Zwischen künstlerischen Arbeiten und kuratorischen Praktiken. Überlegungen zu Kontextualisierungen und dem Zeigen des Zeigens

Von Heiko Lietz

I

Seinen Ausgangspunkt findet mein Beitrag im Interesse an den multiplen, situativen und komplexen Beziehungen zwischen künstlerischen Arbeiten, Kontexten und Betrachter*innen. Mit diesem Interesse nähere ich mich dem von Alva Noë ausgearbeitetem Konzept reorganisierender Praktiken. Ich möchte in diesem Beitrag Überlegungen dazu anstellen, in welche Kontexte die „*Strange Tools*“ der Künste eingebunden sind und wie Kontexte die Organisation und Reorganisation menschlicher Aktivitäten beeinflussen können.

Im Rahmen dieses Beitrags möchte ich diese Frage auf kuratorische Praktiken hin zuspitzen. Ich werde dazu Umwege über verschiedene künstlerische Arbeiten nehmen und dadurch meine Gedanken zu der Beteiligung des Kontextes an reorganisierenden Potenzialen aus einer an Sara Ahmed anschließenden queer-phänomenologischen Perspektive entwickeln. Einen Ausgangspunkt sehe ich im folgenden Zitat:

„A queer phenomenology, perhaps might start by redirecting our attention toward objects, those that are ‘less proximate’ or even those that deviate or are deviant. And yet, I would not say that a queer phenomenology would simply be a matter of generating queer objects. A queer phenomenology might turn to phenomenology by asking not only about the concept of orientation in phenomenology, but also about the orientation of phenomenology.“ (Ahmed 2006: 3)

In Anlehnung an Ahmed geht es mir darum, kontextualisierende Dimensionen der Re-Organisation als weniger naheliegende Aspekte Noës Auseinandersetzung zu untersuchen. Ich möchte also im Folgenden danach fragen, wie reorganisierende Praktiken durch kuratorische Praktiken und Kontexte bedingt werden.

Ich gehe in meiner Beschäftigung nicht davon aus, alle Formen möglicher Einflussfaktoren erfassen oder in Bezug zueinander setzen zu können. Ebenso wenig gehe ich davon aus, jegliche Einflussfaktoren der hier fokussierten kuratorischen Praktiken erfassen zu können. Mir geht es in diesem Beitrag vor allem darum, Aspekte des Öffentlich-Werdens künstlerischer Arbeiten, deren medialen Spezifizierungen und den möglichen Einfluss in den Blick zu rücken, die diese Aspekte haben können. Abschließend werde ich vor diesem Hintergrund danach fragen, wie kuratorische Prozesse im Modell Noës verortet werden können.

II

„When we′re out there dancin‘ on the floor, darlin‘ – And I feel like I need some more – And I feel your body close to mine – And I know my love, it’s about that time. Make me feel mighty real.” (Sylvester 1978)

Das Zitat stammt aus dem Lied *You make me feel (mighty real)* von Sylvester. Das Lied und das dazugehörige Musikvideo erschienen im Jahr 1978.[1] Mit Disco-Beat erzählt der Text des Liedes von der Beziehung zweier Personen, ihrem gemeinsamen Tanz auf der Tanzfläche, körperlicher Nähe und Sexualität. Das Lied erzählt allerdings auch von einem bestimmten Raum und einem bestimmten Gefühl. „*Real*“ lässt sich in Bezug zu queeren Kontexten verschiedenartig auslegen, wie ich im Rahmen dieses Beitrags nur kurz anreißen kann. Im Wettbewerbssystem der *Ballroom Culture* beschreibt die Kategorie *Realness* unter anderem den *Look* eines spezifisch intersektional gefärbten Geschlechtsbildes darzustellen, zu subvertieren oder zu zeigen, diesem entsprechen

zu können (vgl. Bailey 2011). Ebenso lässt sich das Partizipieren in Ballroom entgegengesetzt verstehen. Anstatt einem bestimmten gesellschaftlichen Bild zu entsprechen oder entsprechen zu müssen, ließe sich mit *Realness* eine Art queere Authentizität bzw. die Arbeit an einem Gefühl queerer Identitätsfreiheit beschreiben (vgl. Pullens/Vollebergh 2022).[2]

Das Video ist choreografiert, der Gesang aufgenommen, die Garderobe ausgewählt, die Kameraführung wohl überlegt, das Set inszeniert. Das mediale Ensemble des Musikvideos kann zeigen, wie sich ein Gefühl auf der Tanzfläche einstellt. Es mag uns zeigen, dass wir tanzen, dass wir uns anziehen, dass wir soziale und sexuelle Wesen sind oder dass wir uns selbst auf bestimmte Art und Weise selbst erfahren können. Sylvester selbst zeigt sich im Video als queeres Subjekt, der Körper zeigt sich als Träger von Stil und Bedeutung – als Selbstkonzeption, wie mit Noë gesagt werden könnte (vgl. Noë 2023: 5). All dies mag sich *im* Video zeigen, *als* Video zeigt es uns aber noch mehr. Zielt *Realness* unter anderem darauf zu zeigen, dass das Regelsystem und der Look des dominanten Systems, mit dem ich hier intersektional geformte Dominanzverhältnisse in ihrem strukturellen Ineinandergreifen von *Gender, Class* und *Race* – etwa also cis-heteronormative, global nord-westlich ausgerichtete und an der (Mittel- und) Oberklasse ausgerichtete Strukturen meine, verstanden, adaptiert und subvertiert werden können, oder zielt der Kontext der *Ballroom Culture* unter anderem darauf, die eigene Authentizität *trotz* oder *im* dominanten System zu erfahren, möchte ich dies als Anlass nutzen, die Rolle des dominanten Systems *im* und *für* das Video zu befragen, wodurch sich zwei miteinander verwobene Ebenen beschreiben lassen.

So ist der im Musikvideo auf verschiedene Weisen gezeigte Tanz einerseits durch die Tanzfläche gerahmt und in den Raum eingebettet, in dem sich die Tanzfläche befindet – ein *safe space*. Im Video kann dadurch die Selbsterfahrung, das Ausleben einer authentischen Selbstkonzeption, möglich werden, weil in dem gezeigten Raum konservative queerphobe Maxime negiert werden oder zumindest keine direkte Bedrohung darstellen.

Damit das Lied und das Musikvideo dies andererseits überhaupt zeigen können, müssen diese öffentlich werden, damit sie gesehen und gehört werden können. Es braucht Mittel, um das Lied aufzunehmen und das Video zu produzieren. Es braucht eine Gesellschaft, in der Öffentlichkeit für diese spezifischen Bilder ermöglicht bzw. errungen werden kann. Es braucht ebenso Plattformen, auf oder in denen es sichtbar wird. In anderen Worten: Mit dem Video können sowohl medial gezeigte Aspekte von Kontextualität sowie Bedingungen ihrer öffentlichen Sichtbarkeit oder Organisiertheit in den Blick gerückt werden.

Alva Noë stellt in vergleichbarer Weise fest, dass selbst Sex etwas sei, dass wir als Konsumierende und Partizipierende einer größeren Kultur von Bildern und Ideen ausführen (vgl. Noë 2023: 6). Hieran anschließend kann so die Abweichung *zu* bzw. die Negation *von* dominanten Bildern oder Ideen zum einen die Wechselwirkung zwischen *spezifischen* Individuen, Bildern und der größeren Kultur, sowie zum anderen die Voraussetzungen der Sichtbarkeit dieser Abweichungen durch Bilder und Ideen in der größeren Kultur in den Blick rücken.

Hierauf werde ich zurückkommen, zunächst möchte ich aber darauf verweisen, dass bereits die Beschäftigung mit der Art und Weise des Öffentlich-Werdens spezifischer Bilder, deren Voraussetzungen und Kontexten, eine Brücke hin zu kuratorischen Prozessen schlagen kann, insofern etwa Beatrice von Bismarck gerade den Öffentlichkeitsbezug von *kuratorischen Situationen* betont:

„Jede kuratorische Situation bedeutet ein Zusammenkommen im Interesse eines Öffentlich-Werdens von Kunst und Kultur. Auf diesem Wege entsteht dort ein Beziehungsgeflecht sämtlicher menschlicher und nicht-menschlicher Mitwirkender untereinander. […] Sie treten alle miteinander in neue Verbindung. Wenn es also um ein Öffentlich-Werden von Kunst und Kultur geht, geht es im Zuge der Neuverknüpfungen auch immer um Veränderungen: Exponate finden sich in neuen Nachbarschaften wieder, gehen Beziehungen zu veränderten Räumlichkeiten, zu sozialen, ökonomischen und diskursiven Kontexten ein, treffen auf (eine ganze Reihe von) Menschen und nicht-menschlichen Wesen, die ihnen mal mehr und mal weniger vertraut sind.“ (Bismarck 2021: 13ff.)

Auch wenn sich Bismarck dabei nicht explizit auf die bisher dargestellten Aspekte des Sichtbarwerdens bezieht, so gibt die hier aufscheinende relationale Verfasstheit kuratorischer Situationen weitere Hinweise auf kontextuelle Verhältnisse künstlerischer Arbeiten und damit dem Einfluss anderer Interaktant*innen auf das organisierte und reorganisierende Potenzial künstlerischer Arbeiten. Es mag eine triviale Feststellung sein, darauf hinzuweisen, dass das Öffentlich-Werden eine Bedingung öffentlicher Rezeption darstellt, jedoch eröffnet der damit verbundene Einbezug sozialer oder wirtschaftlicher Faktoren m.E. eine differenziertere

Perspektive auf Konditionen der Re-/Organisation.

Ich greife zur weiteren Beschäftigung ein Beispiel Alva Noës auf. Er beschreibt Tino Sehgals Performance im Rahmen der Venedig Biennale 2013 unter anderem damit, dass sie die Kunstform Performance selbst befrage, sie keinen Anfang, keine Mitte oder Ende habe, sondern einfach da sei, wie die Bilder an der Wand der Galerie (vgl. Noë 2015: 80). Durch die beschriebene relationale Verfasstheit kuratorischer Situationen wird deutlich, dass diese Einschätzung differenzierter zu betrachten ist. Die Arbeit mag zwar wirken, als sei sie einfach da, sie mag auch ihr reorganisierendes Potenzial hierüber entfalten, wie Noë darlegt, jedoch ist weder die Performance, noch sind die Bilder an den Wänden *einfach* da. Im Gegenteil ist davon auszugehen, dass Sehgal mit seiner performativen Arbeit eingeladen wurde oder die Bilder ausgewählt und an bestimmte Stellen im Ausstellungsraum platziert wurden. Wie diese Auswahl zustande kam, was hierfür nötig war, welche anderen Arbeiten nicht ausgewählt wurden oder was für ihn selbst nötig war, um diese Arbeit sehen zu können, bleibt hier implizit.

Dies ist vor dem Hintergrund des Fokus seiner Beschäftigung nachvollziehbar, schärft allerdings ebenso den Blick auf eine andere Beobachtung Noës (2015: 81):

„Sehgal prohibits the documentation of his work. This meant that the performers in today's installation had two jobs. They were either on the floor 'in' the work; or they were put in the gallery policing the room. Every time someone with a press badge started to take pictures, the actors, like undercover cops, pounced. This patrolling of the boundaries of the piece belongs to the work itself. What we have is a piece within a piece, and we ourselves are folded into the act."

Die doppelte Aufgabenverteilung der Perfomer*innen innerhalb der Arbeit, die die Setzungen Sehgals ermöglichen und durchsetzen, ist hierbei für mich von besonderem Interesse, insofern ihre Aufsichtsfunktion die Funktion von institutionellem Aufsichtspersonal spiegeln. Indem die Perfomer*innen das Regelsystem Sehgals und dessen Arbeit performen und die Grenzen der Arbeit patrouillieren, zeigen sie diese Regelhaftigkeit mit auf. Analog hierzu, so eine mögliche These, verweist die Arbeit beispielhaft auf institutionelle Organisationsfaktoren der Arbeit, indem sie diese in die Arbeit verlagert – aus dem Verbot des Anfassens der Institution wird ein Verbot der Fotografie.

Die Auseinandersetzung mit der Organisiertheit von institutionellen Regelsystemen, in denen künstlerische Arbeiten sichtbar werden, zeigt sich in verschiedenen Formen künstlerischer Arbeiten, insbesondere der Institutionskritik. Beispielsweise inszeniert sich Andrea Fraser in der Arbeit *Museum Highlights: A Gallery Talk* (1989) als Museumsguide, die den Sprachstil von Dozent*innen aufnimmt und parodiert.[3] Fraser rückt dabei zumeist implizite Maxime, Regeln und Umgangsformen der Institutionen und Diskurse in den Blick. Indem die satirischen Vorträge der Dozentin die Aufmerksamkeit auf historisch gewachsene Annahmen über den Wert der Kunst insbesondere in Bezug zu Klassenfragen lenken (vgl. Martin 2014), machen sie diese impliziten Annahmen explizit und ermöglichen die Auseinandersetzung mit den hieraus resultierenden Voraussetzungen der Rezeption.

Werkzeuge, so Noë, hätten nur Signifikanz in ihrer kontextuellen Einbettung. Wenn man sie aus ihrem Kontext nehme, wären sie nichts weiter als ein Ding. So sei es auch mit Bildern. Entzöge man sie ihrem Kontext, einer Unterschrift oder dem Platz im Familienalbum etwa, so verliere das Bild dessen Signifikanz. Es höre auf darzustellen. Dagegen sei Kunst daran interessiert, Werkzeuge ihrer Umgebung zu entziehen und sie *strange* werden zu lassen.[4] Indem sie diese *strange* machten, so Noë, bringe die Kunst diejenigen Arten und Texturen ihres umgebenden Kontexts hervor, die sonst selbstverständlich schienen (vgl. Noë 2015: 30).[5]

Die nun zuletzt skizzierten Arbeiten folgen diesem Prinzip insofern, als sie die Kontexte künstlerischer Produktion und institutioneller Rahmungen explizieren. Ebenso allerdings explizieren sie hierdurch, dass auch *strange tools* Kontextualisierungen ausgesetzt sind und innerhalb dieser als *strange tools* fungieren. Angefangen bei den bereits mit Sylvester dargestellten Voraussetzungen des Sichtbarwerdens und den bei Sehgal markierten Praktiken der Auswahl und Präsentation, hin zum diskursiven Hintergrund[6] der Arbeiten und den sprachlichen sowie performativen Umgang mit diesen, den Andrea Fraser expliziert, zeigen sich verschiedene Dimensionen, durch die Potenziale von Re-Organisation mitgeformt werden.

Ich komme mit diesen Beobachtungen auf Sara Ahmed zurück. In ihrer Auseinandersetzung mit dem phänomenologischen Horizontbegriff legt sie dar, dass der Horizont im Rahmen der Wahrnehmung eines Objektes vor allem räumlich gedacht sei und

ergänzt, dass der Horizont auch in seiner zeitlichen Dimension zu erfassen sei, wodurch sich die Konditionen des Erscheinens von etwas als etwas fassen ließen:

„If phenomenology is to attend to the background, it might do so by giving an account of the *conditions of emergence* for something, which would not necessarily be available in how that thing presents itself to consciousness. If we do not see (but intend) the back of the object, we might also not see (but intend) its' background in this temporal sense. […], we need to face the background of an object, redefined as the conditions for the emergence not only of the object (We might ask: How did it arrive?), as well as the act of perceiving the object, which depends on the arrival of the body it perceives." (Ahmed 2006: 38)

Die bisher formulierten Aspekte relationaler und kontextueller Formen des Sichtbar- und Öffentlich-Werdens ließen sich hieran anschließend ebenso als Konditionen des Erscheinens im Sinne von Voraussetzungen auf Ebene der Produktion und der Einbettung von Wahrnehmungsvollzügen verstehen. Mit Ahmed rücken zusätzlich Konditionen von Betrachter*innen in den Blick, die auf zwei verschiedenen Ebenen relevant werden können. Erstens lässt sich die Betonung des Ankommens von Betrachter*innen im Sinne einer Voraussetzung verstehen und sich etwa auf Zugangsmöglichkeiten zu künstlerischen Arbeiten beziehen. Zweitens ließen sich diese Konditionen als Einfluss auf die Art und Weise der Entfaltung reorganisierender Potenziale künstlerischer Arbeiten verstehen. Kommen also Betrachter*innen vor einer künstlerischen Arbeit an, so wird die Entfaltung reorganisierender Potenziale, wie ich in Anlehnung an Johannes Graves Auseinandersetzung mit der Zeitlichkeit der Bildwahrnehmung formuliere, durch die jeweiligen Rezipient*innen, deren Interessen, Erinnerungen und Erwartungen, Konventionen und Routinen, sowie nicht zuletzt von der individuellen Kompetenz im Umgang mit Bildern beeinflusst (vgl. Grave 2022: 62).

III

Habe ich zunächst nach eher strukturellen Konditionen des Öffentlich-Werdens künstlerischer Arbeiten als Voraussetzungen für Reorganisationspotenziale gefragt, möchte ich anhand der Videoarbeit *Why I didn't become a dancer* (1995) der Künstlerin Tracey Emin im Folgenden zum einen die Kontextualisierungen innerhalb künstlerischer Arbeiten und zum anderen die Konditionen der Erscheinung im Sinne der Arten und Weisen von Erscheinung weiter in den Blick rücken. Beide Aspekte sollen anschließend durch die Beschäftigung mit kuratorischen Praktiken weiter ausgearbeitet werden.[7]

Im Off des Videos erzählt die Stimme der Künstlerin vom Abbruch der Schule, vom Herumlungern auf den Straßen und der Entdeckung von Sex als Freizeitaktivität. Währenddessen sind langsame Aufnahmen einer fast menschenleeren Stadt zu sehen. Eine Verbindung der erzählten Geschichte zu den gezeigten Orten liegt nahe. Die Geschichte findet ihren Höhepunkt in der Erzählung eines Tanzwettbewerbs, an dem die Protagonistin teilnahm. Ihr Auftritt wird von einer Gruppe Männern unterbrochen, die in den Raum kommen und die Protagonistin sexistisch beschimpfen. Die Protagonistin widmet diesen Männern im Video ein Lied bevor die Einstellung von Stadtaufnahmen in einen Innenraum wechselt, in dem Emin tanzt. Das eingespielte Lied ist Sylvesters *You make me feel (mighty real)* und Emin tanzt allein.

Emin hat das Lied ausgewählt, mit dem Video montiert und ihre Erzählung mit dem Lied in Beziehung gebracht. Sie hat das Lied damit innerhalb des Videos neu kontextualisiert zur Erscheinung gebracht. Das Lied wird Teil eines neuen medialen Ensembles, in dem sich Bezüge aktualisieren und neue geschaffen werden. Etwas, dass durch das Lied bzw. Musikvideo gezeigt wurde, wird hier *anders* sichtbar. Bezüge zu Verknüpfungsstrategien, Pluralität, Montagetechniken oder Ähnlichem würden sich hier anbieten, ich möchte aber besonders in den Blick nehmen, dass Emin Sylvester auf eine bestimmte Art und Weise *zeigt*. Wiederum mag uns das Video zeigen, dass wir tanzen oder dass wir soziale und sexuelle Wesen sind. Emin zeigt sich, wie zuvor Sylvester, als Trägerin von Stil und Bedeutung (vgl. Noë 2023: 5). Sie zeigt sich hierneben aber auch als Rezipierende des Liedes von Sylvester, zu dem sie tanzt. Sie zeigt eine individuelle Weise der Rezeption. Durch die Art und Weise der medialen Einbindung trägt dabei Sylvesters Lied zum Zeigen des Videos als Ensemble bei, in dem sich einzelne Teile vor dem Hintergrund ihrer Kontextualisierung nur noch künstlich isolieren lassen.

Ich möchte dieses Zeigen im Rahmen einer medialen Neukontextualisierung und im Rahmen der medialen Phänomenologie betrachten, die das Zeigen nicht ausschließlich in Zeichenprozesse oder rhetorische Figuren verlagert, sondern von einem Sich-Zei-

gen durch spezifische Medien (Bild, Film etc.) und dessen praktischen Umgang ausgeht. Die Erfahrung zeige sich in dieser Perspektive als performatives Geschehen, bei dem etwas durch etwas hindurch erscheine, das sich prozessual für und vor allem durch ein Subjekt ereigne, wobei die Art, in der etwas durch etwas hindurch erscheint, auf das Mediale verweise (vgl. Sabisch 2018: 31f.; vgl. Alloa 2018). Die zuvor diskutierte Frage, wie und auf welche Weise etwas überhaupt für jemanden sichtbar werden kann, lässt sich so ausbauen und mich danach fragen, auf welche Weise etwas sichtbar werden kann, durch das anschließend und auf eine spezifische Weise etwas als etwas für und durch ein Subjekt erscheinen kann, wobei die Art und Weise des Erscheinens und des Sichtbarwerdens auf das Mediale verweisen. Hiermit gehe ich zu einer anderen künstlerischen Arbeit Emins über.

Im Jahr 2015 veröffentliche *Tate* ein Video auf seinem Youtube-Kanal, in dem Tracy Emin über ihre Arbeit *My Bed* (1998) spricht. Emin selbst war in die Kuration des Ausstellungsraumes eingebunden. Neben *My Bed* befinden sich in dem Raum Arbeiten von Francis Bacon und Zeichnungen von Emin, die die Künstlerin dem Tate zu diesem Anlass schenkte. Sie beschreibt, wie die Arbeit entstanden ist und wie sie die Werke für die Präsentation ausgewählt hat. Die Arbeit erscheint als eine Art Readymade neben Werken, deren Sichtbarmachung aus den Werken heraus und in Bezug zu den Biografien Emins und Bacons begründet wird. Das Bett erscheint so in einem institutionellen Raum *als* künstlerische Arbeit und wird *durch* diesen sowie die anderen gezeigten Arbeiten neu kontextualisiert. Ebenso rekontextualisiert das Bett den Raum und die anderen Arbeiten. Ergänzend hierzu möchte ich einen Aspekt nennen, der im Video implizit bleibt. So wird im Video der Raumbezug der Arbeit zwar benannt, aber die Art der Platzierung der Arbeit im Raum nicht verhandelt. Der Raumbezugs jedoch zeigt sich für dreidimensionale künstlerische Arbeiten von besonderer Relevanz. Hierauf verweisen unter anderem die beiden wegweisenden Essays *Sculpture in the expanded field* von Rosalind Krauss und *Art und Objecthood* von Michael Fried. Während Krauss verschiedene Spannungsfelder ausarbeitet, in denen sich Raumbezüge verschiedener Formen dreidimensionaler künstlerischer Arbeiten verorten lassen (vgl. Krauss 1979), verhandelt Fried den Bruch mit der Vorstellung vom Kunstwerk als geschlossenes ästhetisches Objekt und den situativen Einbezug von Betrachter*innen durch Arbeiten der Minimal Art (vgl. Fried 1967). Indem, so Fried, alle Aspekte der Situation, also auch der Raum und die Betrachter*innen, für die Erscheinung von künstlerischen Arbeiten relevant sind (vgl. Fried 1967: 4) und sich die Arbeiten auf verschiedene Weise auf Formen des Raums beziehen können, so werden auch diese Raumbezüge situativ für Betrachter*innen und deren Erfahrung relevant. In der verkürzten Zusammenführung dieser beiden Positionen gehe ich davon aus, dass die Situativität von künstlerischen Arbeiten sich auch auf Arbeiten beziehen lässt, die nicht der *Minimal Art* zuzuordnen sind.[8] Am Beispiel von *My Bed*, aber auch in der allgemeinen Beschäftigung mit dem Zusammenhang von Medialität und Kuration, stellen sich damit unter anderem auch Fragen danach, wie sich die Räumlichkeit der Arbeit durch die im Ausstellungsraum platzierte und kontextualisierte Arbeit, also in ihrer konkreten medialen Form an einer bestimmten Stelle und in einem bestimmten Raum, für und durch jemanden zeigen kann.[9]

IV

Vor dem Hintergrund der bisherigen Beschäftigung möchte ich nun auf die Zuspitzung hin zu kuratorischen Prozessen kommen, da die eben benannten Kontextualisierungen neben künstlerischen auch in kuratorischen Prozessen vorgenommen werden. Sie bestimmen etwa die Beziehung von Raum und der Arbeit *My Bed* entscheidend mit. Dies möchte ich zunächst mit Beatrice Mirsch (2022: 9) akzentuieren:

„Kunst ist in Ausstellungen von den Kurator_innen und dem von ihnen geschaffenen Kontext nicht zu trennen. So gibt es weder eine allgemeine Verständlichkeit oder eindeutige Sichtweise von Kunst, noch sollte man der Vorstellung verfallen, sie würde ‚unabhängig von den kulturellen, subjektiven, historischen und anderen Kontexten immer wieder das Gleiche bedeuten.' Themenauswahl, Gestaltung, Objekt- und Ortauswahl sowie ihre Präsentation mitsamt Raumgestaltung – alles sind Setzungen rund um die Kunst, die zusammen mit den Besucher_innen Bedeutungen schaffen. So wird Kunst zu oft zur Repräsentation ihrer selbst, einer Idee oder eines Themas genutzt, aus fraglichen Gründen ausgewählt oder nicht gekannt, unsichtbar gemacht oder beachtet. Neutralität im Kulturbetrieb ist eine Illusion. Bedeutungen sind nie nur den Objekten inhärent, sondern werden im Zusammenwirken mit ihrem Zeigen und Wahrnehmen hervorgebracht."

Mirsch versteht Bedeutungsgenesen innerhalb von Ausstellungen als relationale Prozesse und benennt eine zwingende Verbin-

dung zwischen künstlerischen Arbeiten und Kontexten, an denen verschiedene Instanzen beteiligt sind. Mit Beatrice von Bismarck habe ich bereits auf die Relationalität und Öffentlichkeitsausrichtung kuratorischer Prozesse verwiesen und sie mit infrastrukturellen Voraussetzungen von Sichtbarkeit und Re-Organisationsprozessen in Verbindung gebracht. Diese lassen sich hier wieder aufgreifen, insofern unter anderem Auswahl- und Gestaltungsprozesse das Öffentlich-Werden spezifischer Arbeiten in spezifisch gestalteten Ausstellungen bedingen und, wie ich ergänzen möchte, auch das Erfahren im Sinne der medialen Phänomenologie auf entscheidende Weise beeinflussen können, insofern sie, wie dargestellt, mediale Potenziale in der je spezifischen Wahrnehmungssituation grundieren.

Es zeigt sich so auf verschiedene Weisen ein Spannungsfeld zwischen kuratorischen Zeigeprozessen sowie Prozessen der Re-Organisation, das sich zwischen künstlerischen Arbeiten und dem Zugriff bzw. dem Umgang mit diesen aufspannt. Eine Möglichkeit sich diesem Spannungsfeld und dem Ineinandergreifen von Kontexten und künstlerischen Arbeiten zu nähern, finde ich in dem von Britta Hochkirchen vorgestellten *intrarelationalen* Bildverständnis, durch das dieses Spannungsfeld als *Relationierung von Relationen* verstanden werden kann (vgl. Hochkirchen 2021). Erst die kuratorische Zusammenstellung verschiedener Bilder und Objekte und die daraus resultierenden Relationen, so Hochkirchen, würden die jeweiligen Bilder der Ausstellung im Sinne ihrer Phänomenologie hervorbringen. Insgesamt sucht Hochkirchens Vorschlag bildimmanente sowie bildexterne Relationen miteinander zu verbinden. Weder das Bild noch die Konstellation seien damit als distinkt oder als der Wechselwirkung vorgängig zu verstehen (vgl. ebd.: 147).

Eine ähnliche Struktur von Verbindungen findet sich auch in einer Doppelbewegung, die sich laut Simon Sheikh in der Entwicklung der *Curatorial Studies* ausgebildet habe. Zum einen gäbe es Verständnisse von Kuration als realpolitischer Praxis des Ausstellungsmachens und deren Beschäftigung mit Installation, Öffentlichkeit und Finanzierung. Zum anderen gäbe es das Kuratorische als Meta-Level und die Auseinandersetzung mit dessen Theoretisierung, Historisierung, Politisierung und Praxis. Diese doppelte Bewegung zeichne sich, so Sheikh, vor allem in Praktiken der Akteur*innen ab. Die Unterscheidung beider Modi, so Sheikh weiter, konstruiere aber vor allem eine falsche Dichotomie. Es ginge viel mehr um verschiedene Konzepte des Kuratorischen und Fragen danach, was Forschung und öffentliches Engagement ausmache. Die meisten Institutionen müssten nicht nur spektakulär sein und ihr Publikum in quantitativer Hinsicht bedenken, sie müssten sich ebenso forschungsbasiert und bildend verstehen und ihr Publikum in qualitativer Weise bedenken (vgl. Sheikh 2017). Kuratorische Prozesse, so ließe sich hieran anschließend formulieren, könnten sich so als Prozesse zeigen, die Relationen zwischen verschiedenen Kontextualisierungsformen und Ausrichtungen stiften. Im Sinne der Intrarelationalität können sie ebenso bzw. zeitgleich in Beziehung *mit* und *durch* künstlerische Arbeiten Wirkungen in der Wahrnehmung derer Rezipient*innen entfalten.

Von hier aus frage ich mich nach der Verortung kuratorischer Praktiken und deren Verwobenheit mit der Kontextualität künstlerischer Arbeiten in Noës Modell von Organisation und Reorganisation. Noë zufolge seien Aktivitäten der ersten Ordnung, wie Sprechen, Tanzen oder Bilderproduzieren, grundlegende und unfreiwillige Modi unserer Organisiertheit. Die Künste fänden sich in einer zweiten Ordnung, die mit den Aktivitäten der ersten Ordnung spielen und sie umformen können (vgl. Noë 2015: 19). Diese reorganisierenden Praktiken zweiter Ordnung ließen sich in diesem Modell als Modi der Untersuchung, der Recherche und des Zeigens verstehen (vgl. ebd.: 65).[10] Insofern ich im Verlauf meiner Auseinandersetzung gerade das Ineinandergreifen von künstlerischen Arbeiten und kuratorischen Prozessen betont habe, rücken kuratorische Prozesse als eine Erweiterung der Auseinandersetzung mit den reorganisierenden Potenzialen künstlerischer Arbeiten in den Blick, die ich nochmal in drei Punkten zusammenfassen möchte: Es zeigte sich *erstens*, dass kuratorische Prozesse sich als Bedingungen des Öffentlich-Werdens künstlerischer Arbeiten fassen lassen. *Zweitens* zeigte sich dabei, dass sich die kuratorischen Prozesse nicht lediglich auf Organisationsweisen einer ersten Ordnung beziehen, durch die künstlerische Arbeiten sichtbar werden, sondern sich dabei ebenso durch deren mediale Spezifikation, Kontextualisierung und Konstellation auf die Art deren Zeigens im Sinne der zweiten Ordnung auswirken, indem sie die künstlerischen Arbeiten zeigen. *Drittens* habe ich argumentiert, dass die Art, in der durch kuratorische Prozesse künstlerische Arbeiten gezeigt werden, selbst relevant werden kann. Dies zeigte sich beispielsweise in den Überlegungen Mirschs, aber auch in der Beschäftigung mit Tracy Emins *My Bed*. Nicht nur wurde die Arbeit räumlich ausgerichtet, sondern auch mit anderen Arbeiten in Beziehung gestellt. Ich habe dies bereits als gegenseitige Rekontextualisierung benannt. Weitere Verbindungen beider Arbeiten bestehen unter anderem in den formalen Ähnlichkeiten gewundener Körper und dem zerwühlten Bett, die Emin im untersuchten Video selbst benennt. Durch die Konstellation beider Arbeiten, so eine mögliche These, wird diese Ähnlichkeit sichtbar. Wie Sophia Prinz in Auseinandersetzung mit dem Konstellieren darlegt, gehöre das Kuratieren mittlerweile zu den Kernkompetenzen des spätmodernen Kapitalismus, wobei zu klären bleibe, unter welchen Bedingungen durch die Zusammenstel-

lung von Dingen, Texten, Bildern und Körpern ein ästhetischer oder epistemologischer Mehrwert entstehe (vgl. Prinz 2021: 1). Analog hierzu also könnten kuratorische Prozesse auch im benannten Verhältnis zu künstlerischen Arbeiten reorganisierende Potenziale beinhalten, die sie durch eigene Zeigepotenziale zusammen mit künstlerischen Arbeiten, also durch ein Zeigen des Zeigens, entfalten. Weiter zu untersuchen wäre in Anschluss an Prinz, wie und unter welchen Bedingungen dies möglich wird und wie der Zusammenhang von Einzelarbeiten und Arrangements (z.B. in Ausstellungen) sich zwischen organisierten und reorganisierenden Praktiken in spezifischen Anordnungen zeigen lässt.

Zur weiteren Auseinandersetzung hiermit ziehe ich die Figur der Anwendung hinzu, wie sie Karl-Josef Pazzini darlegt. Kunst, so die These Pazzinis, existiere als solche nicht, sondern nur in Formen ihrer Anwendung, was für die Produktion wie für die Produkte gelte (vgl. Pazzini 2015: 51). Nach Pazzini gibt es unterschiedlichste Anwendungsformen der Kunst, wodurch sowohl künstlerische Arbeit, aber auch die Kuration als verschiedene Anwendungen der Kunst gefasst werden können, durch die, so eine mögliche These in Anschluss an Noë, sich das reorganisierende Potenzial der Künste entfalten kann. Kunst anzuwenden bedeute laut Pazzini unter anderem eine Wendung hin zur Kunst, eine Anwendung aus der Kunst heraus oder eine Wendung der Kunst, die eine Version, Entfaltung oder ein Eingriff in die Kunst sein kann (vgl. Pazzini 2015: 64). In diesem Sinne, so eine weitere These, könnte das Ineinandergreifen von künstlerischen Arbeiten und kuratorischen Prozessen als gegenseitige Zu-Wendungen verstanden werden, die sich in ihren Produkten, in diesem Fall beispielsweise künstlerischen Arbeiten in Ausstellungen, und in ihren Wechselverhältnissen verbinden und sich gegenseitig beeinflussen.

Pazzini versteht darüber hinaus auch die Kunstpädagogik als eine Anwendung der Kunst. Insofern das *Zeigen* als pädagogische Grundkategorie verstanden werden kann (vgl. Prange 2005; Budde, Eckermann 2021), ließe sich dementsprechend nach möglichen strukturellen Ähnlichkeiten von pädagogischen und kuratorischen Zeigeprozessen und ihrem Bezug zu künstlerischen Arbeiten als jeweils spezifische Anwendungsformen der Kunst fragen. Ansatzpunkte hierfür finde ich in Ansätzen, die kuratorische Praktiken und pädagogische Praktiken in Beziehung zueinander setzen, die über das Ineinandergreifen von Kunstpädagogik und Kuration (vgl. u.a. Hahn et al. 2023), über Analogiebildungen (vgl. u.a. Meyer 2015) oder über die Thematisierung der Pädagogik und Bildung in den *Curatorial Studies* (vgl. u.a. O'Neill/Wilson 2010) argumentieren.

Ein Ansatzpunkt für die weitere Beschäftigung könnte hieran anschließend die Ausarbeitung derjenigen Arten bilden, in denen kunstpädagogische Praktiken als Anwendungen der Kunst in Beziehung zum Modell organisierter und reorganisierender Praktiken gebracht werden können. In Erweiterung der in diesem Beitrag diskutierten Beziehungen von künstlerischen Arbeiten und Kuration, die ich auf künstlerische Arbeiten in Ausstellungen hin zugespitzt habe, erscheint mir darüber hinaus die weitere Beschäftigung mit den Zusammenhängen zwischen pädagogischen, künstlerischen wie kuratorischen Praktiken in Bezug zu Noë vielversprechend. Wie entfalten sich also beispielsweise reorganisierende Potenziale im Rahmen einer Museumsführung, bei denen potenziell bildend künstlerische, kuratorische *und* pädagogische Zeigestrukturen relevant werden können?

In Bezug etwa zu Zugängen und Verständnissen der kritischen Kunstvermittlung (vgl. Henschel 2023) könnten hierbei Konditionen des Erscheinens in ihren soziologischen Dimensionen ebenso in den Blick rücken wie strukturelle Übergänge und Verwebungen zwischen den verschiedenen Disziplinen, durch deren Ineinandergreifen etwa reorganisierende Potenziale der Kunst entfaltet werden.

Literatur

Ahmed, Sara (2006): Queer Phenomenology. Orientations, Objects, Others. Durham/London: Duke University Press.

Alloa, Emmanuel (2018): Das durchscheinende Bild. Konturen einer medialen Phänomenologie. Zürich: Diaphanes.

Bismarck, Beatrice von (2021): Das Kuratorische. Leipzig: Spector Books.

Bailey, Marlon M. (2011): Gender/Racial Realness. Theorizing the Gender System in Ballroom Culture. In: Feminist Studies. 37/2, S. 365-386.

Bude, Heinz (2012): Der Kurator als Meta-Künstler. Der Fall HUO. Texte zur Kunst. 86/2012. Online: https://www.textezurkunst.de/de/86/der-kurator-als-meta-kunstler/ [19.02.2024]

Budde, Jürgen/Eckermann, Torsten (Hrsg.) (2021): Studienbuch pädagogische Praktiken. Bad Heilbrunn: Klinkhardt.

Dobbe, Martina/Ströbele, Ursula (Hrsg.) (2020): Gegenstand Skulptur. Paderborn: Fink.

Fried, Michael (1967): Art & Objecthood. Online: https://www.artforum.com/print/196706/art-and-objecthood-36708 [19.02.2024].

Hahn, Annemarie/Schroer, Nada Rosa/Hegge, Eva/Meyer, Torsten (2023): Curatorial Learning Spaces. Einleitung. In: Dies. (Hrsg.): Curatorial Learning Spaces. Kunst, Bildung und kuratorische Praxis. Zeitschrift Kunst Medien Bildung. Zkmb 2023. Online: https://zkmb.de/curatorial-learning-spaces-einleitung/; [16.02.2024]

Henschel, Alexander (2023): Was heißt hier Vermittlung? Kunstvermittlung und ihr umstrittener Begriff. München: Kopaed.

Hochkirchen, Britta (2021): Diesseits und Jenseits des Kunstwerks. Eine Untersuchung kuratorischer Praktiken des Vergleichens am Beispiel der Ausstellung Local Histories im Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart – Berlin. In: 21 Inquiries into Art, History, and the Visual. 1/2021, S. 135-157.

Krauss, Rosalind (1979): Sculpture in the Expanded Field. Online: www.jstor.org/stable/778224 [19.02.2024]

Martin, Richard (2014): Andrea Fraser. Museum Highlights: A Gallery Talk. 1989. Online: https://www.tate.org.uk/art/artworks/fraser-museum-highlights-a-gallery-talk-t13715 [21.02.2024]

Mirsch, Beatrice (2022): Queer Curating. Zum Moment kuratorischer Störung. Bielefeld: Transcript.

O'Neill, Paul/Wilson, Mick (Hrsg.) (2010): Curating and the Educational Turn. London: Open Editions.

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.

Prange, Klaus (2005): Die Zeigestruktur der Erziehung. Paderborn: Schöningh.

Sabisch, Andrea (2018): Bildwerdung. Reflexionen zur pathischen und performativen Dimension der Bilderfahrung. München: Kopaed.

Sheikh, Simon (2017): From Para to Post: The Rise and Fall of Curatorial Reason. Online: https://www.springer-in.at/en/2017/1/von-para-zu-post/ [19.02.2024]

Pullens, Pien/Vollebergh, Anick (2022): ‚Work!'. Ballroom discipline, faking, and the production of queer freedom. Tijdschrift voor Genderstudies. 25/4, S. 318-338. Online: https://www.aup-online.com/content/journals/10.5117/TVGN2022.4.003.PULL [19.02.2024]

Anmerkungen

[1] Das Video ist unter dem folgenden Link abrufbar. Online: https://www.youtube.com/watch?v=gD6cPE2BHic [19.02.2024].

[2] Für die genannten Aspekte vgl. insbesondere Bailey 2011: 378; Pullens, Vollebergh 2022: 327.

[3] Die Arbeit ist hier ausschnittweise online zu finden: https://www.youtube.com/watch?v=f26NY2xciKk

In ganzer Länge ist sie hier online zu sehen: https://www.bilibili.com/video/BV1gG411j7FS/ .Online: [19.02.24].

[4] Die Übersetzungsmöglichkeiten von „*strange*“ im Deutschen sind vielfältig. Besonders relevant für den hier anvisierten Kontext erscheint mir, dass neben *seltsam, kurios* oder *merkwürdig* ebenso *fremd* eine mögliche Übersetzung ist, die gerade in der phänomenologischen Diskussion besonders relevant erscheint.

[5] Die hier verwendeten Begriffe stellen Übersetzungsvorschläge dar. Noë spricht von *„tools“, „settings“* und *„embedding“* (vgl. ebd.).

[6] Noë weist ebenso auf diskursiv kontextualisierende Anteile der ästhetischen Erfahrung hin: „Aesthetic experience varies, as we have just considered, but it does so, typically, in the setting of conversation and criticism. We bring artworks into focus through shared thought and talk and through shared culture.“ (Noë 2023: 166). Erneut lässt sich hier, wie bereits bei Sylvester, danach fragen, wie die ‚geteilte Kultur‘ durch Dominanzverhältnisse durchformt ist und wer die Möglichkeit hat, in Mikro- wie in Makroperspektive, hieran zu partizipieren.

[7] Das Video ist in voller Länge hier online zu finden: https://www.artforum.com/video/tracey-emin-why-i-never-became-a--dancer-1995-165734/ [19.02.24].

[8] Zur weiteren Auseinandersetzung mit Spezifika dreidimensionaler künstlerischer Arbeiten vgl. u.a. Dobbe/Ströbele 2020.

[9] Zur weiteren Auseinandersetzung mit der Medialität von Ausstellungen, vgl. Sonnemann in diesem Band.

[10] Bei den Begriffen handelt es sich um Übersetzungsvorschläge. Noë spricht von *„investigation“, „research“* und *„displaying“* (vgl. ebd.).

Zwischen künstlerischen Arbeiten und kuratorischen Praktiken. Überlegungen zu Kontextualisierungen und dem Zeigen des Zeigens

Von Heiko Lietz

Wo und in welchem Kontext arbeitest du als Kunstvermittlerin?

Seit 1993 arbeite ich in unterschiedlichen Arbeitsverhältnissen (Honorarvertrag, Werkvertrag, Festanstellung) als Kunstvermittlerin und Kuratorin in der Kunsthalle Osnabrück, einem institutionellen Ausstellungs- und Vermittlungsraum, der sich der Kunst der Gegenwart und ihren zeitgenössischen Diskursen widmet.[1]

Ich hatte von Anbeginn in unterschiedlichen Zusammenhängen Kontakt zu dieser Institution. Angefangen hat es im Rahmen eines Volontariats. Ich habe aus einem Interesse für Ausstellungen und museales Vermitteln nach einem Wirkungsort, nach einer Verlinkung gesucht. Mit dem damaligen Direktor André Lindhorst habe ich dann angefangen über Ausstellungen nachzudenken. Er begann damals dort als Archäologe, kam also aus einem ganz anderen Kontext und sollte dann eine Institution für zeitgenössische Kunst aufbauen und leiten. Wir sind dabei nicht nur ins Gespräch über das Kuratieren gekommen, sondern er hat in den ersten zehn Jahren viele Dinge ausprobiert, die ich mitgetragen habe. Ich kann das für meinen Teil nicht Kuratieren nennen – noch

nicht, würde ich sagen – aber ich habe über das Machen von Ausstellungen nachgedacht und konnte mich auch selbst erproben, indem ich eigene Ausstellungen mit lokalen Künstler*innen organisiert habe. Das Besondere des Ausstellungsraumes, einem ehemaligen Kirchenschiff, spielte eine wichtige Rolle im Rahmen meiner ersten Erfahrungen, künstlerische Arbeiten darin einzurichten. Auch Überlegungen und erste Konzepte, wie ein Publikum mit diesem Ort in Kontakt kommen könnte, fallen in diesen Zeitraum. Was für ein Raum mit einer Höhe von über zwanzig Metern! Ein immenses Raumvolumen, dem die eigene physische Bemaßung im ersten Moment wenig entgegenzusetzen hat. Wie diese Situation, diesen Raum erfahrbar machen? Wie ein Staunen über diese Architektur gleichzeitig bewahren? Wie eine vielleicht nicht immer mit eigenen Erwartungen konforme Kunstausstellung vermittlerisch öffnen – und doch in einen Ermächtigungsprozess umleiten, der emanzipierende Momente aufweist? Da gab es so ein Initialisierungsmoment, als mir aufgefallen ist, dass das Kuratieren eigentlich immer eine Auseinandersetzung mit dem Menschen und dem Raum ist. Mit denjenigen Menschen, die künstlerische Arbeiten in diesem Raum zeigen wollen und denjenigen Menschen, die sich mit dem, was dort passiert, auseinandersetzen wollen – oder sollen. Und das spiegelt sich auch in den Vermittlungseinheiten, die da drinstecken.

Die Kunsthalle als Institution hat sich mit den nächsten Direktionen weiterentwickelt und parallel hat sich auch mein Verständnis von Kuratieren und Vermitteln erweitert, wurde geprägt und ausgeprägt durch die einzelnen Leitungen und die Konzepte, die dort vorgestellt, umgesetzt und diskutiert wurden.

Wie würdest du beschreiben, was sich verändert hat seit den 1990er Jahren, als du angefangen hast, in der Kunsthalle zu arbeiten, im Vergleich zu dem, was ihr heute macht? Spielt dieses Zusammenarbeiten und das Gemeinsame – also dass Kunst nicht nur abgeliefert und ausgestellt wird, sondern etwas macht mit den Menschen, die in dieser Institution tätig sind – jetzt eine größere Rolle?

Mein Verständnis einer gemeinsamen vermittlerischen und kuratorischen Praxis im institutionellmusealen Kontext hat sich fortwährend und parallel zur Entwicklungsgeschichte des Hauses verändert. In den ersten Jahren des Bestehens der Kunsthalle ging es noch um eine strikt ausstellungs- und werkadressierte Vermittlung, die auch zunächst als eine Basis für eine generelle Legitimierung erarbeitet werden musste. Doch im Laufe der Zeit hat sich das Verständnis von Kunstvermittlung immer wieder stark gewandelt. Inzwischen geht es um eine Vermittlung, die nicht mehr als sekundärer, nachgeschalteter Vorgang verstanden wird, sondern sich selbst als Raum für Aushandlungsprozesse versteht und die sich um Publikumsbeteiligung bemüht. Dies erprobe ich in unterschiedlichen Kontexten und gemeinsam mit einem multiperspektivischen Team von freien Vermittler*innen (wir sind zu zwölft!) und internen wie externen Kolleg*innen. Beispielsweise wurden neue Formen von Vermittlung in Zusammenarbeit mit Julia Draganović, Susanne Bosch, Manila Bartnik, Sibylle Peters, Rosalie Schweiker und Simon Niemann sichtbar. Ein Netzwerk von Kolleg*innen konstituierte sich. Bis heute tauschen wir uns aus, arbeiten gemeinsam, streben auseinander und bilden anschließend wieder temporäre Arbeitsgemeinschaften.

Im Zeitraum von 2014 bis 2018 war die Kunsthalle Osnabrück zudem Teil des CAPP/Collaborative Arts Partnership Programme, einem Netzwerk von neun europäischen Partner*innen, zu denen Agora (Berlin), Create Ireland (Dublin), Hablar en Arte (Madrid), Heart of Glass (St. Helens, UK), Live Art Development Agency (London), Ludwig Museum (Budapest), M-Cult (Helsinki) und Tate Liverpool gehörten.2 CAPP ist dann in der Institution Kunsthalle mit der Fragestellung gelandet, wie ein gemeinsames Denken von Kurator*innen und Vermittler*innen und auch ein gemeinsames Handeln mit dem Künstlerischen in den institutionellen Raum kommen kann. Vier Jahre des Denkens, Aushandelns und Forschens in zahlreichen Workshops, Veranstaltungen und Residenzprogrammen für Künstler*innen folgten. Das beschreibt einen weiteren Initialisierungsmoment für die theoretische wie praktische Weiterentwicklung meiner kunstvermittlerischen Arbeit.

Ein besonderer Moment markiert für mich das Jahr 2017. CAPP hatte damals begonnen, während der regelmäßigen Zusammenkünfte der Beteiligten öffentliche Veranstaltungen zu organisieren, um kollaborative, künstlerische Praktiken, die den Kern

ihrer Forschung bildeten, jeweils einem breiteren lokalen Publikum vorzustellen und dieses darin zu involvieren. Wir stellten unsere Präsentation dieser Reihe, die von den CAPP-Partner*innen „Staging Posts“ genannt wurde, unter dem Titel „Back to Babel“ vor. „Back to Babel“ kreiste um Herausforderungen, die mit Fragen zu Sprache und Kommunikation verbunden sind. Mir wurde bewusst, dass man in Teilhabeprozessen Verständigung auf der Basis einer gemeinsamen gesprochenen Sprache nicht voraussetzen kann. Kommunikation erfordert ständige Aufmerksamkeit und Fleiß sowie Empathie, Geduld, Durchhaltevermögen und Mut. Das Verhältnis zwischen Kommunikation und gesprochener Sprache blieb weiterführend ein neuralgischer Punkt nicht nur bei transeuropäischen Projekten wie CAPP, sondern auch als Impuls für die Arbeit mit beispielsweise schulischen Partner*innen in Räumen unterschiedlicher Lehr- und Lernkonstruktionen. Es ist schön, eine so reiche, inspirierende, kritische und gleichermaßen zugewandte Vielzahl an Stimmen und Perspektiven im unmittelbaren Arbeitsumfeld zu wissen – und gleichzeitig in einem Haus zu arbeiten, in dem immer wieder neue „Verbündete“ mein Anliegen und mein Arbeitsfeld inspirieren und unterstützen.

In welchem Verhältnis siehst du das Kuratieren und Vermitteln?

Mit Eva Randelzhofer, die aus der Perspektive der Künstlerin über Autor*innenschaften in partizipatorisch angelegten Kunstprojekten nachdenkt, möchte ich diese Frage um die Dimension der künstlerischen Praxis ergänzen. Sie findet meiner Meinung nach ein treffendes Bild für das Zusammenbinden des Kuratorischen, Vermittlerischen und Künstlerischen und vergleicht es „[…] mit drei Texten, die man nicht hintereinander als abgeschlossene Werke liest, sondern als drei Texte, die miteinander sprechen, die miteinander verzahnt sind und so einen neuen Text generieren“ (Randelzhofer 2015: 4).

Heute kann ich das eigentlich nur noch zusammen denken und praktizieren. Und gleichzeitig geht es auch immer um diesen Öffentlichkeitsbegriff. Wir liegen oft dazwischen, zwischen Publikum und Institution, zwischen Laien und Professionellen, zwischen Kunst und Öffentlichkeit. Deshalb ist Vermitteln auch zu erweitern um das Kuratieren und um das Künstlerische. Liegt also der Sinn von Kunstvermittlung außerhalb ihrer selbst, in ihrer eher allgemeineren Ermächtigung des Menschen?! Ich glaube: ja. Und ich glaube, dass einem immer klar sein muss, dass diese Öffentlichkeit und der Begriff von Öffentlichkeit ganz stark damit zu tun haben, vor allem, wenn man sich fragt, wie das miteinander verbunden sein kann. Denn am Ende wendet sich bei einer Ausstellung irgendwie alles in das Öffentliche, um dann aber wieder eine Retourbewegung zu machen, also nach innen zurückzufließen in die Institution.

Kannst du an einem Beispiel genauer beschreiben, was du mit diesem Zusammendenken des Künstlerischen, Kuratorischen und Kunstvermittelnden meinst?

Reiche Erfahrungen brachte für mich das Ausstellungs- und Beteiligungsprojekt mit dem Titel „24/7“ im Jahr 2013. Die Idee und das Konzept entwickelten Julia Draganović, die damalige Direktorin, und ich gemeinsam. Wir haben die leergeräumte Kunsthalle eine Woche lang, täglich 24 Stunden, für Interessierte mit dem Angebot zur öffentlichen Präsentation eigenständig erarbeiteter künstlerischer Positionen geöffnet. „24/7“ bot Raum für kreative Ideen, eine eigene Sprache und den individuellen Gestaltungswillen einzelner Akteur*innen. Dieses Konzept verfolgte eine zeitgenössische, künstlerisch-kuratorisch-vermittlerische Strategie, die dem System „Kunstinstitution“ Impulse gab: In der Zeit von „24/7“ fanden zeitgleich Performances, Bildausstellungen und Malworkshops in einem gleichberechtigten Nebeneinander statt. Weder kuratorische noch vermittlerische Vorgaben oder Konzepte bestimmten die Präsentationen im Raum.

„Das Glück des Zufalls“ brachte viele Menschen in einem Raum zusammen und produzierte eine Atmosphäre des Willkommenseins. Wir machten die Erfahrung, dass durch unser verändertes Ausstellungskonzept plötzlich ein ganz anderes Publikum in die Kunsthalle kam. Es gab Übernachtungen von Schüler*innengruppen, Nachbar*innen verabredeten gemeinsame Mittagspausen, nächtliche Klavierkonzerte lockten Nachtschwärmer*innen und Menschen ohne Obdach in einen temporären Schutzraum, der

städtische Presseamtsleiter baute eine Großinstallation aus Holzklötzen … zahlreiche Momente des Zusammenseins diverser Publika schienen die Idee des vernetzenden Gemeinsamen, des Entgrenzenden, womöglich barriereärmeren Zugangs einzulösen. Ein solches „Versprechen auf immer“ lag in der Luft und konnte doch nicht eingelöst werden. Was zeitlich begrenzt einen Zauber entfalten kann, ist aber – absehbar – kein dauerhaftes Konzept für die Realität eines Ausstellungshauses.

Wie also weiter? Wie müssen wir Zugänge neu gestalten und organisieren? Ohne zu versprechen, dass alles allen gehört? Wie können wir institutionelle Ressourcen, sowohl materielle als auch ideelle und ebenso konzeptuelle Ressourcen eines öffentlichen Raumes, gerecht (um-) verteilen? In welcher Weise öffnet sich ein institutioneller Raum dann genau – und für wen bleibt ein Zugang trotzdem schwierig? Und was passiert, wenn nach vollständigem Verzicht auf Leitung/Kuratierung gerufen wird? Was bedeutet Kollaboration in der Praxis? Wie kann eine Institution in Einklang mit ihrem Auftrag einer der Öffentlichkeit bestimmten Rolle, in ihrer inneren, hierarchischen Konstruktion, eigentlich Teilhabe realisieren? Welche Autor*innenschaften wollen wir abgeben? Welche müssen wir als Institution selbst verantworten?Für mich wird hiermit ein weiteres Argument für eine gemeinschaftliche Arbeit deutlich, denn es stellen sich Fragen, die nicht Kurator*innen, Vermittler*innen oder Künstler*innen allein bearbeiten und beantworten sollten. Ein im Jahr 2014 realisiertes Ausstellungs- und Vermittlungsprojekt ging diesen Fragestellungen nach. Und setzte die Frage nach Raum und seiner Öffnung in einer zunächst minimalistisch anmutenden, konzeptuell-künstlerischen Arbeit von Michael Beutler und Etienne Descloux um. Künstler und Architekt haben ihre Rollen verbunden, vermischt, um den in „24/7“ begonnen Paradigmenwechsel fortzusetzen. Sie bauten eine Kirchenbank. Eine Kirchenbank, wie es sie in jedem Kirchenschiff gibt, die in der Regel aber eine auf den Chor ausgerichtete Sitzordnung aufweist. Anders diese Bank: Sie wurde als Bank für Akteur*innen des (ehemals sakralen) Raums konzipiert, die den Grundriss des Raumes nachvollzog, sozusagen umrundete und zunächst zu einem Dialog mit dem Raum selbst einlud (man schaute automatisch in die Höhe des Kirchenschiffs mittels der dafür geschaffenen Bankkonstruktion). Aber vor allen Dingen initiierte sie Begegnungen mit Sitznachbar*innen. Was sich nämlich als Kommentar auf Sitzordnungen generell (im Theater, in Konzerthallen, im Bundestag etc.) lesen lässt, war hier eine zuerst körperliche und dann handlungsorientierte Verwandlung einer Frontalausrichtung in ein auf Gruppenprozesse ausgerichtetes Setting.

Wenn also Vermittler*innen mit Künstler*innen über Lernstrukturen und deren körperlichen Rhetoriken sprechen, sind Bänke und Sitzordnungen in Klassenräumen plötzlich bewusster Untersuchungsgegenstand. Solche Nutzungsverschiebungen sind dann Anlass, die eigene Positionierung in Bildungssituationen zu reflektieren. Die 110 Meter lange Bank im Kirchenschiff bot annähernd 500 Sitzplätze und in der Mitte des Kirschenschiffs konstituierte sich ein Handlungs- und Verhandlungsraum – ein konzeptueller Raum für gemeinschaftliches Denken und Handeln. Ein Konzept, das sich ohne die eben formulierten Fragen nach Verlinkung innerinstitutioneller Perspektiven nicht denken lässt. Das haben wir damals zu verstehen begonnen. Dieses künstlerische Konzept beinhaltete nämlich zum ersten Mal eine Fragestellung nach Vermittlung. Die Frontalausrichtung als regulär im Raum festgeschriebene Sitzordnung verwandelte sich zu einem gegenseitigen Anschauen, regte zu gemeinsamer Betrachtung des Raumes an, öffnete den einzelnen Blick auf die anwesende Gruppe und im selben Moment auf sich selbst. Gemeinschaftsbildung, verbildlicht in einer sich immer wieder neu zeigenden Versammlung. Das Publikum bemächtigte sich der Bank auf unterschiedlichste Weise: Beispielsweise forschten verschiedene Gruppen gemeinsam mit eingeladenen Künstler*innen zu akustischen Potentialen des Bank-Materials Holz. Der institutionelle Ausstellungsraum etablierte sich als Handlungsraum, als ein Raum, der erstmals für eigenständige Experimente wahrgenommen und aktiviert wurde.

Um ein drittes Beispiel zu beschreiben, mache ich einen Zeitsprung. Aktuell, 2023, feiern wir das 30-jährige Bestehen der Kunsthalle. Aus diesem Anlass hat die Kunsthalle unter der Leitung der beiden aktuellen Direktor*innen Anna Jehle und Juliane Schickedanz Einladungen anAkteur*innen der lokalen Szene ausgesprochen. Für mich knüpft sich das an die Idee des „24/7“-Programms (vgl. oben). Wieder gibt es eine Carte Blanche, unter dem Titel „Bist Du bereit?“ Dieses Mal verbunden mit einem eigenständig zu verwaltenden Budget und der Freiheit, zu realisieren, was die jeweilige Person, Initiative oder der Verein zeigen oder tun möchte. Ein Teil der Ausstellungsfläche, der Neubau mit einer Fläche von ca. 200 Quadratmetern, ist für dieses Projekt reserviert. Zu „Bist Du bereit!?“ sind 30 „Geburtstagsgäste“ in aufeinanderfolgenden Zeitslots beteiligt (vgl. Kunsthalle Osnabrück 2023). Darunter auch der Kunst- Container der Heilpädagogischen Hilfe Osnabrück, der Menschen mit geistiger und/oder körperlicher Behinderung Raum für Kreativität und Selbstbestimmung bietet. Bemerkenswert war die Freigabe der kuratorisch-vermittlerischen institutionellen Autorität. Eine Woche lang war der KunstContainer Gast. Die Farbe Rosa stellte sich als gemeinsamer Nenner für kreatives Gestalten in der Gruppe heraus. Das Setting gestaltete sich als „offener Kunstraum“, in dem sich das Publikum mit den Teilnehmer*innen treffen, sprechen und künstlerisch arbeiten konnte. Gleichzeit gab es Begegnungen mit Schulk-

lassen, die selbst entscheiden konnten, ob überhaupt und wie lange sie mitarbeiten wollten.

Gelang es uns, eine feste Rahmung vorzubereiten, die dann Entfaltungsprozesse, Verknüpfung und kreatives Arbeiten in Gang setzen konnte? Ich halte „Bist Du bereit?“ insbesondere deshalb für interessant, weil sich ein bisher wenig beschriebener Vermittlungsansatz hier noch stärker einlöst als damals bei „24/7“: das Moment der Beiläufigkeit. Es finden dabei zwar angekündigte Präsentationsmomente im Ausstellungsraum statt. Aber diese öffnen sich dem Publikum eher zufällig und vor allem beiläufig, während es sich durch die Ausstellung bewegt. Denn „es stellt sich“ eine arbeitende Gruppe des KunstContainers eher überraschend „in den Weg“. Eine Beteiligung wird hierbei für das Publikum nicht extra von der Kunstvermittlung organisiert, sondern kann sich aus einem eigenen, situativen Interesse ergeben. Und zwar in beide Richtungen: Die vor Ort arbeitende Gruppe des KunstContainers stellt kein „Vermittlungsangebot“ dar, sondern ihre Anwesenheit ist ein Anlass, kreativ zu werden. Nicht konzipierte, mit kalkulierten Erwartungen an Bildungsprozesse gerichtete Situationen werden hier organisiert, kuratiert oder vermittelt. Stattdessen ereignen sich Verlinkungen zwischen Menschen – einfach, weil sie da sind und sein dürfen in dieser Kunstinstitution – auf eine dem jeweils gerade stattfindenden Prozess entsprechende, beiläufige Weise. Vielleicht ist es das gemeinsame Malen in Rosa? Oder das Zusammenfinden anderer Interessen? Ich denke, dass in einem derart dem Prozess gewidmeten Raum ein hohes Maß an Zutrauen notwendig ist und im Tun überhaupt erst erlernt werden kann.

Was bedeuten diese Entwicklungen und Veränderungen für dein Verständnis von Kunstvermittlung und was verstehst du heute unter Kunstvermittlung?

Ich möchte hier Beispiele nennen, die für die Kunsthalle Osnabrück in ihrer Entwicklung ganz wichtig waren und auch mein Verständnis von Kunstvermittlung geprägt bzw. verändert haben: Zum Jahresthema „Enttäuschung“ 2020/21 war die Künstlerin Rosalie Schweiker in der Kunsthalle zu Gast. Für Rosalie ist Kunst ein soziales Ereignis, d. h. sie erarbeitet nicht alleine im Atelier Kunstwerke, die dann ausgestellt werden, sondern ihre Kunst entsteht gemeinsam mit anderen Künstler*innen und Menschen. Bei uns verband sie kuratorische, vermittlerische und künstlerische Aspekte, indem sie ganz praktisch die Ausstellungsmöglichkeit, also den Ausstellungsraum, der ihr zur Verfügung stand, öffnete: Sie teilte den institutionellen Raum, den kuratorischen Raum, den finanziellen Raum, den künstlerischen Raum, den vermittlerischen Raum mit zehn anderen Künstler*innen, und zwar mit Teresa Cisneros, Joon Lynn Goh, Sahra Hersi, Kerri Jefferis, Jean Joseph, Sarah Jury, Sofia Niazi, Rose Nordin, Lisa Rahman, Nicola Singh und Sam Whetton in dem Projekt „Crisis Communication“. Das fand ich sehr interessant. Auch ihre Arbeit selbst, die sich im Innenhof der Kunsthalle als Ensemble eines realen Hühnerhofs mit lebendem Inventar zeigte, verwies auf diesen Moment des Teilens. Wir hatten tatsächlich Hühner in der Kunsthalle.

Das war bemerkenswert, weil das eben nicht nur eine Vermittlung nach außen, an ein Publikum, aufrief. Damit war auch eine Vermittlungsanfrage an das Team des Besucher*innenservice und an das Vermittlungsteam gestellt. Ich möchte es *„Vermittlung nach innen“* nennen. Nur, wie verhält es sich mit partizipatorischen Offerten? Wer sollte sich um die Hühner kümmern? Das war die große Frage und auch eine, die nicht so leicht zu beantworten war. Es war plötzlich zu klären, ob Vermittlung und Museumsaufsicht auch das Füttern von Hühnern beinhaltete und ob sich, wie anschließend geschehen, ein solcher „Care-Gedanke“ im Aufsichtsteam tatsächlich würde anregen lassen. Wenngleich die Beauftragung einer externen Person notwendig wurde, ist der vorgeschaltete Aushandlungsprozess ein weiteres Beispiel für die hier beschriebene Entwicklung einer Institution im Wandel. Da kommt Bewegung in die Frage, wie Vermitteln, Kuratieren und künstlerisches Arbeiten gemeinsam gedacht und auch praktiziert werden können bzw. müssen.

Wichtig ist für mich jedenfalls, dass wir uns die Zeit geben müssen, einander kennenzulernen, um dann gemeinsam arbeiten zu können. Und gilt das nicht auch für das Binnenverhältnis von Vermittlung, Kuratierung und diversen Publika?

Für mich beginnt *„Vermittlung nach außen“* bei den Menschen, die in unsere Kunsthalle kommen. Und da beobachte ich manche Menschen, die kommen und die sich in Institutionen im Museumskontext, in Kunsthallen und in Häusern für Gegenwartskunst gut auskennen. Ich glaube, es gibt welche, die so eine Institution nicht fremd finden, die vielleicht schon öfter im Museum waren und sich eigentlich auch mit Vermittlung schon in Kontakt gesetzt haben oder sogar Fachpublikum sind. Wenn du z. B. in die Kunsthalle kommst, würde ich mit dir anders sprechen als mit anderen Menschen, die es nicht so gewohnt sind.

Aber hauptsächlich habe ich mit Menschen zu tun, die sich eben noch nicht auskennen, die nicht die Sprache sprechen, die ich z. B. mit dir oder einem Fachpublikum spreche, die sich unwohl fühlen oder zumindest auch überrascht, womöglich überwältigt sind von dem Raum Kunsthaus oder Museum. Das Konzept einer „Kunsthalle“ ist meist sehr exklusiv, es gibt viele Barrieren, die eine Vielzahl von Menschen daran hindern, in Berührung mit der dort ausgestellten Kunst zu kommen. In den Jahren 2021/22 hat sich die Kunsthalle Osnabrück deshalb ein interessantes, gesellschaftlich höchst relevantes Jahresthema gesetzt, es lautete „Barrierefreiheit“. Auch hier komme ich wieder auf das meiner Meinung nach passende Bild des „gemeinsamen Textlesens“ (vgl. oben) zurück „Barrierefreiheit“ führte mich zu zahlreichen, neuen Überlegungen. Mir wurde klar, dass die Kunstvermittlung noch stärker im Sinne einer Vermittlung der Räume, in denen sich die Kunst befindet, und der Beziehungen, die sich darin ereignen, agieren sollte. Denn bevor Kunst vermittelt werden kann, muss oft zuerst der Raum vermittelt werden.

Das heißt, der Raum an sich bzw. als institutioneller Raum wird in der Kunstvermittlung häufig noch unterschätzt?

Mir geht es dabei jetzt um eine Art Anwartschaft, auf einen berechtigten Anspruch auf die materiellen sowie immateriellen Ressourcen institutioneller Kunsträume wie der Kunsthalle Osnabrück. Darauf möchte ich achten. Meine Vermittlungspraxis ist daher eher eine Begleitung. Sie legt Wert darauf, dass sich Menschen wohlfühlen. Ich möchte auch verstehen, warum sie sich vielleicht nicht wohlfühlen. Wenn wir sagen und beteuern, dass alle eingeladen seien, dass wir die Institution „für alle öffnen wollen“, heißt das ehrlicherweise nicht, dass man auch damit rechnet, dass „alle“ kommen – und wie man „allen“ begegnet. Mein Verständnis von Kunstvermittlung orientiert sich an diesen Problematiken und ist in diesem Sinne von Menschen, Raumsettings und ihren innewohnenden Beziehungen motiviert.

Insbesondere diejenigen, die erstmal erfahren müssen, dass man sich in einem Museum frei bewegen kann, dass man willkommen ist, sich wohlfühlen kann, dass es gerade im schulischen Vermittlungskontext nicht so sehr darum geht, sich Informationen zu merken und danach abgefragt zu bekommen. Es sollte doch stattdessen erstmal darum gehen, überhaupt einen Ort für sich zu finden an dem Ort der Kunst, einen Ort, an dem man gut sprechen kann, an dem man sich verstehen kann und an dem man nicht das Gefühl hat, nicht willkommen zu sein. Deswegen beginnt Vermittlung schon viel früher. Wir starten übrigens, und das gilt für alle Schulprojekte, immer mit den ersten Terminen in der Schule selbst, d. h. in einem Raum, in dem die Gruppe, mit der man dann später arbeitet, „zu Hause“ ist.

Das heißt, ihr geht als Kunstvermittler*innen in die Schule?

Ja, wir trauen uns das zu. Und die Frage danach steht immer am Anfang, jedes Mal. Was könnte Lernen in der Kunsthalle bedeuten, wenn der Anspruch auf Belehrung einmal ausgesetzt würde? Vielleicht einmal nicht Urteile zu formulieren, sondern erstmal das Wahrnehmen als sinnliche Aktivierung zu lernen, überraschende Erfahrungen zu machen und darüber nachzudenken, was wir wirklich für Rahmungen benötigen, um das zu initiieren. Wir haben mit dem Vermittlungsprogramm „Schüler:innen für Schüler:innen“ im Jahr 2005 begonnen. Seither folgen wir der Idee, Kinder, Jugendliche und junge Erwachsene in Kontakt mit Kunst zu bringen. Es gibt in der Regel zehn Kooperationsschulen aller Schulformen und dementsprechend Schüler*innen aller Altersstufen, die ein Schuljahr lang mit uns zusammenarbeiten. Für die ersten Termine gehen wir in die Schule. Manchmal, um die Schüler*innen mit dem jeweiligen Ausstellungsthema in Kontakt zu bringen, manchmal aber auch, um die Klasse methodisch vorzubereiten und als Gruppe gemeinsam agieren zu lernen. Die ersten Beziehungen lassen sich gut an dem für die Schüler*innen bekannten Ort herstellen, besser als in der Kunsthalle selbst, die nicht nur architektonisch beeindruckend ist, sondern generell viele neue Eindrücke vorhält, inklusive dessen, dass ihnen ja plötzlich neue Personen begegnen, die nichts Geringeres als einen Erstkontakt mit Gegenwartskunst initiieren möchten. Erste Begegnungen finden also in der Schule statt. Erst anschließend machen wir uns auf den Weg in die Institution Kunsthalle und schauen, wie es da so weitergeht.

Wie startet ihr dann mit den Schüler*innen in der Schule?

Für den ersten konstitutiven Moment wenden wir oft „die Räumung“ an. Eigentlich sind es drei aufeinanderfolgende methodische Schritte, um den alltäglich benutzten Klassenraum neu zu erfahren, andere Perspektiven auf ihn zu erhalten und auch ungewohnte Handlungen auszuprobieren. Den meisten macht dieser Einstieg Spaß. Manchmal sind Gruppen auch überrascht und gleichzeitig zögerlich, ob beispielsweise der erste Schritt, das vollständige Ausräumen des Klassenraumes, wirklich passieren darf. Oder passieren soll? Gruppenentscheidungen, Verhandlungsprozesse, wie man sich auf welche Definition von „leerem Raum“ einigt, sind ein bewusster Teil im Rahmen des dreiteiligen Programms. Im weiteren Verlauf gibt es performative, körperliche Übungen und abschließend den sehr interessanten, dritten Teil, der die Aufgabe formuliert, das gesamte Mobiliar wieder zurück zu räumen, unter der Prämisse, dass alles sichtbar werden kann, nur kein Klassenzimmer.

Die „Räumung“ berührt dabei viele für das System Schule relevante Fragestellungen: Wer bestimmt die Vorgehensweise, was ist Gruppenarbeit? Wie wirken sich kollektive Entscheidungen aus? Wie fühlt sich das an? Welche Regeln kann man brechen, welche neuen entstehen dabei? Was ist künstlerisches Material bzw. machen wir gerade etwa Kunst? Im Moment einer solchen vermittlerischen Intervention kann Kunstvermittlung auch konträr zum vorhandenen System agieren und vorhandene, eingeschliffene Verhaltensmuster hinterfragen oder bewusst betonen. Welche Strategie dafür passend ist, darüber sollte in der Situation entschieden werden.

Was aber ebenso entscheidend für die Kunstvermittlung ist, und das zähle ich definitiv dazu, ist die Situation beim Eintreten in die Kunstinstitution selbst. Wie reagiert der Mensch, die Kolleg*in an der Kasse auf Besucher*innen, wenn diese als Gruppe oder als Einzelperson hereinkommen? Das im Blick zu behalten, ist ein wesentlicher Teil von Vermittlung, auch weil es immer noch fast unbemerkte Faktoren sind.

Das heißt, Kunstvermittlung ist nicht nur etwas, was ihr an die Besucher*innen herantragt, sondern was euch als Institution immer wieder auch innerhalb eures Teams beschäftigt?

Ja, und dazu gehört eben auch zu schauen, wie man auf eine barriereärmere Art und Weise dem Publikum begegnen, also Besuchende empfangen kann. Um ein praktisches Beispiel zu nennen: Wenn wir mit Gruppen aus der Heilpädagogischen Hilfe Osnabrück in Kontakt kommen und Menschen einladen, die zum Beispiel körperliche, seelische und/oder geistige Behinderungen haben, wenn z. B. jemand im Rollstuhl sitzt, dann ist es für diese Person als allererstes existenziell wichtig zu wissen, wo die sanitären Anlagen für Menschen mit Rollstuhl sind, und zwar noch bevor man irgendwie versucht herauszufinden, wie man jetzt als Vermittler*in mit dieser Person sprechen kann. Das zu verstehen, zielt natürlich nicht zuletzt auf das, was ich für Kunstvermittlung auch immer wichtig finde, nämlich Ermächtigungsprozesse in Gang zu setzen, damit man allein klarkommt.

Was aber nicht heißt, dass ihr nicht gebraucht werdet, oder? Sondern dass sich diese Positionen zwischen Kunst, Besucher*innen, Kunstvermittler*innen anders mischen?

Ja, dass sie sich anders mischen. Und vor allem, dass man tatsächlich methodische Wege findet, in dem Raum, von dem ich eben sprach. Nicht nur als Rollstuhlfahrer*in, sondern überhaupt als Mensch Wege zu finden, sich allein in diesem Raum zu orientieren und sich auch allein in Kontakt zu setzen mit dem, was da kuratorisch vorbereitet wurde. Ich glaube, dass es ganz wichtig

ist, diesen Aspekt in der Vermittlung zu stärken, um möglichst nicht diese Situation zu haben, die wir als Vermittler*innen gerade in klassischen Begegnungsmomenten, wie einer Führung, gelegentlich erleben. Nämlich, dass dann nachher Personen kommen, aus der Gruppe, die mir für neunzig Minuten gelauscht haben, und hinterher sagen: „Frau Schulte, ohne Sie hätte ich das überhaupt nicht verstanden. Ich wäre vollständig aufgeschmissen, wenn Sie nicht […]."

Solche freundlich gemeinten Formulierungen, die ich in früheren Jahren oft gehört habe, sind eigentlich das Gegenteil von dem, was wir mit Vermittlung wollen. Uns geht es nicht um dieses „Ohne Sie wäre ich nichts", sondern um das genaue Gegenteil, also „Ich bin hier, und ich werde willkommen geheißen und löse mich von einer anfänglichen Abhängigkeit". Durch pragmatische Infos, zum Beispiel, dass Rollstuhlfahrer*innen besagte Info brauchen. Aus Besucher*innensicht heißt das, auch methodisch in die Lage versetzt zu werden, sich sprechberechtigt zu fühlen, gleichberechtigt zu sprechen mit denen, die diese Vermittlungssituation anleiten. Nicht einen Ort vorzufinden, an dem man sich überwältigt fühlt oder womöglich belehrt wird, sondern wo man sich einfach eingeladen und tatsächlich aktiviert, mobilisiert fühlt teilzunehmen.

Mit wem hast du bisher zusammengearbeitet? Welche Formen der Zusammenarbeit haben sich dabei ergeben?

Ich würde den Bereich der Vermittlung in der Kunsthalle tatsächlich als multiperspektivisch und vielfältig beschreiben. Hier sind viele Menschen, die in der Kunstvermittlung zusammenarbeiten, allerdings in unterschiedlichen Positionen und Rollenverhältnissen. Das heißt, es sind nicht alle festangestellte Kolleg*innen in der Institution, sondern es sind hauptsächlich freiberuflich arbeitende Menschen.

Jetzt speziell in der Kunstvermittlung oder generell im ganzen Team?

Ich bin gerade noch beim Team der Kunstvermittlung, bei dem außer mir alle freiberuflich arbeiten. Aber das gesamte Team besteht hauptsächlich aus Festangestellten. Da gibt es von vornherein Gedanken und Fragen an die inneren Strukturen einer Verwaltungsinstitution, die auch die Kunsthalle ist, und natürlich an die damit verbundene machtstrukturelle Situation, die immer wieder befragt werden muss. Das ist schon so ein Punkt, der im Vermittlungsteam immer wieder ein Thema ist.

Das Vermittlungsteam besteht aus freien Kunstvermittler*innen, aktuell sind es zwölf, die mit mir als Leitung zusammenarbeiten, die aber zum Teil in der Vermittlung auch temporäre, kuratorische Vermittlungsprojekte durchführen. Wir versuchen verschiedene Methodiken auszuprobieren und das definiert sich dann jeweils über die Perspektive, mit der die jeweiligen Leute kommen. Es gibt Literaturwissenschaftler*innen, genauso wie Künstler*innen, Kunstpädagog*innen oder Geolog*innen und Kulturwissenschaftler*innen. Wir hatten auch schon eine Psychologin im Team. Es sind also sehr unterschiedliche Perspektiven durch die jeweiligen Personen im Team vertreten. Außerdem legen wir großen Wert darauf, unser individuelles Wissensgebiet für das gesamte Team zu öffnen. So arbeiten wir in Schwerpunkten, die sich aus unseren persönlichen Kompetenzen ableiten, stellen aber Rechercheergebnisse, Materialien und Praxiserfahrungen im Rahmen von regelmäßigen Teamtreffen allen zur Verfügung. Wir teilen Wissen.

Welche Erfahrungen hast du in der Zusammenarbeit mit anderen Institutionen gemacht?

Schule ist natürlich ein fester Bestandteil in meiner Zusammenarbeit mit anderen Institutionen. Aber im Unterschied zu anderen sind Schüler*innen nicht ganz freiwillig da, das muss man immer voranstellen. Im Rahmen von Schule gibt es verschiedene Ak-

teur*innen, ebe auch Lehrer*innen, Kolleg*innen, Schulleitungen. Es gibt jeweils sehr unterschiedliche Orte, den institutionellen Raum Schule beispielsweise. Und es gibt natürlich auch verschiedene Haltungen zu den Vermittlungsansätzen der Kunsthalle von Seiten dieser verschiedenen Personengruppen, also Erwartungshaltungen, z. B. von Lehrer*innen. Deswegen haben wir in Zusammenarbeit mit dem Regionalen Landesamt für Schule und Bildung Osnabrück aktiv Lehrer*innenfortbildungen in unser Vermittlungsangebot eingeflochten, weil ich es wichtig finde, auch auf dieser Ebene zu arbeiten.

Mit der Institution Schule zu arbeiten, ist eine große Herausforderung, gerade wenn man in der Kunstvermittlung tatsächlich interessiert ist an Kollaboration und an Enthierarchisierung typischer Lehr- und Lernsituationen. Wenn man daran interessiert ist, dass es andere Methodiken gibt, die nicht möglichst schnell von A nach B führen, sondern gerade interessiert ist an Nebenwegen, an horizontalen Bewegungen, an nichtlinearen Denkbewegungen, aber auch an Experimentalbewegungen. Das ist mit Schule meist nicht leicht. Trotzdem finde ich das superspannend!

Meine erste Erfahrung mit Schule war natürlich deren klassisches Zeitkorsett: maximal neunzig Minuten Doppelstunde Kunst in der Kunsthalle, als Wandertag, also etwas, was außerhalb der Reihe passiert. Manche Schüler*innen haben richtig Lust darauf, manche überhaupt nicht. Es ging immer um eine Motivation, die ich merkwürdig finde, nämlich mit einer Aussicht auf Entertainment und mit der „Verteilung von Bonbons“, damit das alles irgendwie klappt.

Davon rate ich inzwischen ab, wenn jemand aus der Schule anruft. Der wichtigste Faktor für Vermittlung ist aus meiner Sicht die gemeinsame Zeit, gerade wenn die Ebenen der Beziehungskontakte noch nicht so ganz geklärt sind. Zeit, um zu verstehen, um überhaupt eine Sprache des Miteinander zu lernen, um Verhaltensweisen und Methoden auszutauschen, um Curricula zu erweitern. Also um darüber zu sprechen, was Kriterien sein können für das, was wir da in diesem Erfahrungsraum Kunsthalle anbieten können. Und auch um verständlich zu machen, dass es ganz anders ist als in der Schule – im besten Fall. Deutlich zu machen, dass dies kein Gegenangriff ist, dass es nichts Feindliches bedeutet, ist immer sehr wichtig. Und zwar nicht nur zu verbalisieren, sondern auch wirklich glaubhaft zu machen.

Ist das aus deiner Sicht ein Problem von Seiten der Lehrer*innen, dass Vermittlungsangebote als Angriff auf die Institution Schule empfunden werden?

Am Anfang gibt es häufig so ein Gefühl eigentümlicher Konkurrenz, welches nicht zuletzt dadurch entsteht, dass es in der Schule nicht ausreichend Zeit gibt. Oder viel zu selten Zeit für interessensgeleitete Prozesse, wie wir sie uns wünschen. Deswegen bin ich irgendwann darauf gekommen, Schulen einzuladen, aber eben nicht für einen einmaligen oder zweimaligen Besuch, sondern für eine Kooperation, die ein ganzes Schuljahr dauert. Viele Lehrer*innen aus der Schule verstehen dann plötzlich, dass es da eine Option gibt, wirklich mal etwas anderes auszuprobieren. Wenn der Kunstunterricht eben nicht in der Schule stattfindet, sondern an einem außerschulischen Lernort, der aber nicht unbedingt die Schule ersetzt, sondern die Idee von Lernen erweitert – also methodisch, inhaltlich, strukturell.

Dass in schulischen Kooperationen diese Art von Aufwertung und Anerkennung nicht immer einfach zu haben ist, beschreibt Gesa Krebber. Sie hat grenzüberschreitende Kooperationen von Schule und Kunstvermittlung in Kunstinstitutionen im Rahmen des Schulunterrichts untersucht und beschrieben (vgl. Krebber 2020). Also etwas, was diese beiden Partner*innen eigentlich wollen, was aber bei der Umsetzung auf zahlreiche Hindernisse stoßen kann. Eine manchmal konfliktreiche Situation. Ich möchte dazu Susanne Bosch zitieren. Sie beschreibt in einer Reflexion zu partizipatorischen Prozessen:

„Partizipation beinhaltet die Komponente des Kontrollverlusts. Genauso wie man sagen kann, kollektiv kommt man zu besseren und komplexeren Ergebnissen, da es zu guten Synergien kommen kann. Wenn die Aufgeschlossenheit der Beteiligten für Vielfältigkeit und Feedback herrscht, kann man auch den umgekehrten Fall erleben:Ideen können missverstanden oder fehlinterpretiert werden, Begriffe und Vereinbarungen werden anders definiert, eigene Interessen werden zurückgehalten oder nicht kommuniziert und dennoch umgesetzt, Macht und Kraft werden demonstriert.“(Eckert/Bosch 2015: 59)

Würdest du sagen, dass es etwas gibt aus den Erfahrungen, die du mit dieser Art der Zusammenarbeit gemacht hast, was im übertragenen Sinne auch grundsätzlich für Formen der Zusammenarbeit gelten könnte?

Ganz bestimmt. Am Ende unterscheidet es sich gar nicht so sehr. Die Konsequenzen dessen, was man da erfahren kann, haben einerseits mit dem bereits erwähnten Zeitfaktor zu tun und andererseits mit Gelingensprozessen, die nur dann wahrhaftig sind, wenn man sie immer superkritisch anguckt und hinterfragt: Welche Haltung hat man selbst als Kunstvermittler*in, gerade im Hinblick auf die angestrebte „Unsichtbarkeit“? Welche Rolle übernimmt man in Situationen, in denen es nicht gelingt? Welche Rollen reaktiviert man, wenn Dinge irgendwie nicht zu bewerkstelligen sind, wenn sie doch so unerwartet sind, dass man denkt, irgendwie lenken zu müssen? Es ist immer eine kritische Selbstprüfung notwendig, um zu sehen, was da eigentlich gerade passiert. Welche Rolle habe ich gerade und welche muss ich freigeben? Welche darf ich nicht einnehmen und welche auch nicht zurückerobern?

Das zeigt auch, wie schwer es ist, aus diesen Mustern rauszukommen und andere Wege zu gehen. Hattest du da mal ein Erlebnis?

Während meiner Arbeit mit einer Gruppe von Schüler*innen vom Landesbildungszentrum für Hörgeschädigte Osnabrück (LBZ) gab es einmal eine solche Situation, bei der wir in Zusammenarbeit mit der Künstlerin Alison O‘Daniel im Rahmen der Jahresausstellung „Barrierefreiheit“ (vgl. Kunsthalle Osnabrück 2021) arbeiten wollten. Alison O‘Daniel hat selbst eine Höreinschränkung und im Austausch kam von ihr die Idee auf, die ebenfalls hörbeeinträchtigten Schüler*innen an ihrem künstlerischen Projekt für die Kunsthalle zu beteiligen. In Form einer Raumforschung lud sie die Schüler*innen ein, den Ausstellungsort auf Grundlage bestimmter performativer Übungen zu erkunden und Beobachtungen sowie Erfahrungen zeichnerisch zu dokumentieren. O’Daniel wollte diese anschließend in die visuelle Ausgestaltung der eigenen Arbeit und damit wieder in den Raum zurückspielen.

Das hielt ich für den richtigen Weg, grundsätzlich von der Idee her. Aber in der Praxis hat das nicht geklappt. Wirklich verrückt, weil es dann tatsächlich so war, dass sich zu wenig Schüler*innen das zugetraut haben. Es gab plötzlich eine Barriere zwischen der eigenen Begeisterung – „Oh, wow, ich soll Kunst mit einer so berühmten Künstlerin aus Los Angeles machen?“– und den eigenen Vorbehalten gegenüber diesem Ermächtigungsmoment. Und da denkt man, das ist doch eigentlich eine gute Idee, wenn eine Künstlerin, die Vermittlung und künstlerisches Arbeiten gleichbehandelt, ihre Arbeit für andere öffnet. Doch dann kommt einem diese Barriere entgegen. Das ist sehr lehrreich, denn es gibt so gut wie immer einen Aspekt, den man noch nicht bedacht hat und der aufdeckt, wo man lernen muss.

Zum Abschluss würde ich dich gerne fragen, wie du dir die Zukunft der Kunstvermittlung vorstellst? Und ob es Fragen gibt, die du anderen Kunstvermittler*innen gerne stellen würdest?

Was die Zukunft der Kunstvermittlung betrifft, da habe ich die Idee, dass das mit Gegenwart zu tun haben muss, unbedingt! Es ist nicht so inspirierend für mich zu denken, was sein soll, sondern es ist eher eine Lust, daran zu arbeiten, zu gucken und zu denken, was jetzt gerade ist und mit vielen Menschen darüber zu sprechen. Mich interessiert eigentlich am Ende auch wieder diese Gestaltung des Raums, in dem genau das möglich ist, mit unterschiedlichen Stimmen zu sprechen und dies auszuhalten. Das finde ich tatsächlich immer so ein großes Thema, was auch mit einer Zukunftsvision zu tun hat.

Ich glaube, wir müssen weiter daran arbeiten, dass Menschen in Räumen der Kunst sein können und wollen. Dass der institutionelle Raum einer ist, in dem paternalistische Ansprüche ihre Macht verlieren. Dass diese Räume nicht verschlossen bleiben, weil es immer noch Eintritt kostet, wenn man sich darin aufhalten möchte. Weil es immer noch zu wenig Räume gibt, die wirklich konsumfrei sind. Und dass sich mit Kunst zu beschäftigen etwas sein kann, dass mit meinem Leben tatsächlich etwas zu tun hat, dass Transferpotential auf meinen Lebensbereich mitbringt.

Unser Jahresthema für 2024/25 lautet „KindesKinder". Es ist inhaltlich dem transgenerationalen Lernen gewidmet und beinhaltet die Installierung eines festen Vermittlungsraumes. Dafür wird ein Teil des bisherigen Ausstellungsraumes freigegeben. Ich arbeite gerade mit Kurator*innen, Vermittler*innen und Künstler*innen an der Gründung eines Parlaments, eines Gremiums, das sich mit uns einem solchen Vorhaben widmet. Dazu passt ganz wunderbar eines meiner Lieblingszitate des documenta-Kollektivs ruangrupa. Sie antworten auf die Frage nach einer Methode für kollektive Arbeit mit einem fast poetischen Bild: „Wir öffnen den Wasserhahn, lassen es laufen und schauen, was, wohin und wie es fließt." (The Collective Eye im Gespräch mit ruangrupa 2022: 107) Das wäre so eine Frage an uns: Können wir es zulassen, gemeinsam zu fließen?

Anmerkungen

[1] Die Kunsthalle Osnabrück wurde 1993 in den Räumlichkeiten der ehemaligen Dominikanerkirche und dem angeschlossenen Kloster in der Innenstadt Osnabrücks eröffnet. Erster Direktor war André Lindhorst, der die Kunsthalle aufbaute, von 1993 bis 2013 leitete und vor allem Einzelausstellungen von Künstler*innen oder thematische Gruppenausstellungen zeigte. Von 2013 bis 2019 war Dr. Julia Draganović als Direktorin der Kunsthalle tätig, die sehr ortsspezifische Ausstellungen entwickelte und einen Schwerpunkt auf Performance Art setzte. Seit 2020 leiten Anna Jehle und Juliane Schickedanz die Kunsthalle, die zu spezifischen, aktuell gesellschaftlich relevanten Jahresthemen Künstler*innen einladen, um vor Ort eine neue künstlerische Arbeit zu entwickeln und im erweiterten Sinne zu präsentieren. Die Jahresthemen verstehen sich als Fragestellungen an gegenwärtige Umbrüche in Gesellschaft, Kultur und Politik. 2020 war das Jahresthema „Enttäuschung", 2021 „Barrierefreiheit" und im Jahr 2022 verhandelte die Kunsthalle das Thema „Romantik" (vgl. Kunsthalle Osnabrück o. J.).

[2] Das übergeordnete Ziel von CAPP ist es, die Möglichkeiten für Künstler*innen, die in ganz Europa zusammenarbeiten, zu verbessern und zu öffnen, indem Mobilität und Austausch gefördert und gleichzeitig neue Öffentlichkeiten und ein neues Publikum für kollaborative Praktiken gewonnen werden (vgl. CAAP: About the Project o. J.)

Literatur

Collaborative Arts Partnership Programme (CAPP) (o. J.): About the Project. Online: https://www.cappnetwork.com/about-capp/about-the-project [07.11.2023]

Eckert, Constanze/Bosch, Susanne (2015): Constanze Eckert im Gespräch mit Susanne Bosch. Partizipationskunst und Gemeinwesen. In: Mission Kulturagenten – Onlinepublikation des Modellprogramms „Kulturagenten für kreative Schulen 2011-2015", S. 57-61. Online: http://www.kulturagenten-programm.de/assets/Uploads/Modul-3-Reflexion.pdf [07.11.2023]

Krebber, Gesa (2020): Kollaboration in der Kunstpädagogik. Studien zu neuen Formen gemeinschaftlicher Praktiken unter den Bedingungen digitaler Medienkulturen. München: kopaed.

Kunsthalle Osnabrück (Hrsg.) (o. J.): Offizielle Website. Online: https://kunsthalle.osnabrueck.de [07.11.2023]

Kunsthalle Osnabrück (Hrsg.) (2021): Barrierefreiheit. Online: https://kunsthalle.osnabrueck.de/de/jahresthema/barrierefreiheit [07.11.2023]

Kunsthalle Osnabrück (Hrsg.) (2023): Bist Du bereit? Online: https://kunsthalle.osnabrueck.de/de/programm/bist-du-bereit [17.11.2023]

Randelzhofer, Eva (2015): Wessen Projekt ist es eigentlich? Die Frage nach der Autorschaft in partizipativen Kunstprojekten. In: Mission Kulturagenten – Onlinepublikation des Modellprogramms „Kulturagenten für kreative Schulen 2011-2015“, S. 65-72. Online: http://publikation.kulturagenten-programm.de/detailansichtd75c.html?document=181&page=reflexion.html [07.11.2023]

The Collective Eye im Gespräch mit ruangrupa (2022): Überlegungen zur kollektiven Praxis, Berlin: Distanz Verlag.

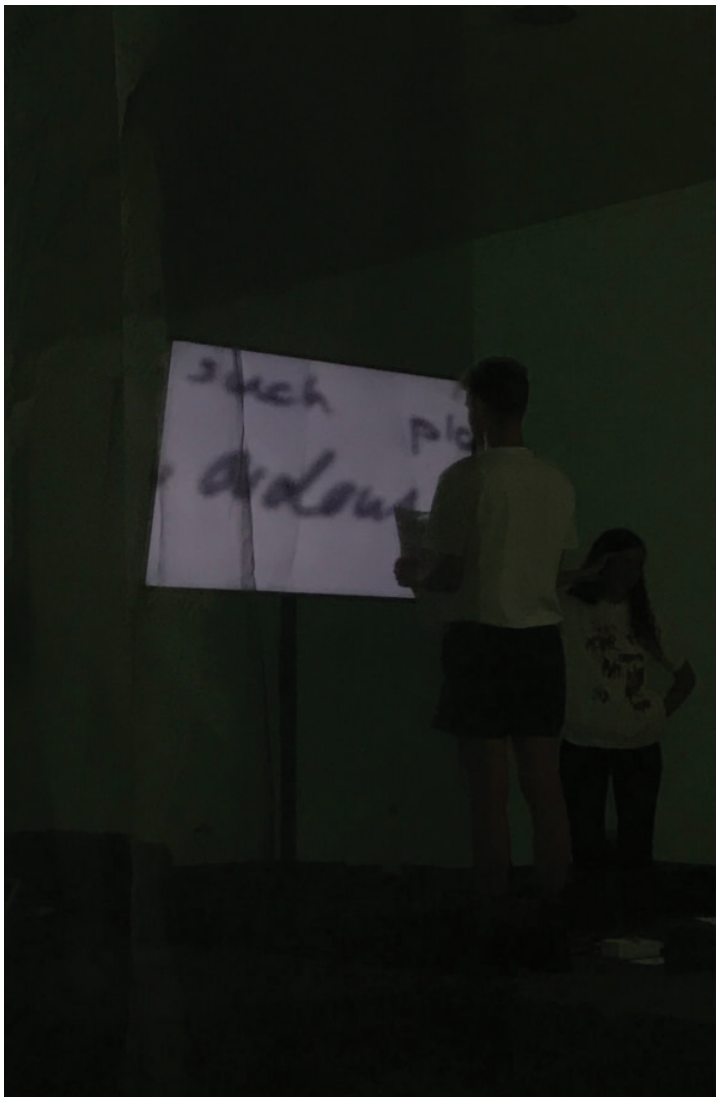
Zwischen künstlerischen Arbeiten und kuratorischen Praktiken. Überlegungen zu Kontextualisierungen und dem Zeigen des Zeigens

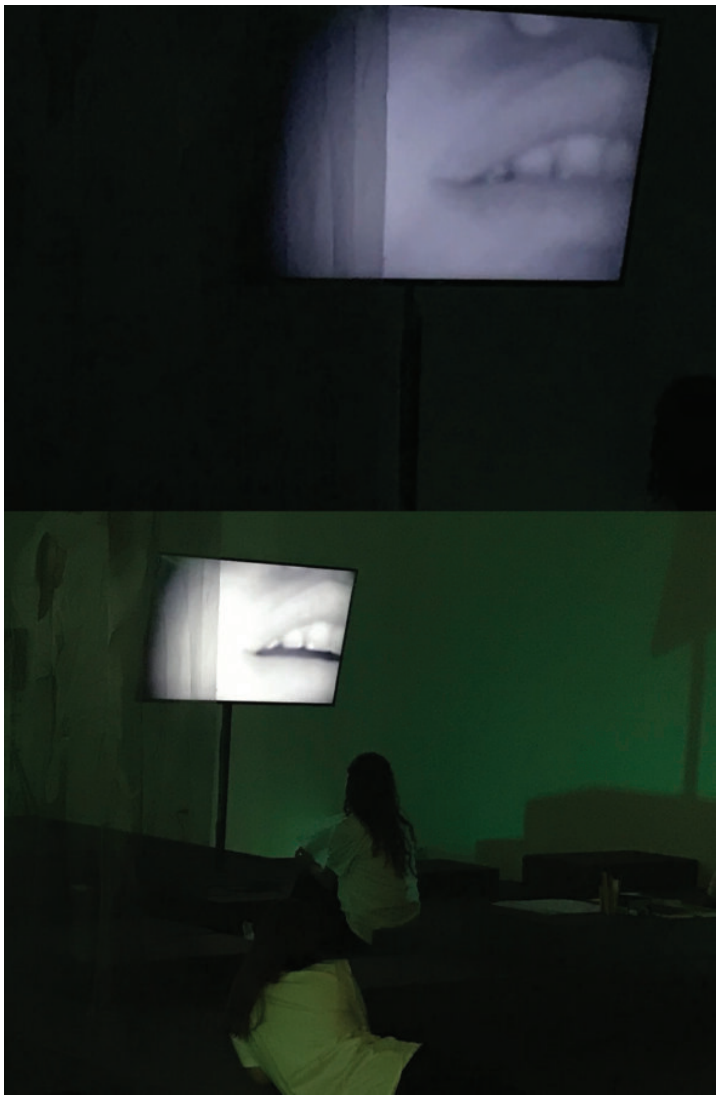
Von Heiko Lietz





What the weird and the eerie have in common is a preoccupation with the strange. The strange — not the horrific. The allure that the weird and the eerie possess is not captured by the idea that we „enjoy what scares us". It has, rather, to do with a fascination for the outside, for that which lies beyond standard perception, cognition and experience. This fascination usually involves a certain apprehension, perhaps even dread — but it would be wrong to say that the weird and the eerie are necessarily terrifying. I am not here claiming that the outside is always beneficent. There are more than enough terrors to be found there; but such terrors are not all there is to the outside. (MARK FISHER – *The Weird and the Eerie*)

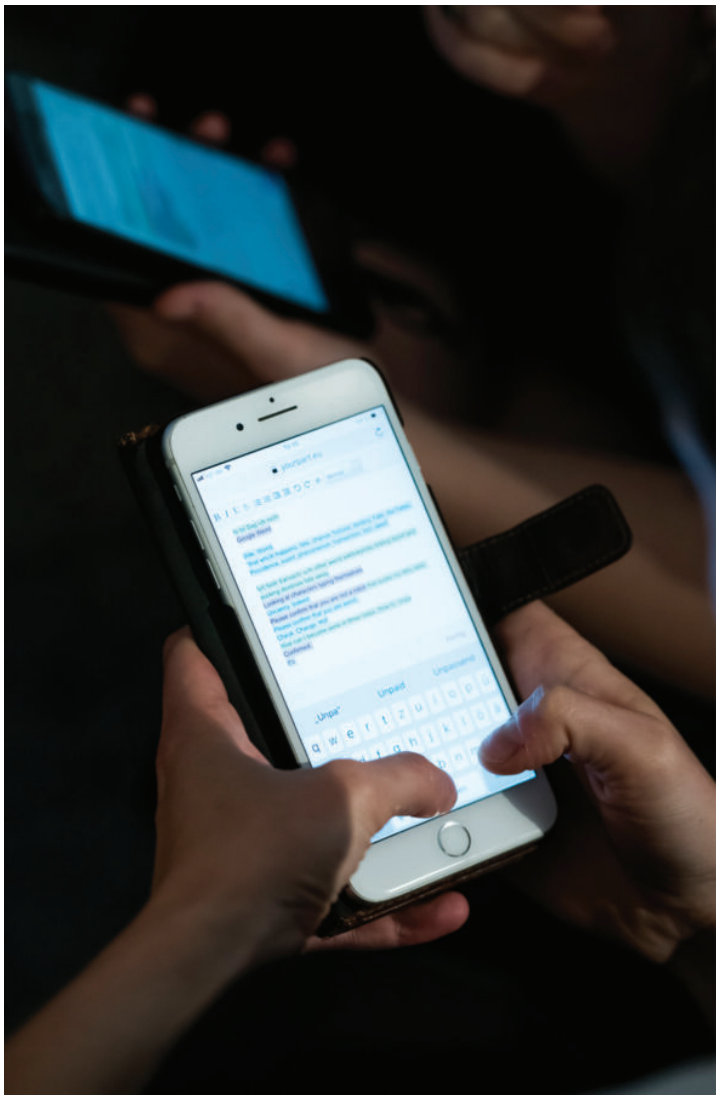




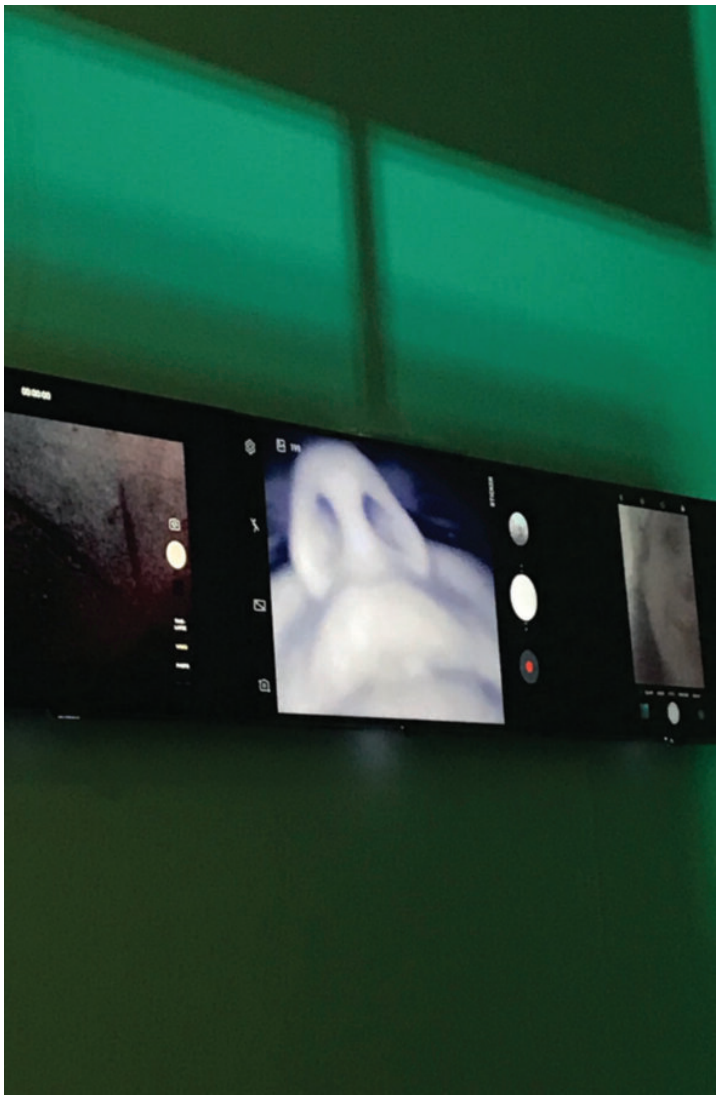
“I awoke to darkness. / I was hungry—starving!—and I was in pain. There was nothing in my world but hunger and pain, no other people, no other time, no other feelings. / I was lying on something hard and uneven, and it hurt me. One side of me was hot, burning. I tried to drag myself away from the heat source, whatever it was, moving slowly, feeling my way until I found coolness, smoothness, less pain. / It hurt to move. It hurt even to breathe. My head pounded and throbbed, and I held it between my hands, whimpering. The sound of my voice, even the touch of my hands seemed to make the pain worse. In two places my head felt crusty and lumpy and … almost soft. / And I was so hungry.” (OCTAVIA E. BUTLER – *Fledgling*)

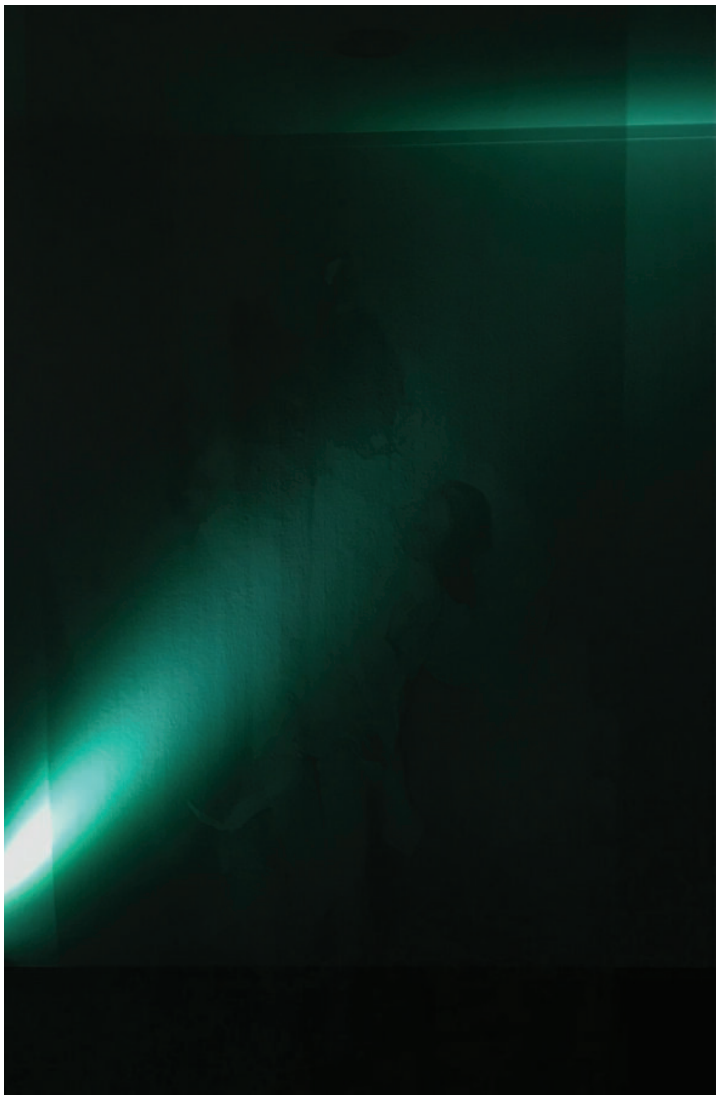












There looms, within abjection, one of those violent, dark revolts of being, directed against a threat that seems to emanate from an exorbitant outside or inside, ejected beyond the scope of the possible, the tolerable, the thinkable. It lies there, quite close, but it cannot be assimilated. It beseeches, worries, and fascinates desire, which, nevertheless, does not let itself be seduced. Apprehensive, desire turns aside; sickened, it rejects. A certainty protects it from the shameful—a certainty of which it is proud holds on to it. But simultaneously, just the same, that impetus, that spasm, that leap is drawn toward an elsewhere as tempting as it is condemned. Unflaggingly, like an inescapable boomerang, a vortex of summons and repulsion places the one haunted by it literally beside himself. (JULIA KRISTEVA – *Powers of Horror*)

YOUNG GIRL READING GROUP depicts, examines and contextualises the instability of boundaries that renders the reading body and its surroundings as the site of an active and ongoing set of relations, positing the interdependence of the text, the body, the environment and the technology. Recognising reading as an act which shapes the body, YGRG strives to create a new sensibility toward reading as a form of embodied language, a collective practice that underlies complexities of perceived bodies, environments and their entanglement into global digital infrastructures. The constructed spatial settings and trace affinities across social practices, art forms and timeframes, but most of all look to create a reading space that can be shared collectively.

Abbildungen

Abb. 1-6: *Digital Imaginaries – Young Girl Reading Group* Workshop, NRW Forum, Düsselderf, 05 – 06.07.2019. Photo: Dorota Gawęda and Eglė Kulbokaitė

Abb. 7: *Digital Imaginaries – Young Girl Reading Group* Workshop, NRW Forum, Düsselderf, 05 – 06.07.2019. Photo: NRW Forum

Abb. 8-10: *Digital Imaginaries – Young Girl Reading Group* Workshop, NRW Forum, Düsselderf, 05 – 06.07.2019. Photo: Dorota Gawęda and Eglė Kulbokaitė

Zwischen künstlerischen Arbeiten und kuratorischen Praktiken. Überlegungen zu Kontextualisierungen und dem Zeigen des Zeigens

Von Heiko Lietz

1. Einleitung: Spannungsreiche Verschränkungen

„Wenn Sie es bis jetzt geschafft haben, einen großen Bogen um TikTok zu machen, einfach weitermachen wie bisher“, so schreibt die Kunstwissenschaftlerin und Kolumnistin Anika Meier noch im Juli 2020 für das Magazin monopol (Meier 2020). „Ernsthafte Kunstvermittlung, ade!“, so das Urteil des Artikels. Insbesondere der TikTok-Account der Uffizien hat in diesem Zusammenhang für Furore gesorgt, die New York Times titelte „As Museums Get on TikTok, the Uffizi Is an Unlikely Class Clown“ (Marshall 2020).

Die Uffizien waren eines der ersten Museen, die im Frühjahr 2020 eine Kooperation mit der Kurzvideo-Plattform TikTok aufnahmen und die Themen Kunst, Corona und Alltag mit digitalen, popkulturellen Ästhetiken verschränkten. In einem der ersten Videos wurde der Kopf der Medusa von Caravaggio digital mit einem animierten Corona-Virus konfrontiert (sie schreit: „Corona-Virus!“) und musikalisch mit Beethovens fünfter Symphonie hinterlegt. Den Blick und das Entsetzen der Medusa gekonnt in Szene gesetzt, zerschellt das versteinerte Corona-Virus und die Medusa trägt fortan eine medizinische Maske.[1] Auch in weiteren Videos werden die berühmtesten Werke der Sammlung in die (pandemische) Gegenwart geholt: Die Venus von Urbino chillt während des Lockdowns im Schlafanzug mit reichlich Snacks vor dem Fernseher[2]; die Venus aus Boticellis Primavera mahnt lautstark Social-Distancing[3] und Michelangelos Tondo Doni wird zum Szenario eines Quarantäne-Workouts[4]. Trotz oder vielleicht gerade wegen der kritischen Debatten hierzu: Einen großen Bogen um TikTok machen Museen jedenfalls nicht, im Gegenteil. Sowohl die Zahl der Museen, die die Plattform für sich zu nutzen wissen als auch die Reichweite ihrer Accounts nehmen seit den ersten coronabedingten Museumsschließungen in Europa stetig zu, und zwar genreübergreifend.[5]

Dabei entwickeln sich zum einen spezifische virtuelle[6] Praktiken und Ästhetiken musealer Vermittlung. Zum anderen schließen sich in Anlehnung an die gesteigerte Bedeutung von ‚Social Media‘[7]-Plattformen weitere Fragen nach der Ökonomisierung musealer Praktiken, wie des Kuratierens, Ausstellens und Vermittelns, sowie ihrer (staats-)politischen Mobilisierung an. Bei letzterem gilt es im Blick zu behalten, dass es sich um eine Beziehung von politischer Brisanz auch deswegen handelt, da im August 2021 nach andauernden Spekulationen, bekannt wurde, dass der chinesische Staat an TikToks Mutterkonzern Bytedance beteiligt

ist und damit über ein Vetorecht bei Entscheidungen verfügen kann (taz 2021), auch wenn TikTok dies bis heute abstreitet. Insbesondere in den USA und im Kontext geopolitischer Erwägungen, die mit einem zunehmend angespannten Verhältnis zu China zusammenhängen, sind seitdem Forderungen immer lauter geworden, die App unzugänglich zu machen. Im Mai 2023 ist der US-Bundesstaat Montana vorangegangen. Dort ist das Anbieten der App in App Stores ab 2024 untersagt, wobei das Argument des Schutzes der Daten der Nutzenden vor chinesischer Spionage die legitimatorische Grundlage der Entscheidung bildet und so zu einer politischen Erwägung im Sinne der nationalen Sicherheit avanciert ist. TikTok hat dagegen Klage eingereicht (McCabe/Maheshwari 2023).

Der vorliegende Beitrag legt eine diskurs- und performativitätstheoretische Perspektive zugrunde, welche die wechselseitigen Konstitutionsprozesse der Social Media-Plattform TikTok einerseits und dem Musealen andererseits mithilfe der Heuristik wechselseitiger Plattformisierung fasst (vgl. Poell/Nieborg/van Dijck 2019). Mit der Betonung der Wechselseitigkeit geht es um eine Perspektive, die nicht lediglich danach fragt, inwiefern sich plattformspezifische Rationalitäten, Ästhetiken und Praktiken in andere gesellschaftliche Sphären (und damit auch Museen) einschreiben, sondern auch, inwiefern sich spezifische Aspekte des Musealen umgekehrt in die (Diskursivierung der) Plattform TikTok einschreiben. Dabei handelt es sich mitnichten um ein symmetrisches Machtverhältnis. Gleichwohl betont die hier zugrundeliegende Perspektive, dass wir es mit Blick auf Plattformisierungsprozesse dennoch nicht mit einer uni-direktionalen Entwicklung zu tun haben. Hierbei ist zum einen von Interesse, welche diskursiven Voraussetzungen und Entwicklungen konstitutiv für die Entwicklung der besonderen Beziehung zwischen Museen und TikTok waren und sind sowie zum anderen, an welche medientechnologischen Bedingungen entsprechende plattformspezifische Praktiken und Ästhetiken geknüpft sind.

Um diese Aspekte diskutieren zu können, stellt der Beitrag in einem ersten Schritt die Kurzvideo-Plattform TikTok vor und schärft die hier zugrundeliegende Perspektive mithilfe des Konzepts wechselseitiger Plattformisierung (2). Darauf aufbauend geht es im Weiteren um eine breite Situierung jener diskursiven Bewegungen, auf deren Grundlage die Plattform TikTok und die Museen im Laufe des Jahres 2020 zusammengefunden haben. Dabei wird auch herausgearbeitet, wie sich das Verhältnis von Museen und Sozialen Medien im Zuge der pandemiebedingten Museumsschließungen verändert hat und auch welche (historischen) Grundlagen für dieses spannungsreiche Verhältnis konstitutiv sind (3). In einem nächsten Schritt geht es um die medientechnologischen Bedingungen musealer (Kunst-)Vermittlung auf TikTok, wobei technische Funktionsweisen und damit zusammenhängende Sichtbarkeits- und Aufmerksamkeitsökonomien im Fokus stehen. Ergänzend werden die sich hieraus ergebenden kulturellen Praktiken beispielhaft illustriert. Dabei werden Spezifika mimetischer Nutzungskulturen und -praktiken herausgearbeitet und auf ihre Effektivität im Hinblick auf museale Deutungshoheiten hin befragt (4). Schließlich benennt der Beitrag theoretische sowie gesellschaftspolitische Herausforderungen, die mit der Plattformisierung von Museen einhergehen (5).

2. Konzeptualisierung: Wechselseitige Plattformisierung von Museen und TikTok

TikTok ist eine User-Generated-Content-Plattform, die in den letzten Jahren eine bemerkenswerte Karriere hinlegte: Nach eigenen Angaben erreichte TikTok im September 2021 eine Mrd. monatlich aktive Nutzende (TikTok Newsroom 2021d). Im Jahr 2023 waren es bereits 1,7 Mrd. und für 2025 hat TikTok sich das 3 Mrd.-Ziel gesetzt (Buchholz 2022). Damit handelt es sich um die Plattform mit dem weltweit größten Wachstum (ebd.). Damit dürfte die immense ökonomische wie kulturelle Bedeutung des chinesischen Technologiekonzern ByteDance, der den Silicon-Valley-Plattformen längst Konkurrenz macht, kaum noch abzustreiten sein. Zur Gewinnung von Nutzenden auch über den chinesischen Markt hinaus[8] setzt Bytedance mit TikTok nicht zuletzt auf Kooperationen mit Kulturbetrieben und treibt diese im Sinne einer „Infrastrukturalisierung“ systematisch voran (Zhang 2020).[9] Um eben solche Bewegungen beschreiben zu können, ist nicht nur ein performatives wie prozessual angelegtes Verständnis von Institutionen notwendig (vgl. Seyfert 2011), sondern auch von digitalen Plattformen.

Mit dem Begriff der Plattformisierung haben Thomas Poell, David Nieborg und José van Dijck darauf verwiesen, dass sich plattformspezifische Rationalitäten in unterschiedliche Sektoren und Sphären des Lebens einschreiben:

“Platformisation is defined as the penetration of infrastructures, economic processes and governmental frameworks of digital plat-

forms in different economic sectors and spheres of life, as well as the reorganisation of cultural practices and imaginations around these platforms." (Poell/Nieborg/van Dijck 2019)

Digitale Plattformen regulieren also nicht nur die Verfügbarkeit und Sichtbarkeit von Inhalten, sondern sie evozieren auch spezifische Arten der Kommunikation und Konnektivität und bringen damit spezifische kulturelle Praktiken hervor – und schließen andere aus. Zudem berücksichtigt der Begriff die ökonomischen und (staats-)politischen Bedingungen ihrer Formierung (vgl. Poell/Nieborg/van Dijck 2019).

Um das spezifische Verhältnis von Museen einerseits und TikTok andererseits diskutieren zu können, nutzt der vorliegende Beitrag den Begriff der Plattformisierung, relationiert ihn allerdings stärker, indem digitale Plattformen, gesellschaftliche Institutionen und auch öffentliche Diskurse auf Prozesse ihrer *wechselseitigen Hervorbringung* hin befragt werden. Performativitätstheoretisch scheint dies gewinnbringend, da sich nicht etwa ‚nur' die Rationalität digitaler Plattformen in andere gesellschaftliche und kulturelle Sphären einschreibt, sondern sich diese ebenso in Plattformen einschreiben. Dabei handelt es sich um fortwährende Bewegungen, die keineswegs von einem symmetrischen Machtverhältnis zeugen. Zudem formieren sich Plattformen immer nur in Abhängigkeit öffentlicher Diskurse, d.h. es geht auch darum, wie und als was sie in Erscheinung treten können (vgl. Gillespie 2010: 348f.). Entsprechend lassen sich Plattformen – ebenso wenig wie Museen – nicht als solche voraussetzen. Wenn mit Blick auf Museen und TikTok im Folgenden also von *wechselseitigen Plattformisierungsprozessen* die Rede ist, dann ist damit gemeint, dass sich das Museale, d.h. sowohl seine Praktiken als auch seine legitimatorischen Funktionen mit Blick auf Wissen, und digitale Plattformen wechselseitig und vor dem Hintergrund asymmetrischer Machtverhältnisse performativ herstellen und dass dieses Verhältnis durch spezifische Diskursivierungen mitreguliert wird. Das Museale schreibt sich mit jeweils spezifischen Mitteln in TikTok ein, wie sich TikTok mit jeweils spezifischen Mitteln in das Museale einschreibt – und als was dieses spannungsreiche Verhältnis erscheint (bspw. als ‚Niedergang des guten Geschmacks') hängt immer auch von öffentlichen Diskursen ab. Der Berücksichtigung der Wechselseitigkeit liegt ein prozesshaft-operativer Medienbegriff (vgl. Seier 2014) zugrunde, der weder das Museale noch das Digitale als gegeben voraussetzt, sondern nach Prozessen konstitutiver Verschränkung fragt. Nur so lässt sich schließlich die Rolle von Museen bei der (strategische) Entwicklung von TikTok plausibilisieren. Wie sich noch zeigen wird, kommt Museumskooperationen hier nicht zuletzt die Funktion zu, sich als Intermediäre für künstlerisch-kreative Praktiken sowie kulturelle Teilhabe zu legitimieren und zu profilieren.

3. Wechselseitige Plattformisierungen unter pandemischen Bedingungen

Vorspiel

Der Begriff der ‚Plattform' hat sich als Begriff für Online-Content-Hosting-Intermediäre auch deswegen durchgesetzt, weil er mit spezifischen Assoziationen operiert, z.B. Flachheit, Offenheit, Neutralität und auch Möglichkeitsbedingung für Interaktion und Partizipation. Dabei handelt es sich letztlich um ein Kernstück der marketingstrategischen Ausrufung des sogenannten ‚Web 2.0' (vgl. Gillespie 2010: 350f.). Die demokratisch gerahmte und an Dezentralität orientierte Rhetorik der Offenheit, Partizipation und Interaktion war zentral für das von Tim O'Reilly (2005) entworfene Web 2.0 und die Verbreitung Sozialer Medien. Die Parallelen zu Museumsdiskursen, auch über Diskurse der Kunstvermittlung hinaus, seit den 1970er Jahren und insbesondere ab den 1990er Jahren sind offensichtlich, denn auch hier stehen Publikumsorientierung und partizipative Ausstellungsgestaltungen sowie die Entwicklung von Teilhabeoptionen im Zentrum einer angestrebten Öffnung. Insbesondere im Zuge sogenannter Erlebnisorientierung entwickeln sich Museen seitdem verstärkt zu szenografisch angelegten, affektiven und interaktiven Resonanzräumen, die in ihrer Orientierung am ‚eigenen' Erleben eng an das bildungspolitisch instruierte und auf ‚Inklusion' zielende Motto ‚Museum für alle' geknüpft sind (vgl. Eickelmann 2016; Burzan/Eickelmann 2022: 51ff.). Hierbei gewinnt nicht zuletzt der Begriff der ‚(Bildungs-)Plattform' zunehmend an Bedeutung, um die Offenheit und Flachheit von Museen diskursiv in den Vordergrund zu stellen (vgl. Proctor 2019; Museumsbund.de 2021).

Umso erstaunlicher ist es, dass die Geschichte des Verhältnisses von Social Media-Plattformen und Museen gerade *nicht* umstandslos als eine Geschichte tiefer Verbundenheit erzählt werden kann, sondern eher ambivalent ist. Hierfür lassen sich unterschiedliche Erklärungen anführen, wobei die prekäre finanzielle Lage öffentlich finanzierter Häuser in Europa eine bedeutende pragmatische Rolle spielt, denn die strategische Bespielung und Pflege von Social Media-Kanälen ist ressourcenintensiv. Zudem

positionieren sich zahlreiche Museen aufgrund der historischen Bedeutung der Materialität ihrer Objekte ideell durchaus skeptisch. In diesem Sinne werden Digitalisate als Gegenteil eines „*besseren* Realen“ vielerorts normativ abgelehnt (vgl. Niewerth 2020: 33). Hinzu kommt, dass es sich bei Museen um Institutionen handelt, die historisch an der performativen Herstellung und Wiederholung von Deutungsmacht orientiert sind: Die Verteidigung institutionell beglaubigten Wissens (vgl. Marchart 2005: 35) und die Produktion kollektiven Wissens, wie sie Tim O'Reilly für Web 2.0-Anwendungen beschworen hatte, scheinen zumindest Potenziale für Reibungen zu bergen. Vor den coronabedingten Museumsschließungen waren Social Media-Plattformen hier zwar keineswegs unbedeutend, allerdings waren sie u.a. aus den genannten Gründen nicht so stark institutionell verankert, wie sich vielleicht aufgrund der Bemühung der gleichen Diskursstränge vermuten ließe. Wie konnte nun doch zusammenkommen, was vor der Corona-Pandemie nicht so recht zusammenkam?

(Re-)Konfigurationen, oder: #MuseumsAndChill

Am 19. März 2020, als die Museen aufgrund der Verbreitung des Corona-Virus bereits geschlossen waren, rief das International Council of Museums (ICOM) mithilfe des Hashtags #MuseumsAndChill eine gezielte Social Media-Kampagne ins Leben. Ziel war nicht nur die Bündelung digitaler Museumsinitiativen, sondern viel grundsätzlicher die Entwicklung bzw. Erweiterung musealer Social Media-Aktivitäten überhaupt (vgl. ICOM 2020a). Dabei standen und stehen Museen, die längst auch mit anderen (digitalen) Freizeitangeboten konkurrieren, vor enormen Herausforderungen im Kampf um die öffentliche Aufmerksamkeit. Entsprechend grenzt sich ICOM im Rahmen der o.g. Kampagne demonstrativ von der Streaming-Plattform Netflix ab, um das ‚heilsame Potenzial' des Musealen zu betonen und twitterte: „Studies show that museum visits reduce stress & anxiety. Selfisolation can have serious effects on mental health – and not enough Netflix binging can solve it. So how about MuseumsAndChill instead?" (ebd.)

Nur ungefähr zwei Wochen später kündigt TikTok an, im Rahmen des ‚TikTok Creative Learning Funds' 50 Mio.$ für Museen und Erzieher*innen für die Produktion von Content bereitzustellen. „[…]dancing and having fun where we can. Sometimes that means experiencing the comfort and warmth that comes through simple human connection […] caring for one another“, so steht es im entsprechenden Ankündigungstext auf TikTok (TikTok Newsroom 2020). Hier wird deutlich, dass sowohl Museen als auch TikTok ihre Funktionalität diskursiv deutlich an Metaphoriken der Sorge in Zeiten der Krise knüpfen. Ende Februar 2021 legt TikTok nach und macht sein „Förderprogramm für Kunst und Kultur“ für Institutionen in Deutschland bekannt, mit dem Schwerpunkt „Diversity und Inklusion“ (TikTok Newsroom 2021a). Als großzügige Spende deklariert, werden hier nochmal insgesamt 5 Mio $ für Kooperationen bereitgestellt, um Kulturinstitutionen zu animieren, Content für die Plattform zu produzieren, mindestens 8 Videos pro Monat für eine Dauer von 6 Monaten (ebd.).

Diskursive Schnittstellen: Wissen, Kreativität, Diversität

ByteDance hatte im Jahr 2017 die in Shanghai entwickelte Anwendung Musical.ly gekauft und unter dem Namen TikTok für den internationalen Markt neu aufgelegt. Während musical.ly auf Mash-Ups von Musik und Lippensynchronisations- und Tanzvideos setzte, knüpft TikTok hier zwar an, ist aber deutlich breiter aufgestellt (vgl. Zulli/Zulli 2020). Diskursiv zusammengehalten wird die Heterogenität des Contents durch die Pfeiler „Wissen“ und „Kreativität“, wobei der Aspekt des *Wissens* eine entscheidende strategische Neuausrichtung gegenüber der Anwendung musical.ly markiert. Diese Neuausrichtung lässt sich durchaus auch als Antwort auf aktuelle Debatten zur Rolle Sozialer Medien bei der Verbreitung fragwürdigen Wissens verstehen (vgl. TikTok Newsroom 2021b). Hinzu kommen eklatante Schwierigkeiten in Hinblick auf den Jugendschutz: TikTok war und ist immer wieder in den Schlagzeilen, weil bspw. jüngere Menschen sich an riskanten und z.T. lebensbedrohlichen ‚Challenges' beteiligen oder auch weil Erwachsene junge Mädchen u.a. in Livestreams auffordern, sich zu entblößen (sog. ‚Cybergrooming') – kein neues Problem, das auch schon musical.ly einen schlechten Ruf einhandelte (vgl. klicksafe 2018). Die Betonung der Rolle legitimierten Wissens markiert also eine höchst funktionale (Re-)Konfiguration der Plattform im öffentlichen Diskurs: Pädagogisch wertvolle wie unterhaltsame Lernvideos – 15 bis höchstens 60 Sekunden lang[10] – inszeniert von Professionellen sowie Amateur-Pädagog*innen. Und dies in einer Zeit, in der vielerorts auf der Welt die Schulen geschlossen waren und Anreize für das Lernen Zuhause an Wert gewannen. Das Hashtag #learnontiktok[11] wurde bis Mitte März 2021 78 Mrd. mal aufgerufen und bis Dezember 2021 bereits rund 210 Mrd. mal.

Insgesamt lässt sich also zeigen, dass es sich bei dem Verhältnis von Museen und TikTok um eine höchst funktionale Beziehung für beide kulturellen Intermediäre handelt: Als gesellschaftlich legitimierte Institution für außerschulische Bildung und Wissensvermittlung sind Museen für die diskursive (Re-)Konfiguration der Plattform TikTok von großem Interesse, da sie mit Kooperationen ihre Legitimität ausbauen können. Dies betrifft ihre Rolle bei der Verbreitung fragwürdigen Wissens ebenso wie missbräuchliche oder gar lebensbedrohliche Praktiken, insbesondere mit Blick auf Jugendliche. Andererseits stehen auch Museen unter bildungspolitischem Legitimierungsdruck. Hier geht es allerdings darum, als (gemeinhin) historisch legitimierte öffentliche Institution des Speicherns, Kuratierens, Ausstellens und Vermittelns von Wissen nicht alle Menschen gleichermaßen zu erreichen, wobei insbesondere jüngere und weniger an ‚Hochkultur' Interessierte als schwer erreichbar gelten. Zudem ist im Zuge der coronabedingten Museumsschließungen der Druck immens gewachsen, mithilfe digitaler Anwendungen mit der Besucherschaft Kontakt zu halten. Die Kooperationen schaffen nun Möglichkeitsräume für eine wissensorientierte aktive Teilhabe an popularisierter und unterhaltsamer Kunst und Kultur, insbesondere für jüngere Menschen, legitimiert durch eine historische gesellschaftliche Institution, die zugleich mit notwendigen Ressourcen versorgt wird. Dass die hiermit einhergehende Hinterfragung historischer Grenzen, wie bspw. zwischen Hoch-/Populärkultur, im Feld aber auch Spannungen erzeugt, wurde eingangs bereits gezeigt. Dies betrifft nicht nur die bildenden Künste, sondern Museen über alle Genres hinweg. Je nach Genre lassen sich wiederum spezifische Fragen an die Effekte plattformästhetischer Inszenierungsweisen für die museale Vermittlungsarbeit stellen.

Neben diesen legitimierenden Ergänzungen lassen sich zudem diskursive Gleitmittel ausmachen: ‚*Kreativität*' und ‚*Diversität*'. Während sich Museen im Zuge eines umfassenden Kreativitätsdispositivs (Reckwitz 2012) zunehmend zu einer „Quelle der Inspiration" und „Kreativitätsagenur" für jene Menschen, die sich als kreativ erleben wollen, entwickeln (Ullrich 2018: 187f.)[12], bietet TikTok vielfältige entsprechende digitale Möglichkeiten für ‚kreative' Auseinandersetzungen mit Kunst und Kultur. Die positive Konnotation von Diversität im Sinne einer kulturellen Ausdehnung und Bereicherung jenseits der Herkunft der kulturellen Güter oder der mit ihnen engagierten Subjekte ist dabei längst als politische Konnotation in den Kreativitätsbegriff eingelassen (vgl. Reckwitz 2017) und wird von TikTok marketingstrategisch eingesetzt, bspw. im Kontext des ‚Förderprogrammes' mit dem Titel „#CreatorsForDiversity" (TikTok Newsroom.com (2021c). Hier heißt es: „Inspiration und Kreativität sind tief in der DNA von TikTok verankert." (ebd.)

Wie wir im Folgenden sehen werden, bietet TikTok nicht nur Inspiration, sondern ist zugleich Instrument für kreative Ko-Produktionen, die wiederum an spezifische medientechnologische Bedingungen geknüpft sind.

4. Medientechnologische Bedingungen: TikToks Funktionsweisen, Ästhetiken, Praktiken

Mit Blick auf ein am Erlebnis orientierten Museumsfeld ermöglicht TikTok die partizipative Produktion bunter, lauter Kunst- und Kulturclips und evoziert damit zugleich ko-kreative Praktiken. Als Grundlage hierfür werden bspw. Kunstwerke den algorithmisierten Aufmerksamkeitsmärkten entsprechend animiert.[13] Dieser Effekt lässt sich mithilfe der Erstellung von Bilderfolgen umsetzen, wie schon im ersten TikTok-Beitrag der Uffizien, in dem sich Pietro Secco Suardo aus einem Gemälde von Giovan Battista Moroni zum Popsong „Le Feste Di Pablo" – hier noch etwas unbeholfen – durch die Uffizien bewegt.[14] Oder auch mithilfe zusätzlicher, leicht zu bedienender Software[15], wie das Video mit dem Titel „Our paintings come to life at night! […]" des Rijksmuseum zeigt[16]. Responsiv wird das Kunstmuseum hier nun insofern, als das Design der Plattform so konzipiert ist, dass Kommunikation und Konnektivität sich insbesondere in Formen kreativer Interaktion bzw. Co-Kreation ausdrückt. Die Beförderung ko-kreativer Content-Produktion ist eng gekoppelt an vielfältige und aufgrund des Interface-Designs auch niedrigschwellige Möglichkeiten zur Replikation, Imitation und Weiterbearbeitung von Videos. Hierfür gibt es unterschiedliche Features:

- *Entdecken-Funktion*: Entdeckt werden sollen im Trend liegende Praktiken und Hashtags mit bereits hoher Reichweite. Damit werden strukturierte Partizipationsangebote gemacht, die zuvorderst auf Imitation und Replikation zielen. So suggeriert die Anzeige der für ein Video genutzten Filter innerhalb einer ‚Filtergruppe' die Niedrigschwelligkeit von deren Nutzung auch für eigene Videos.
- Ähnlich verhält es sich mit der *Verschränkung von Bewegtbild und Sound*. Einmal angewählt, werden die Videos

entlang der Audiospur sortiert angezeigt und die potenziellen Creator*innen werden aufgefordert, auf Basis eben jener Audiospur eigene Videos zu produzieren.

- Zusätzlich bieten die *Duett- und Stitch-Funktionen* die Möglichkeit, ein Video mit anderen Videos zu verknüpfen: Auf Grundlage eines ausgewählten Videos erscheint im Falle des Duetts ein Split-Screen und das vorher ausgewählte Video wird noch einmal abgespielt, so dass post-modo ein ‚Duett' entsteht. Die Stitch-Funktion ermöglicht es, auf der Grundlage eines Ausschnitts ein eigenes Video zu erstellen; beide Teile werden dann – aufeinanderfolgend – zu einem Video zusammengefügt, wobei das neue Video automatisch auf das zitierte verweist.

Wie hier deutlich wird, sind insbesondere mimetische Praktiken konstitutiv in die Infrastruktur der Plattform eingelassen. Diana und David James Zulli sprechen daher von TikTok als „imitation publics" und schreiben weiter „[…] imitation and replication – the driving forces of mimesis – are latent in TikTok's platform design." (Zulli/Zulli 2020: 5). Die bereits beschriebene diskursive Orientierung von TikTok an ‚Kreativität' und ‚Wissen' wird hier also praktisch – und das heißt nicht zuletzt: körperlich – mithilfe mimetischer Praktiken konkretisiert. Dabei werden nicht nur Kunstwerke bzw. Ausstellungsobjekte in Form manipulierter Digitalisate von den Museen repliziert. Die Sichtbarkeit ebendieser virtuellen Objekte ist auf TikTok daran gebunden, dass die Creator*innen aktiv werden: Sie filmen sich bspw. während sie mit den virtuellen Objekten in Kontakt kommen bzw. wie sie hierauf reagieren und erstellen so Duette und Stitches. So wie eine junge Museumsbesucherin, die sich lächelnd überrascht und fasziniert von dem Uffizien-„Remake" des ‚Polyptych of Ognissanti' von Giovanni da Milano zeigt, in dem die Protagonist*innen des Werkes Aretha Franklins ‚I say a little prayer' im Chor singen[17]. Oder, mit Blick auf ein kulturhistorisches Museum, sie engagieren sich kreativ-künstlerisch mit Kurzvideo von Museumspädagog*innen, wie die Duette und Stitches mit Tim Pearce aus dem Carnegie Museum of National History in Pennsylvania zeigen, der mit Schnecken-Witzen und Fun-Facts für Reichweite sorgt[18]. Damit erfüllen die Museumsaccounts auf TikTok nicht nur die Funktion, Kunst und Kultur öffentlich zugänglich zu machen, sondern, das Publikum zu involvieren. Vor dem Hintergrund der Diskurse im Bereich der Kunstvermittlung lässt sich eben diese Form der Involvierung als ein transformatives Verständnis musealer Vermittlungsarbeit begreifen (vgl. Mörsch 2009), wobei noch weiter nach dem Politischen in diesem Kontext zu fragen wäre.

Diese unterschiedlichen Formen des Engagements mit musealen Digitalisaten sind wiederum maßgebend für die Sichtbarkeits- und Anerkennungsökonomie von TikTok: Die technischen Funktionen, die Ästhetik und die Nutzungsweisen und -normen von TikTok zeichnet sich zuvorderst dadurch aus, dass sie den Wert kultureller Praktiken an ihrer Multiplizierungspotenz bemessen oder anders ausgedrückt: „Die kulturellen Güter zeichnen sich in der Hyperkultur […] durch Kombinierbarkeit und Hybridisierbarkeit aus." (Reckwitz 2017) Von gesteigerter Relevanz sind ko-kreative Videos hier deswegen, weil die entstehenden mimetischen Schleifen Sichtbarkeit und Reichweite befördern. Von Wert sind diese kulturellen Praktiken folglich genau dann, wenn sie ihre Potenz für künftige Ko-Kreationen ausstellen und damit zukünftige Modulationen provozieren bzw. wenn ihre Potenz für künftige Ko-Kreationen von anderen Creator*innen sowie dem Algorithmus anerkannt wird: „[…] digital liveness generates a sense of "unpredictable flow and potential eventfulness" (Lupinacci zit. na. Zulli/Zulli 2020) as if something could always be happening." (Zulli/Zulli 2020: 2) Damit wird Kunst- und Kulturrezeption einerseits zur Frage des körperlichen, affektiven sowie kreativen Engagements mit Kulturgütern, die uns hier in Form von Content zugänglich werden. Andererseits verleihen die Kooperationen mit Museen ebensolchen Praktiken explizit den Status des kulturell Wertvollen, d.h. hier Kreativen und Künstlerischen. Zugleich lassen sich aus einer materialistischen Theorie des digitalen Kapitalismus die hier zugrundeliegende Aufmerksamkeitsökonomie und damit verbundene Anerkennungsordnungen als „fester Bestandteil einer profitorientierten Kapitallogik" bezeichnen (Burghardt 2021), womit zugleich ungleiche Kräfteverhältnisse zwischen prekären Museen und großen Technologieunternehmen angesprochen sind. TikTok hat die dem Kreativitätsdispositiv inhärente Anforderung der innovativen Replikation als konstitutiven Part in die (technische) Funktionsweise der Plattform integriert und verfügt über ausreichende Ressourcen entsprechende Content-Produktionen zu befördern oder zugespitzt ausgedrückt: zu kaufen. Dabei finden unweigerlich (Re-)Konfigurationen historischer Positionen innerhalb der Organisation Museum statt: Museumspädagog*innen, wie Tim Pearce im Beispiel oben, werden (idealerweise) zu Social Media Sternchen, während bereits etablierte TikTok-Influencer*innen, wie Chiara Ferragni als Vermittler*innen in Kunstmuseen geholt werden. Inwiefern die Effekte der plattformisierten Popularisierung der Museen im Zuge der hier geltend gemachten „Diversitäts"-Kampagnen nun als Öffnung wirksam werden oder letztlich kulturelle Stereotype reproduzieren und gar spezifische Formen des Ausschlusses marginalisierter Gruppen bewirken, muss weitere Forschung zeigen. Als die Uffizien Chiara Ferragni als ‚Verkörperung der Venus im Social-Media-Zeitalter' in die Uffizien holten, um freizügig auf TikTok (und Instagram) zu vermitteln bzw. zu „posieren", handelten sich die Uffizien jedenfalls Sexismus-Vorwürfe ein (Dpa

2020). Im Begleittext hieß es, Ferragni sei „eine Art zeitgenössische Gottheit der Social-Ära“, die „das weibliche Ideal der Frau mit blonden Haaren und zarter Haut“ verkörpere – sexistische Kommentare inklusive (ebd.). Darüber hinaus lässt sich bereits festhalten, dass sich die Kämpfe um museale Deutungsmacht, die für die Institution Museum keinesfalls neu sind (vgl. Burzan/Eickelmann 2022: 28ff.), im Zuge ihrer digitalen Dynamisierung im Allgemeinen und ihrer Plattformisierung im Besonderen, verkomplizieren. Dies betrifft *medientechnologisch bedingte Praktiken*, die als körperliches Engagement mit digitalisierten Museumsobjekten Relevanzen mitregulieren ebenso wie damit zusammenhängende *Verzeitlichungen* bzw. *Verräumlichungen*. Dabei geht es immer auch um die *Deutungsmacht digitaler Plattformen*, die mithilfe intransparenter Algorithmisierungen maßgeblich an der Sichtbarkeit und Anerkennung von Kultur beteiligt sind und dabei nicht nur ökonomische, sondern durchaus auch politische Interessen verfolgen .

5. Fazit und Ausblick: Vom Museum zum kuratorischen Apparat

Mithilfe des Konzepts wechselseitiger Plattformisierung hat der Beitrag die diskursiven Entwicklungen und praktischen Effekte der besonderen Beziehung zwischen Museen und der Kurvideo-Plattform TikTok herausgearbeitet, die sich seit den coronabedingten Museumsschließungen ereignet haben. Dabei ist deutlich geworden, dass es sich um wechselseitige Konstitutionsprozesse handelt, die spezifische Ästhetiken und Praktiken musealer Ko-Kreation hervorbringen. Museale Kunst- und Kulturrezeption wird im Zuge ihrer Plattformisierung zunehmend zu einer körperlichen, affektiven Praxis kreativen Engagements – eine Entwicklung, die bereits im Zuge von Erlebnisorientierung im Museumsfeld angelegt ist und für die TikTok digitale Möglichkeitsräume bietet.

Zugleich werden damit weitere Fragen nach der Herausforderung musealer Deutungsmacht aufgeworfen. Dies betrifft die bedeutende Rolle plattformisierter Praktiken bei der Herstellung von Öffentlichkeit und damit gesellschaftlicher Relevanz, aber auch die Deutungsmacht digitaler Plattformen selbst, die auf der Grundlage spezifischer algorithmisierter Aufmerksamkeitsmärkte und Anerkennungsordnungen ebendiese mitregulieren. Inwiefern sich die Museen in Anbetracht dieser Entwicklungen als kritikfähig erweisen können und wo sich dabei Räume des Politischen auftun, bleibt abzuwarten und weiter zu erforschen.

Darüber hinaus konnte mithilfe der ausgewählten Beispiele zumindest angedeutet werden, dass historische Begriffe und Vorstellungen des Kuratierens, Ausstellens und Vermittelns sowie die mit ihnen verknüpften Subjektkategorien im Zuge der beschriebenen wechselseitigen Plattformisierungen an ihre Grenzen geraten: Creator*innen sind hier nicht ‚nur‘ Museumsbesucher*innen, sondern werden (im Falle von Kunstmuseen) zugleich Künstler*innen, deren Körper bzw. Werke auf algorithmisierten Aufmerksamkeitsmärkten ausgestellt werden, womit sie gewissermaßen ebenso als Exponate begriffen werden können. Die sich hieraus ergebenden Fragen liegen auf der Hand: Wer oder was ist hier Kurator*in, wer oder was Künstler*in und wer oder was das Kunstwerk? Darüber hinaus haben wir es mit weiteren Veruneindeutigungen historischer Grenzen wie bspw. zwischen fachwissenschaftlichen bzw. hochkulturellem und popkulturellen bzw. plattformspezifischen Wissensordnungen und auch zwischen historischen Museumsmaterialitäten und ihrer Neuformierung im Zuge ihrer digitalen Virtualisierung zu tun. Diese Transformationsprozesse erfordern Ansätze, welche die historischen Grenzen des Musealen nicht konzeptuell bereits voraussetzen, sondern stattdessen nach den Prozessen der Grenzproduktion selbst fragen. Diese werden nämlich im Zuge zunehmender Veruneindeutigungen und Verschränkungen keineswegs obsolet, sondern vielmehr auf andere Art und Weise in Kraft gesetzt. In diesem Sinne scheinen insbesondere posthumanistische Reformulierungen des Musealen bzw. Kuratorischen, wie sie im Kontext der (Feminist) STS vorgenommen werden besonders furchtbar zu sein, da sie eine Perspektivverschiebung vom Museum zu einem medientechnologisch bedingten kuratorischen Apparat erlauben (vgl. Schroer 2019; vgl. Tyżlik-Carver 2016, 2023). Diese ermöglichen eine relationale Perspektive auf die Vermittlungsfunktion gesellschaftlicher Institutionen und ihre Plattformisierung, die ihre Prozesshaftigkeit im Spannungsfeld von Realität und Virtualität zugrunde legt, die diskursiven und medientechnologischen Bedingungen und Effekte in den Blick nimmt und dabei zudem ökonomische und (geo-)politische Verstrickungen berücksichtigt. Das Museum ‚vor Ort‘ wird dabei jedenfalls keineswegs obsolet: Im Sommer 2020 meldeten die Uffizien nach ihrer temporären Wiedereröffnung eine Verdoppelung der Anzahl junger Menschen vor Ort (Imam 2020).

Literatur

Buchholz, Katharina (2022): The Rapid Rise of TikTok. In: Statista.com. Online: https://www.statista.com/chart/28412/social-media-users-by-network-amo/ [29.05.2023].

Burghardt, Daniel (2021): OK User. Zur materialistischen Basis der digitalen Aufmerksamkeitsökonomie. In: Moormann, Peter/Zahn, Manuel/Bettinger, Patrick/Kaspar, Kai/Hofhues, Sandra/Helmke, Jan Keden (Hrsg.): Mikroformate. Interdisziplinäre Perspektiven auf aktuelle Phänomene in digitalen Medienkulturen. Zeitschrift Kunst Medien Bildung | zkmb 2021. Online: http://zkmb.de/ok-user-zur-materialistischen-basis-der-digitalen-aufmerksamkeitsoekonomie/ [16.12.2021].

Burzan, Nicole/Eickelmann, Jennifer (2022, i.E.): Machtverhältnisse und Interaktionen im Museum. Frankfurt a.M./New York: Campus.

Chen, Xu/Kaye, D. Bondy Valdovinos/Zeng, Jing (2020): #PositiveEnergy Douyin. Constructing “Playful Patriotism” in a Chinese Short-Video Application. In: Chinese Journal of Communication. 14. Jg., Heft 1, S. 97-117.

Dpa (2020): Uffizi Gallery Director Supports Their Contentious Social Media Strategy. In: monopol. Magazin für Kunst und Leben. Online: https://www.monopol-magazin.de/uffizien-chef-verteidigt-social-media-strategie-seines-hauses [07.12.2021].

Eickelmann, Jennifer (2016): Wenn Kunst zum Ereignis wird. Eine Kritik der ästhetischen Praxis erlebnisorientierter Museen. In: Kauppert, Michael/Eberl, Heidrun (Hrsg.): Ästhetische Praxis. Reihe ‚Kunst und Gesellschaft‘ (hrsg. v. Christian Steuerwald). Wiesbaden: VS, S. 355-376.

Eickelmann, Jennifer (2017): “Hate Speech” und Verletzbarkeit im digitalen Zeitalter. Phänomene mediatsierter Missachtung aus Perspektive der Gender Media Studies. Bielefeld: transcript.

Gillespie, Tarleton (2010): The Politics of ‘Platforms’. In: New Media & Society. 12. Jg., Heft 3, S. 347-364.

ICOM (2020): Studies Show That Museum Visits Reduce Stress & Anxiety. Online: https://twitter.com/icomofficiel/status/1240684536746381312 [16.12.2021].

Imam, James (2020): As US Blocks TikTok, Italy’s Uffizi Claims the Platform Has Doubled Its Number of Young Visitors. In: The Art Newspaper. Online: https://www.theartnewspaper.com/2020/09/24/as-us-blocks-tiktok-italys-uffizi-claims-the-platform-has-doubled-its-number-of-young-visitors [16.12.2021].

klicksafe.de (2018): Musical.ly – Risiken der bei Kindern und Jugendlichen beliebten App. Online: https://www.klicksafe.de/service/aktuelles/news/musically-risiken-der-bei-kindern-und-jugendlichen-beliebten-app/ [16.12.2021].

Marchart, Oliver (2005): Die Institution spricht. Kunstvermittlung als Herrschafts- und als Emanzipationstechnologie. In: schnittpunkt/Jaschke, Beatrice/Martinz-Turek, Charlotte/Sternfeld, Nora (Hrsg.): Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen. Ausstellungstheorie & Praxis 1. Turia + Kant: Wien, S. 34-58.

Marshall, Alex (2020): As Museums Get on TikTok, the Uffizi Is an Unlikely Class Clown. In: New York Times. Online: https://www.nytimes.com/2020/06/24/arts/design/uffizi-museums-tiktok.html [03.06.2021].

McCabe, David/Maheshwari, Sapna (2023): TikTok Sues Montana, Calling State Ban Unconstitutional. In: The New York Times. Online: https://www.nytimes.com/2023/05/22/technology/tiktok-montana-ban-lawsuit.html [29.05.2023].

Meier, Anika (2020): Kunsthäuser auf TikTok. Das Museum als Klassenclown. In: monopol. Magazin für Kunst und Leben. Online: https://www.monopol-magazin.de/museen-auf-tiktok-institution-als-klassenclown [03.06.2021].

Moersch, Carmen (2009): Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen: Die documenta 12. Vermittlung zwischen Affirmation, Reproduktion, Dekonstruktion und Transformation. Online: https://whtsnxt.net/249 [29.05.2023]

Museumsbund.de (2021): Bildungsplattform Museum. Online: https://www.museumsbund.de/themen/bildungsplattform-museum/ [07.12.2021].

Niewerth, Dennis (2020): Verstaut, verzettelt, vernetzt. Museen und ihre Sammlungen in der Geschichte der ‚Neuen Medien'. In: Andraschk, Udo/Wagner, Sarah (Hrsg.): Objekte im Netz. Sammlungen im digitalen Wandel. Bielefeld: transcript, S. 29-43.

O'Reilly, Tim (2005): What is Web 2.0. Online: https://www.oreilly.com/pub/a/web2/archive/what-is-web-20.html [16.12.2021].

Poell, Thomas/Nieborg, David/van Dijck, José (2019): Platformisation. In: Internet Policy Review. Journal on internet regulation. 8. Jg., Heft 4, S. 1-13.

Proctor, Nancy (2010): Digital: Museum as Platform, Curator as Champion, in the Age of Social Media. In: Curator. The Museum Journal, 53 Jg., Heft 1, S. 35-43.

Reckwitz, Andreas (2013): Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung. Berlin: Suhrkamp.

Reckwitz, Andreas (2017): Zwischen Hyperkultur und Kulturessenzialismus. Die Spätmoderne im Widerstreit zweier Kulturalisierungsregime. In: bpb.de. Online: https://www.bpb.de/politik/extremismus/rechtspopulismus/240826/zwischen-hyperkultur-und-kulturessenzialismus [16.12.2021].

Schroer, Nada (2019): Vom bürgerlichen Blick zum posthumanen Schnitt. Kuratorische Praxis im Kontext medientechnologischer Entwicklungen. In: Klein, Kristin/Noll, Willy (Hrsg.): Postdigital Landscapes. Kunst und Medienbildung in der digital vernetzten Welt. Zeitschrift Kunst Medien Bildung | zkmb 2019. Online: http://zkmb.de/vom-buergerlichen-blick-zum-posthumanen-schnitt-kuratorische-praxis-im-kontext-medientechnologischer-entwicklungen/ [26.01.2022].

Seier, Andrea (2014): Die Macht der Materie. What Else is New? In: Zeitschrift für Medienwissenschaft. 6. Jg., Heft 11, Dokument und Dokumentarisches (2/2014), S. 186-191.

Seyfert. Robert (2011): Das Leben der Institutionen. Weilerswist: Velbrück.

taz.de (2021): China steigt bei TikTok-Konzern ein. Online: https://taz.de/Weltweit-populaere-Video-App/!5794514/ [12.11.2021].

TikTok Newsroom.com (2020): Our Commitment to COVID-19 Relief Efforts. Online: https://newsroom.tiktok.com/en-us/our-commitment-to-covid-19-relief-efforts/ [16.12.2021].

TikTok Newsroom.com (2021a): TikTok startet Förderprogramm für Kunst und Kultur. Online: https://newsroom.tiktok.com/de-de/tiktok-startet-foerderprogramm-fuer-kunst-und-kultur [16.12.2021].

TikTok Newsroom.com (2021b): Neue Warn-Funktion beim Teilen nicht verifizierter Inhalte. Online: https://newsroom.tiktok.com/de-de/neue-warn-funktion-beim-teilen-nicht-verifizierter-inhalt [16.12.2021].

TikTok Newsroom.com (2021c): Das sind die #CreatorsForDiversity: 47 Mal Kunst, Kultur und Diversität. Online: https://newsroom.tiktok.com/de-de/das-sind-die-creatorsfordiversity-47-mal-kunst-kultur-und-diversitaet [12.11.2021].

TikTok Newsroom.com (2021d): 1 billion people on TikTok. Online: https://newsroom.tiktok.com/en-us/1-billion-people-on-tiktok [12.11.2021].

Tyżlik-Carver, Magdalena (2016): Curating in/as Common/s. Posthuman curating and computational cultures [PhD]. Aarhus University.

Tyżlik-Carver, Magdalena: Ghost Factory: From Curating as Research to Exhibition as Curatorial Apparatus, in: Annemarie Hahn, Nada Rosa Schroer, Eva Hegge, Torsten Meyer (Hg.): Curatorial Learning Spaces. Kunst, Bildung und kuratorische Praxis, Zeitschrift Kunst Medien Bildung | zkmb 2023. Quelle: https://zkmb.de/ghost-factory-from-curating-as-research-to-exhibition-as-curatorial-ap-

paratus/ [29.05.2023]

Zhang, Zongyi (2020): Infrastructuralization of TikTok: Transformation, Power Relationships, and platformization of video entertainment in China. In: Media, Culture & Society, 43 Jg., Heft 2, S. 1-18.

Zulli, Diana/Zulli, David James (2020): Extending the Internet Meme: Conceptualizing Technological Mimesis and Imitation Publics on the TikTok Platform. In: New Media & Society, Art. 1461444820983603.

Anmerkungen

[1] https://www.tiktok.com/@uffizigalleries/video/6821463510401207558?is_copy_url=1&is_from_webapp=v1 [06.12.2021].

[2] https://www.tiktok.com/@uffizigalleries/video/6822284899500739845?is_copy_url=1&is_from_webapp=v1 [06.12.2021].

[3] https://www.tiktok.com/@uffizigalleries/video/6822583493260823814?is_copy_url=1&is_from_webapp=v1 [06.12.2021].

[4] https://www.tiktok.com/@uffizigalleries/video/6820887029438549253?is_copy_url=1&is_from_webapp=v1 [06.12.2021].

[5] vgl. TikTok Newsroom.com (2021c) für eine Liste der aktuellen Museums-Kooperationen in Deutschland (Stand August 2021).

[6] Der Begriff des Virtuellen wird hier als Bezeichnung eines Zwischenraums zwischen unterschiedlichen Realitätsdimensionen, d.h. Realität/Fiktionalität verwendet (vgl. Esposito 1998).

[7] Bei den Begriffen ‚Social Media'/‚Soziale Medien' gilt es zu berücksichtigen, dass es sich um marketingstrategische wie ideologisch gefärbte Begriffe handelt. Zur besseren Lesbarkeit wird im Folgenden auf die Anführungszeichen verzichtet, vgl. ausführlicher hierzu Eickelmann 2017: 83.

[8] Die chinesische Schwester von TikTok heißt Douyin und verfügt über ähnliche Funktionen, wobei sie zusätzlich über ein ‚#-PositiveEnergy'-Feature verfügt, womit propagandistische Videos verbreitet werden (vgl. Chen/Kaye/Zeng 2020).

[9] Ziel sei es, eine spezifische Form der Video-Enzyklopädie zu entwickeln.

[10] Zu Beginn lag die Grenze der Länge der Videos, die mit der App aufgenommen werden können bei 15 Sekunden, dann bei 60. Mittlerweile gilt: Hochgeladen werden können Videos bis zu einer Länge von drei Minuten.

[11] https://www.tiktok.com/tag/learnontiktok [07.12.2021].

[12] Wolfgang Ullrich spricht von einem der markantesten Funktionswandel von Museen seit ihrer über 200-jährigen Geschichte (Ullrich 2018: 186).

[13] Im Kontext von Geschichtsmuseen sind Museumsaccounts, die gemäß dem Konzept der ‚living history' bzw. des ‚re-enactments' historische Sachverhalte in Kombination mit zeitgenössischen Diskurstrends re-inszenieren. So beispielsweise das Black Country History Museum: https://www.tiktok.com/@blackcountrylivingmuseum?lang=de-DE.

[14] https://www.tiktok.com/@uffizigalleries/video/6820781518382763270?lang=de-DE&is_copy_url=1&is_from_webapp=v1 [17.12.2021].

[15] Bspw. mithilfe der Anwendung MyHeritage, mit der sich Fotos animieren lassen: https://www.myheritage.de/ [10.12.2021].

[16] https://www.tiktok.com/@rijksmuseum/video/6935793974028373254?is_copy_url=1&is_from_webapp=v1 [07.12.2021].

[17] https://www.tiktok.com/@theabstractloveforart/video/6904600269942705409?is_copy_url=1&is_from_webapp=v1 [16.12.2021].

[18] Das Video mit der größten Reichweite (1,8 Mio views) ist ein Barack und Michelle Obama-Schneckenwitz https://www.tiktok.-com/@carnegiemnh/video/6782977615532788998?is_copy_url=1&is_from_webapp=v1. Die Stitches und Duette mit dem Ton des Original-Videos finden sich hier: https://www.tiktok.com/music/original-sound-6782975460734257925?is_copy_url=1&is_from_webapp=v1 und eine künstlerische Re-Inszenierung hier: https://www.tiktok.com/@_ballie_/video/6783381167090552070?is_copy_url=1&is_from_webapp=v1 [16.12.2021].

Zwischen künstlerischen Arbeiten und kuratorischen Praktiken. Überlegungen zu Kontextualisierungen und dem Zeigen des Zeigens

Von Heiko Lietz

Was haben Ausstellungsräume und Universitäten gemeinsam? Beiden wird die Funktion zugesprochen, etwas her- und etwas auszustellen, das innerhalb ihrer Räumlichkeiten besondere Geltung erlangt: Kunst im ersten, und akademisches Wissen im zweiten Fall. Das, was hier gezeigt und verhandelt wird, wird durch den Raum, in dem dies geschieht, als Zeig- und Verhandelbares bestätigt. Ausstellungsräume wie Universitäten besitzen die Wirkmächtigkeit, Kunst und Wissen als solche zu legitimieren. Und beide nutzen dies als eine wichtige Ressource, um den eigenen Einflussbereich geltend zu machen. Denn auch bei institutionellen Räumen – dies erforscht das Feld der Raumsoziologie seit den 1970er-Jahren – handelt es sich um etwas Her- und Ausgestelltes. Sie werden durch Handlungen und Praktiken – Regeln, Konventionen, Gesetze und administrative Abläufe – hervorgebracht, welche zwischen dem Zeig-/Sagbaren und dem nicht Zeig-/Sagbaren trennen (Lefebvre 2006 [1974]). Denn nicht alles darf gezeigt und verhandelt werden und nicht jeder darf die Gesten des Zeigens und Verhandelns ausführen. Institutionelle Räume produzieren also Ein- und Ausschlüsse und nehmen dabei eine Differenzierung des Raums vor – sie produzieren Differenz (vgl. Irigaray 2006 [1984]).

Auch der physische Raum spielt bei dieser Differenzproduktion eine Rolle. Er markiert Grenzlinien zwischen dem Innen und dem Außen der Institution, innerhalb derer bestimmte Handlungsweisen gefördert und andere eingegrenzt oder gleich ganz unterbunden werden. Auch wenn die impliziten Botschaften der Architektur – ihre Anweisungen, Verbote und Einladungen – zunächst unauffällig sind, wenn sie gar ganz hinter weißen Wänden und Oberdeckenbeleuchtung zurücktreten sollen, so können sie nicht als neutral bezeichnet werden. Architektur legt Nutzungsweisen nahe, die von den Nutzer*innen mal mehr, mal weniger bewusst angenommen und reproduziert wird. Jede architektonische Anordnung produziert Bedeutung und erlangt damit soziale und politische Wirkmächtigkeit. Doch diese ist niemals ganz statisch, niemals ganz eindeutig, sondern wird besonders in den Momenten ihrer Durchquerung in ihrer Kontingenz adressierbar. Immer dann, wenn die anwesenden Akteur*innen in Verhandlung mit sich selbst und dem Raum treten und die nahegelegten Deutungen, Handlungsweisen und Blickrichtungen infrage stellen.

Eine dieser Akteur*innen, die das Befragen und Verhandeln in besonderer Weise beherrscht und weitere Akteur*innen als Betrachter*innen in ihr Spiel miteinbezieht, ist die Kunst. Was passiert also, wenn die Kunst aus dem Ausstellungsraum in die Universität wandert? Genau gesagt: wenn die Universität durch die Kunst zum Ausstellungsraum wird und dort, anstatt präsentiert und verhandelt zu werden, selbst die Bedingungen ihrer räumlichen, architektonischen und institutionellen Verortung befragt?

Im Sommersemester 2018 stieß man auf dem Außengelände der Humanwissenschaftlichen Fakultät der Universität zu Köln auf

sieben Objekte der Künstlerin Mirjam Thomann, die in vielen ihrer Arbeiten die vorliegenden räumlichen, institutionellen, architektonischen und medialen Bedingungen zu ihrem künstlerischen Material macht. Es handelte sich um hüfthohe, karnatfarbene Stahlrundrohrgestelle, die vereinzelt oder in geringem Abstand zueinander rund um das Hauptgebäude der Fakultät platziert wurden. Die temporären Setzungen der Künstlerin markierten Stellen im Außenraum, die man wohl am besten als Orte des Übergangs bezeichnen kann: auf der Wiese vor dem Hauptgebäude, auf dem Parkplatz vor der Fakultätscafeteria oder vor dem Seiteneingang, wo sich die Raucher*innen in den freien Minuten zwischen den Seminaren treffen.

Obwohl die Gestelle auf den ersten Blick entfernt an Elemente eines Leitsystems oder einen Fahrradständer erinnerten, brachen sie durch ihre ungewöhnliche Platzierung und Farbigkeit mit dieser einfachen Zuordnung. Der Titel, *Lean in*, lässt dagegen an ein Möbel denken, das erst vor Kurzem vermehrt im öffentlichen Raum in Transitzonen und Wartebereichen aufgetaucht ist. Manch einer mag sich an den Versuch erinnern, einen sogenannten Leaning Rail im Nahverkehr benutzt zu haben. Gedacht als „most minimal accommodation“ (vgl. National Association of City Transportation Officials), lassen sich die halbhohen, schräggestellten Flächen jedoch weder als Sitzgelegenheit noch für ein kurzes Nickerchen nutzen. Bestimmt für eilige Pendler, die nicht etwa abhängen, sondern sich vor allem reinhängen wollen, sind die Leaning Rails ausschließlich zum Anlehnen designt. Sie rufen dabei Posen hervor, die als Versuch gelesen werden können, den sich bewegenden Körper räumlich und zeitlich in den beschleunigten Rhythmus von Mobilität und Effizienz einzutakten.

Die fleischfarbenen Bügel von Mirjam Thomann dagegen scheinen keine spezifische Nutzungssituation aufzurufen. Und so muss man ihnen gegenüber eine forschende Haltung einnehmen. Bei der Arbeit *Lean in* geht es weniger darum, die zeitgenössischen Posen der Mobilität und des Auf-dem-Sprung-Seins einzuüben. Vielmehr erzeugt die potenzielle Funktionslosigkeit der Objekte eine situative Offenheit, die dazu anhält, den eigenen Körper in ein Verhältnis zum umliegenden Raum zu setzen. Indem sich die Gestelle angewöhnten Gesten der Nutzung entziehen, können sie zu prothesenartigen Werkzeugen der Wahrnehmung werden. Sie stoßen eine sinnliche Erkundung der sonst wenig beachteten Ränder der Fakultät an und weisen dorthin, wo nicht wie gewohnt repräsentiert, gezeigt und verhandelt wird: auf die Sphären, in denen das imaginierte Innen und Außen der Institution ineinander übergehen.

Und so gleicht das Abschreiten der einzelnen Arbeiten rund um das Hauptgebäude einem performativen Parcours. Indem die architektonischen Anordnungen der Fakultät durch die *Lean ins* unterbrochen werden, verschiebt sich die Aufmerksamkeit auf die Texturen, Perspektiven und Atmosphären der eher abseitigen Bereiche der Fakultät. Welchen Blick eröffnet die Position auf die Außenwände des Gebäudes? Welche Gegenstände strukturieren den Ort und geben ihm seinen Charakter? Wie verhalten sich die Menschen, die hier vorbeikommen? Die durch Thomanns Interventionen vorgenommenen Setzungen schlagen eine tastende Wahrnehmung der Umgebung vor und berühren ein Raumverständnis, dem man sich mit der poetischen Sprache der Philosophin Luce Irigaray nähern kann. Raumerfahrung kommt bei Irigaray einer taktilen Grenzerfahrung gleich, die sich aus dem Aufeinandertreffen in Intervallen des Kontakts und der Trennung ergibt – Körper, die sich annähern, berühren und wieder entfernen: „Der Ort ist in dem Gegenstand und der Gegenstand ist in dem Ort. *Der Ort ist innen und außen und er begleitet die Bewegun*g; er ist deren Ursache und er begleitet sie, in einer Ausdehnung, die ins Unbegrenzte geht. Jeder Ort umschließt den ihm vorgehenden. Bleibt nur die Frage, wo der *Übergang*, die *Schwelle* ist, so daß die Ausdehnung stattfinden kann“, schreibt sie in ihrer Abhandlung *Der Ort, der Zwischenraum. Eine Lektüre von Aristoteles: Physik IV, 2–5* (Irigaray 2006 [1984]). Zwei sich berührende Determinanten, die in Bewegung einen Zwischenraum bilden – für Irigaray ist dies nicht nur Wesen der Raumerfahrung, sondern auch die Bedingung für das Denken einer Differenz. Ein Denken, das auf der grundsätzlichen Anerkennung und nicht auf hierarchischen Ausschlüssen oder Verdrängung des*der Anderen beruht.

Thomanns *Lean ins* auf dem Campus der Humanwissenschaftlichen Fakultät der Universität zu Köln lassen sich so als Wegmarken der Erkundung jener Schwellen und Übergänge beschreiben, an denen räumliche Differenz und institutionelle Dispositive durch unerwartete Positionierungen jenseits einstudierter Gesten, Posen, und Perspektiven durchkreuzt und damit verhandelbar werden.

Literatur

Irigaray, Luce (2006 [1984]): Der Ort, der Zwischenraum. Eine Lektüre von Aristoteles: Physik IV, 2–5. In: Dünne, Jörg/Günzel,

Stephan (Hrsg.) (2006): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 244–260.

Lefebvre, Henri (2006 [1974]): Die Produktion des Raums. In: Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hrsg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 230–342.

National Association of City Transportation Officials: Transit Street Design Guide. Seating. Leaning Rails. Online: https://nacto.org/publication/transit-street-design-guide/station-stop-elements/stop-elements/seating/ [01.03.2021]

https://nacto.org/publication/transit-street-design-guide/station-stop-elements/stop-elements/seating/ [01.03.2021]

Zwischen künstlerischen Arbeiten und kuratorischen Praktiken. Überlegungen zu Kontextualisierungen und dem Zeigen des Zeigens

Von Heiko Lietz

Szene eins:

Eine Frau geht auf die Straße. Sie verlässt das Haus. Sie bringt Kinder zur Schule. Sie geht zu ihrem Arbeitsplatz. Das ist ihr Alltag.

Szene zwei:

Eine Frau geht auf die Straße. Es ist Abend. Sie wird belästigt. Sie muss sich zur Wehr setzen. Der öffentliche Rat, der ihr unaufgefordert erteilt wird, lautet, sie solle doch die Straßenseite wechseln, wenn sie betrunkene Männer auf sich zukommen sieht.

Szene drei:

Eine Frau geht auf die Straße. Die Straße ist ihr Arbeitsort. Hier findet sie ihre Kunden.

Szene vier:

Eine Frau geht auf die Straße. Sie verlässt das Haus. Sie ist auf dem Weg zu einem Protestmarsch. Sie kämpft für die Rechte von Frauen.

In jeder dieser vier Szenen erfahren wir, dass eine Frau auf die Straße gegangen ist. In jeder dieser vier Szenen bedeutet dies etwas anderes.

Auf die Straße gehen

Sich in Bewegung setzen. Das Haus verlassen. Aufbrechen. Weitergehen. Je nachdem, wie ein Text, in dem diese Sätze vorkommen, fortgesetzt wird, können diese Sätze höchst Unterschiedliches berichten. Diese Mehrdeutigkeit des Auf-die-Straße-Gehens, diesen engen Zusammenhang zwischen der Dimension des Alltäglichen und der Dimension des Politischen – es könnte ja dieselbe Frau sein, die zur Arbeit geht und die zur Versammlung geht – betrachte ich als Einladung, mehr noch als Aufforderung, die

Aufmerksamkeit auf das Wissen und das Gehen zu lenken. Lässt sich von einem Wissen des Gehens sprechen? Wie lässt sich das Wissen des Gehens in Schritte der Forschung übersetzen? Welchen Auftrag für die Forschung erteilt uns der Akt des Auf-die-Straße-Gehens, der die Verhältnisse zwischen dem Alltag und der Politik auf der Ebene der Sprache in ein so enges sprachliches Verhältnis rückt? Wie könnte sich das Gehen mit dem Wissen über die Stadt verbinden? Was würden wir erfahren, was würden wir lernen, was würden wir wissen, wenn wir dem Gehen zuhören könnten, wenn wir die Schritte in Worte verwandeln könnten, um uns in die Geschichte der Körper, die sich in einer Stadt bewegen, die eine Stadt bewegen, hineinzuversetzen? Wenn wir, wie ich es hier betreibe, die Anleitung des Wörtlich-Nehmens der in den Worten gespeicherten Mehrdeutigkeit als Auftrag für die Forschung, im Speziellen als Auftrag für feministische Stadtforschung ernst nehmen, dann führt uns das Gehen zu den Ereignissen zwischen Alltag und Politik, zwischen Gegenwart und Vergangenheit.

Der Gang der Geschichte

Eine weitere sprachliche Wendung, die in diesem Zusammenhang von Interesse ist, ist der Gang der Geschichte. Wieder geht es mir um die epistemische Dimension des Wörtlichen dieser Wendung. Wessen Schritte zählen? Wessen Schritte werden zur Kenntnis genommen, registriert, aufgezeichnet, berichtet? An wessen Schritte erinnern wir uns? Wer wurde daran gehindert, Schritte zu setzen? Wer setzt die Schritte, die dann zählen, wenn der Gang der Geschichte erzählt wird? Wer setzt die Schritte, die dann zählen, wenn sich etwas daran verändern soll, wie der Gang der Geschichte erzählt wird? Wer setzt die Schritte, die den Gang der Geschichte verändern werden?

So lauteten Fragen, die mir durch den Kopf gingen, als ich mich Anfang der 2000er-Jahre durch die Stadt, in der ich lebe, bewegte. An der Oberfläche erzählte mir Wien kaum etwas über Frauen, die sich vor mir durch die Stadt bewegt hatten. Wie es ihnen ergangen war, darüber herrschte in der öffentlichen Erinnerungskultur der Straßen, der Plätze, der Fassaden, der Monumente Schweigen. Wahrscheinlich fiel es in der Stadt nicht einmal besonders ins Auge, dass die Frauen, die in ihr gewohnt, gelebt, gearbeitet, geforscht, gefeiert, protestiert oder Politik gemacht haben, nicht präsent waren. So war es in europäischen Städten. Der öffentliche Raum sprach die Anerkennung durch Benennung in Form von Männernamen aus, die zu Straßennamen geworden sind. Wenn ich durch diese Männerstraßen ging, wenn ich mich durch diese an die von Männern bestimmten Ereignisse erinnernden Straßen bewegte, die den Gang der Geschichte aufzuzeigen schienen, dann war ich von gemischten Gefühlen erfüllt. Trauer, Ärger, Neugierde. Ich war traurig, weil es so selbstverständlich schien, dass die Straßen der Stadt von den Namen von Männern erfüllt sind. Ich war ärgerlich, weil es so selbstverständlich schien, dass die Straßen der Stadt von den Namen von Männern erfüllt sind. Ich war neugierig, wie es wäre, wenn es anders wäre. Wie würde es sich anfühlen, durch eine Stadt zu gehen, in der ich an vielen Orten, an denen ich vorübergehe, wüsste, welche Frauen hier den Gang der Geschichte bestimmt haben. Ich wollte ihren Schritten nachgehen. Ich wollte Schritte setzen, um ihre Schritte mit der Gegenwart zu verbinden. Ich wollte der Geschichte der Stadt anders nachgehen können. Wörtlich. Mehrdeutig.

Orientierungen

Unsere Wege verbinden uns mit der Stadt, in der wir leben. Wir orientieren uns entlang dieser Wege. Die feministische Philosophin Sara Ahmed hat in ihrem Buch *Queer Phenomenology* (2006) in wunderbar erhellender Weise über Orientierungen geschrieben. Als ich 2004 anfing, an dem Projekt *Stadt und Frauen. Eine andere Topographie von Wien* zu arbeiten, war ihr Buch noch nicht erschienen. Orientierungen beschäftigten mich damals sehr. Was hatte es mit der offensichtlichen Abwesenheit von Frauen in den Plänen der Stadt, die uns orientieren, auf sich? Warum waren sie vergessen worden, als die Straßennamen vergeben wurden? Warum war es niemandem aufgefallen? Ahmed denkt darüber nach, wie Orientierungen uns etwas nahelegen, wie sie uns etwas als erreichbar erscheinen lassen. Die Namen der Straßen lassen die Frauen in der Geschichte der Stadt als unerreichbar erscheinen. Das ist die freundliche Interpretation. Die Namen der Straßen legen nahe, dass es Frauen in der Geschichte der Stadt nicht gegeben hat. Das ist die realistische bis pessimistische Einschätzung der Orientierung, die durch die Stadtpläne, in denen die Namen von Straßen, Gassen, Plätzen eingezeichnet sind, nahegelegt wird.

Stadtpläne gelten als nützlich. Sie machen es möglich, dass wir von hier nach dort gelangen, ohne uns zu verirren. Die Pläne der Umgebung haben wir in unserem Körper gespeichert. Es gibt Wege, die können wir im Schlaf gehen. Es gibt Wege, deren Ab-

folge von Straßen wir auswendig aufsagen können. Das sind die Orientierungen, die die Pläne der Stadt uns mit auf den Weg geben. Diese Orientierungen sind Teil jenes Systems, das Patriarchat genannt wird. Das Patriarchat ist eine Ideologie, die Räume, Körper und Geschichtsmächtigkeit so zueinander orientiert, dass das politische, soziale, ökonomische und kulturelle System von Männern dominiert wird. So betrachtet, sagt der Stadtplan die Wahrheit. Wenn wir uns vorstellen, dass jemand einen kleinen gefalteten Stadtplan von Wien aus der Tasche zieht und sagt, dass dieser Plan einen Ausdruck des Patriarchats darstellt, dann würde diese Person wahrscheinlich bei vielen auf Unverständnis stoßen. Aber der Plan lügt nicht. Der Plan ist ein Ausdruck der Machtverhältnisse, die die Stadt orientiert haben, die den Gang der Geschichte bestimmt haben, die darüber entschieden haben, wessen Schritte zählen und wessen Schritte nicht zählen, wessen Schritten nachgegangen wird und wessen Schritten keine Bedeutung beigemessen wird.

Zugänge

Wie lässt sich feministisch Stadtforschung kuratieren? Es ging mir in diesem Projekt nicht um das Kuratieren von feministischer Stadtforschung, wiewohl dies einen noch weitgehend unaufgearbeiteten und daher wesentlich zu leistenden Beitrag für die Geschichte und Theorie der Stadtforschung darstellt, sondern um das feministische Kuratieren von Stadtforschung. Vom Gehen ausgehend wurden die Zugänge entwickelt. Das Gehen sollte das Material erzeugen für eine Ausstellung. Mit welcher Institution, mit welchen historischen Materialien diese Ausstellung arbeiten würde, das stand zu Beginn des Projekts nicht fest, das sollte im Prozess entwickelt werden.

Das Gehen hat in der Stadtforschung, aber auch in anderen Forschungsdisziplinen, wie beispielsweise der Soziologie und der Anthropologie, seine methodischen Spuren hinterlassen (vgl. Lindner 2004): Gehen ist Teil der Methodengeschichte dieser Disziplinen. Als eine der Schlüsselszenen des forschenden Gehens wird in der Literatur Friedrich Engels und seine Untersuchung von Manchester angeführt: „And the method he used to achieve that encompassing vision was to go for a walk around Manchester with his eyes peeled“ (Donald 1999: 35). Engels untersuchte empirisch die Verräumlichung der sozialen Verhältnisse unter den Bedingungen der industrialisierten Stadt. Sein Verdienst liegt darin, dass er die Verteilungen von Stadtraum und im Stadtraum mit den herrschenden Produktionsbedingungen, dem entstehenden System von Fabriken und den Lebensverhältnissen der arbeitenden Klasse zusammenbrachte. Durch Beobachtung. Zusammengefasst hat Engels seine auf „sozialem und semiotischem Mapping“ (Donald 1999: 35) beruhende Analyse in *Die Lage der arbeitenden Klasse in England.* Diese Untersuchung wurde im Jahr 1845 erstmals auf Deutsch publiziert, 1887 folgte dann die Veröffentlichung auf Englisch. Von Interesse ist in diesem Zusammenhang, dass Engels auf Hilfe für seine Forschungstätigkeit angewiesen war. Er verließ sich auf die Kenntnis derjenigen, die um die Lage Bescheid wussten, die ihn führen konnten, die ihm die Zugänge eröffneten in jene Teile der Stadt, in die er als Repräsentant der besitzenden Klasse, als aus Deutschland, aus Wuppertal stammender Textilfabrikbesitzersohn nicht so ohne Weiteres hätte gehen können. Die beiden Pionierinnen der Methode des Gehens, mit denen Engels mitgehen durfte, hießen Mary Burns und Lydia Burns.

Mitzugehen, Frauen entlang eines ihrer Alltagswege in der Stadt zu begleiten, war für die konzeptuelle Entwicklung meines methodischen Zugangs ausschlaggebend. Allerdings ging ich von der Annahme aus, dass diejenigen, die ich entlang ihrer Wege begleiten würde, mir nicht die Augen würden öffnen können für die Frauenstadtgeschichte, die sich genau entlang ihres Weges ereignet hatte. Vielmehr ging ich davon aus, dass sie mir davon berichten würden, wie sie die Stadt wahrnehmen, was entlang ihres Weges für sie wesentlich ist, welche subjektiven Erfahrungen, Gefühle und Erinnerungen sie mit ihrem Weg verbinden, in Kürze, wie sie mit ihrem Weg verbunden sind. Ich lud zwanzig Frauen unterschiedlichen Alters, unterschiedlicher beruflicher Felder, die jüngste in der Schule, die älteste nicht mehr berufstätig, ein. Dies war lange vor der Zeit von Google Maps. Die Teilnehmenden hatten ihre Wege im Kopf. Die meisten von ihnen hätten ihre Wege im Schlaf gehen können. Viele von ihnen berichteten, dass das gemeinsame Gehen ihr Augenmerk auf ihren Weg nochmals geschärft hätte, dass ihnen Dinge wieder eingefallen seien, die sie schon lange vergessen hätten, dass ihnen Dinge aufgefallen seien, die sie gar nie richtig wahrgenommen hätten, da sie so selbstverständlich seien. Von all den Forschungsgesprächen entlang der Wege fertigte ich Transkripte an; diese wurden von den Teilnehmenden gelesen, ergänzt, korrigiert, freigegeben. Diese zwanzig Wege und die Stadtwahrnehmungen bildeten das Gerüst der Gegenwart, von dem aus ich in die Vergangenheit aufzubrechen vorhatte. Die Erzählungen dieser Wege waren Ausgangspunkt und Basis für das Buch *Stadt und Frauen. Eine andere Topographie von Wien*, das im Jahr 2008 erschienen ist.

Vier Jahre lang, zwischen 2004 und 2008, habe ich mein Leben als stadtforschende Kuratorin mit diesen Wegen verbracht. Mein Ziel war eine Beweisführung durch historische Recherche. Ich wollte darstellen, dass sich Frauenstadtgeschichte überall forschend aufspüren lässt, dass Stadtgeschichte mit Fokus auf das Leben, das Arbeiten, das Studieren, das Protestieren, das Politikmachen von Frauen entlang aller Wege zu finden ist. Die Teilnehmerinnen hatten ihre Zweifel. Keine einzige von ihnen war optimistisch, dass sich entlang ihres Weges etwas zu Frauenstadtgeschichte würde finden lassen. Der Zweifel galt vielleicht weniger der Abwesenheit von Frauen, die ihren Weg in der Vergangenheit gekreuzt haben und die sie hätten treffen können, von denen sie hätten wissen können, weil sie Nachbarinnen waren, weil sie sie bei der Arbeit gesehen hatten, bei einer Kundgebung neben ihnen gegangen waren, bei einem Arbeiterinnenleseabend neben ihnen gesessen hatten, sie bei einer Ausstellungseröffnung gesehen hatten oder bei einem selbstorganisierten Klavierkonzert von Frauen. Der Zweifel galt vor allem der Möglichkeit, Frauen gleichermaßen in der Geschichte und an spezifischen Orten der Stadt lokalisieren zu können. Alle Teilnehmerinnen gingen davon aus, dass sich genau entlang ihres Weges nichts würde finden lassen. Womit diese Annahme zu tun haben mag? Ich habe nicht nachgefragt. Ich habe Vermutungen. Die Frauen könnten angenommen haben, dass ihr Weg, weil er so alltäglich ist, weil er zutiefst mit ihrem Alltag verbunden ist, nichts mit der Geschichte, verstanden als die hegemoniale Erzählung von Ereignissen, die stattgefunden haben, aufgezeichnet worden sind und als historisch relevant gelten, zu tun habe. Die Frauen könnten gedacht haben, dass sie als unwissend erscheinen würden, wenn sie nicht Bescheid wüssten über zumindest einige wenige historische Frauen, von denen sie entlang ihres Weges Kenntnis haben könnten. Es könnte aber auch viel allgemeiner die Annahme sein, dass Frauen Geschichte gemacht haben, dass diese aber immer anderswo ist, dass sich diese nicht mit heutigen Lebenserfahrungen im Hier und im Jetzt verbindet.

Nachgehen

Das Anderswo der Geschichte von Frauen ist ihr Problem. Anderswo liegt an einem Ort außerhalb der Geschichte, erscheint daher auf keinem Plan der Stadt. ‚Anderswo' ist eine Kategorie, mit der sich ein spezifisches, zu problematisierendes Verständnis von Frauengeschichte fassen lässt. Frauengeschichte als Hinzufügung zur bestehenden Geschichte, als Einschreibung in die bestehende Geschichte. Mir ging es darum, deutlich zu machen, dass Frauen auf allen Ebenen von Arbeit, von Bildung, von Politik, von kultureller und intellektueller Produktion Stadt gemacht hatten. Die Stadt, die wir heute kennen, wäre nie so geworden, hätte es diese Frauen, ihre Energie, ihren politischen Willen, ihre Arbeit, nicht gegeben. Frauen sind Produzentinnen von Stadt, Subjekte historischer urbaner Handlungsmacht. Dies war mein Forschungsansatz. Wie würden sich diese Subjekte finden lassen? Wie würde ich ihre Lebenswege mit den zwanzig Wegen der heutigen Stadtbewohnerinnen in Verbindung bringen? Dieser selbsterteilte Forschungsauftrag führte dazu, dass ich vier Jahre lang mit den Wegen der zwanzig Frauen und mit der Suche nach historischen Frauenfiguren verbrachte. Solch eine Forschung ist nie geradlinig. Sie muss sich auf das Finden verlassen. Tagebücher, Memoiren, Biografien, literarische Zeugnisse, Ausstellungskataloge, Nachlässe, Zeitungsartikel, Archive, Stadtführer, Datenbanken wie Ariadne, das frauen- und genderspezifische Wissensportal der Österreichischen Nationalbibliothek, lieferten das Quellenmaterial für das Nachgehen. Jede Adresse, die mit einem der Wege, den ich mitgegangen war, übereinstimmte, eine Bestätigung des Ansatzes. Sylvia Mattl-Wurm, die damalige Direktorin der Wienbibliothek im Rathaus, zeigte Interesse an dem Vorhaben. Mein Konzept bestand darin, den 700 historischen Frauenfiguren, die ich entlang der aktuellen Wege in der Stadt lokalisiert hatte, nun in den Sammlungen der Wienbibliothek nachzugehen, um herauszufinden, welche Spuren die Produktion der Frauen in einer der Sammlungen am Standort Wien hinterlassen hat. Gemeinsam mit den jeweiligen Sammlungsleiter*innen der Wienbibliothek wurden die Recherchestrategien besprochen. Ähnlich wie bei den Frauen, deren Alltagswege ich mitgegangen war, gab es Zweifel am Nachgehen. Sammlungsleiter*innen und Mitarbeiter*innen betonten, dass es sich bei der Wienbibliothek im Rathaus um keine frauenspezifische Sammlung handle, dass wahrscheinlich nicht viel zu finden sei. Das Gegenteil war der Fall. Mit den aufgefundenen und lokalisierten Büchern, Plakaten, Briefen, Manuskripten, Notenhandschriften, Zeitungsartikeln, Fotografien hätten sich für mehrere Jahre Ausstellungen aus verschiedenen Perspektiven kuratieren lassen. Was *Stadt und Frauen. Eine andere Topographie von Wien* damit deutlich machte, ist, dass die Produktion von Frauen nicht aus dem Sammeln ausgeschlossen gewesen war, jedoch aus dem Bewusstsein der Sammlung verschwunden war. Dies ist ebenso verstörend wie die verschwundenen Frauen auf den Plänen der Städte. Sie waren da. Sie sind nicht mehr da. Sie waren Teil der Geschichte. Sie sind nicht Teil der Geschichte.

Eine andere Topographie von Wien hält die methodischen Zugänge im Titel fest. Tópos (griechisch = Ort) und gráphein (griechisch = schreiben) werden neu zueinander konstelliert. Orte, an denen Frauen Geschichte gemacht haben, können nachgele-

sen werden. Orten, an denen Frauen die Stadt produziert haben, kann nachgegangen werden.

Weitergehen

Im Jahr 2008 wurde die Ausstellung *Stadt und Frauen. Eine andere Topographie von Wien* in der Wienbibliothek im Rathaus eröffnet und war dann für die Dauer von fast einem Jahr dort zu sehen. In der Wienbibliothek zeigte eine Karte an der langen Wand des schmalen Ausstellungskabinetts in verschiedenen Farben die aktuellen Wege der Frauen in der Stadt. Auf der gegenüberliegenden Seite des Ausstellungskabinetts kamen Vitrinen aus dem Bestand der Bibliothek zum Einsatz. Dieser ressourcenschonende Ansatz, der darauf verzichtete, neue Displays zu bauen, zeigte Bücher, Briefe, Manuskripte, Noten, Tagebücher, Stammbücher, Gästebücher, Zeichnungen, Fotografien, Zeitungsartikel und Plakate. Die dazugehörigen Beschriftungen und Erläuterungen waren auf Karten gedruckt, deren Farbton, in einer schwächeren Schattierung, mit der Farbe des jeweiligen gegenwärtigen Wegs korrespondierte. Ein umfangreiches Vermittlungs- und Rahmenprogramm begleitete die Ausstellung. Die Veranstaltungs- und Diskussionsreihe mit Frauen, die heute Stadt produzieren – Aktivistinnen, Politikerinnen, Künstlerinnen, Musikerinnen, Forscherinnen –, wurde aufgezeichnet. Diese Gespräche zu Fragen, wie im Jahr 2008 die Produktions- und Arbeitsbedingungen von Frauen in Wien sind, wurden auf meine Anregung hin in die Sammlung der Wienbibliothek aufgenommen. Die Mädchenschule für islamische Berufe arbeitete mit der Ausstellung und ihrer Methode. Die Schülerinnen baten ihre Mütter, die aus verschiedensten Ländern nach Wien migriert waren, mit ihnen ihren ersten Weg in Wien nachzugehen.

Wie es weiter gehen könnte

Wenn ich heute, im Jahr 2020, mit einem neuen feministischen kuratorischen Stadtforschungsprojekt beginnen würde, dann würde ich wieder von Verbindungen ausgehen. 2004 hatte mich interessiert, wie sich zwischen gegenwärtigen Alltagsbewegungen, historischen Forschungen und der Arbeit mit einer Sammlung Stadtforschung feministisch kuratieren lässt. Heute interessiert mich, wie sich die Zusammenhänge zwischen den neuen Frauenbewegungen, die weltweit auf die Straße gehen – insbesondere ‚Ni una menos' in Argentinien, der globale Frauenstreik, Kämpfe um das Recht auf Abtreibung in Polen, der Women's March in den USA –, als Bewegungen auf der Straße und als Bewegungen im digitalen Raum beforschen lassen. Mit einzelnen Akteur*innen würde ich – werde ich – die Wege der Märsche, der Demonstrationen nachgehen und diese verbinden mit der digitalen Präsenz der neuen Hashtag-Feminismen. Mitgehen und Nachgehen sind die Methoden, die nicht nur einem Buch zu den Erfahrungen einzelner an diesen Märschen beteiligter Akteur*innen zugrunde liegen sollen, sondern mit deren Hilfe auch eine Sammlung aufgebaut werden soll, die Eingang in Museen finden könnte, um so Teil des kollektiven städtischen Gedächtnisses zu werden und zum transnationalen Archiv des Geschichtsbewusstseins der neuen Frauenbewegungen, der neuen Feminismen des 21. Jahrhunderts beizutragen. So wird es weitergehen mit dem feministischen Kuratieren von Stadtforschung.

Literatur

Ahmed, Sara (2006): Queer Phenomenology. Orientations, Objects, Others. Durham and London: Duke University Press.

Donald, James (1999): Imagining the Modern City. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Krasny, Elke (2008): Stadt und Frauen. Eine andere Topographie von Wien. Wien: Metro Verlag.

Lindner, Rolf (2004): Walks on the Wild Side. Eine Geschichte der Stadtforschung. Frankfurt am Main: Campus Verlag.

Zwischen künstlerischen Arbeiten und kuratorischen Praktiken. Überlegungen zu Kontextualisierungen und dem Zeigen des Zeigens

Von Heiko Lietz

Ausgangslage – Material orten, Schatz heben

Seit 1987 gibt es den Prix Ars Electronica, einen internationalen Medienkunstpreis in unterschiedlichen Kategorien. 1998 wurde die Kategorie „u19 – freestyle computing" initiiert, die als nationale Nachwuchsförderinitiative konzipiert war, 2011 zu „u19 – CREATE YOUR WORLD" wurde und nach wie vor jährlich für Kinder und Jugendliche bis 19 Jahre in Österreich ausgeschrieben wird. Dabei „war nie daran gedacht, eine ‚Ach ist daaas putzig'- Kategorie zu schaffen, sondern die Idee war, den kreativen Ausformungen junger Menschen eine professionelle Plattform zu geben" (Amann 2008: 320). Thematisch ist alles gefragt, was mit der Gestaltung von Gegenwart und Zukunft zu tun hat, medial sind keine Grenzen gesetzt. So spannen die Einreichungen einen Bogen von fiktionalen Konzepten über Prototypen bis zu ‚fertigen' Arbeiten bzw. Produkten, von frühen Computeranimationen und -spielen über Do-it-yourself-Prothesen bis zu realisierten kreativen Industrie-4.0-Konzepten.

Aufgrund der ursprünglichen institutionellen Konstellation, vor allem aufgrund der Involvierung des Österreichischen Rundfunks (ORF), ist Ars Electronica von seinen Anfängen an gut dokumentiert. Nun existieren etwa 60.000 physische Archivalien sowie ein digitales Archiv, in dem unter anderem alle Einreichungen für den Prix Ars Electronica, darunter 7.023 aus der Kategorie „u19", öffentlich im Internet zugänglich sind. Eine unglaubliche Fülle an Material, die es eben gibt, die aber nicht weiter in aktivem Gebrauch zu sein scheint. Ein häufiger Eindruck von Archiven? Während meiner früheren persönlichen Mitarbeit am Ars Electronica Festival entstand die Lust, einen kleinen Schatz zu bergen, der eigentlich nicht geborgen zu werden braucht, weil er ohnehin offenliegt, dennoch zu schlummern scheint.

Wie wäre es also, die vorhandenen u19-Projekte seit 1987 als Materialsammlung für (schul-) pädagogische Arbeit wahrzunehmen? In diesem Text wird insbesondere darauf spekuliert, sie als Ausgangspunkte für ausstellerische Auseinandersetzungen produktiv nutzbar zu machen. Die Idee ist also nicht ein Ausstellen von u19-Projekten, sondern ein kuratorischer Prozess und ein Ausstellen *ausgehend von* u19-Projekten in der Schule. Dabei schwingen stets Fragen danach mit, was wie von wem gewusst oder wodurch erkannt werden kann bzw. soll und was derartige Überlegungen für Anforderungen an Lehrer*innenbildung bedeuten könnten.

Der hier vorliegende Beitrag soll einen Einblick in eine Forschungsarbeit bieten, die 2015 zum Abschluss der Lehramtsstudien in Mediengestaltung und Bildnerischer Erziehung an der Universität für künstlerische und industrielle Gestaltung Linz eingereicht wurde. Um die hier verwendete Auffassung von Ausstellung zu fassen zu kriegen, werden zunächst fragmentarisch entsprechende kuratorische Konzeptionen vorgestellt. Nachfolgend wird Helga Kämpf-Jansens Konzept der *Ästhetischen Forschung* als Grundlage für fachdidaktisch pädagogische Überlegungen umrissen, ehe dann Lehrplanbezüge hergestellt und abschließende Überlegungen zur pädagogischen Praxis geschildert werden.

Kuratorische Konzeptionen –im Raum denken, Ausstellungen bildlich herbeireden

Nicht nur im Bereich von Kunstausstellungen entwickelten sich Kurator*innen vermehrt zu gestaltenden Instanzen, die im Vergleich zu Protagonist*innen anderer Tätigkeitsfelder im Kontext Museum stärker vor den Vorhang treten (vgl. Ziese 2010). Herbert Lachmayer weist darauf hin, „dass das kuratorische Fach eine *eigene* künstlerische wie wissenschaftliche Kompetenz (vor allem auch in der inspirierten Mischung dieser beiden Bewusstseinsfähigkeiten) sei" (Lachmayer 2013: 16). Und genau dieser

Bereich, die „bedeutungsstiftenden Verfahren des konzeptionellen Auswählens, Zusammenstellens und Ordnens bestimmen über die jeweilige Position im aktuellen Diskurs“ (Bismarck 2006: 57) und letztlich auch über das Renommee. Maren Ziese konstatiert über Kurator*innen: „Sie erhalten einen im Kontext des Museums eher ungewöhnlichen Freiraum sowie ein künstlergleiches Prestige“ (Ziese 2010: 61). Dass manche Kurator*innen mehr oder weniger explizit darauf drängen, erst in ihrem Gestaltungsprodukt ‚Ausstellung‘ die eigentliche künstlerische Leistung zu sehen, und damit den Geniebegriff der traditionellen Kunstgeschichte von Neuem bemühen, wird durchaus kritisiert. Wir wollen hier aber noch einen Schritt weiter gehen und gerade den bildnerisch-schöpferischen Aspekt stärker fokussieren und Schüler*innen mehr eigenpraktischen Gestaltungsspielraum – was für ein Wort! – ermöglichen, als Kurator*innen in aller Regel zugesprochen bekommen. Hier lässt sich gut mit dem Konzept der ästhetischen Forschung nach Helga Kämpf-Jansen anknüpfen, worauf später eingegangen wird. Gibt es das Kuratorische im Kontext Schule? Wie könnten Elemente einer ‚Kultur des Kuratorischen‘ im Schulkontext nutzbar gemacht werden? Schule wirkt manchmal wie eine etwas abgeschiedene Welt in der Welt, in der sehr klare Trennlinien zwischen Fachgebieten gezogen werden. Das Kuratorische könnte sich dort womöglich in Versuchen etablieren, themenbezogen nach Bedeutungszusammenhängen und Interdisziplinarität zu suchen.

In der Langfassung dieses Texts wurden Einblicke in die kuratorischen Positionen von Daniel Tyradellis sowie Herbert Lachmayer gegeben, um deren Auffassung des kuratorischen Tätigseins zu klären. Hier würde das den Rahmen sprengen. Hingewiesen sei an dieser Stelle bloß auf den Aspekt des Raumes und der Möglichkeit, in Ausstellungen Denken im bzw. durch Raum zu arrangieren, zu initiieren. Im Unterschied zu anderen Bedeutung produzierenden, Wissen vermittelnden Medien sieht Tyradellis in der Ausstellung ein wesentliches „Potenzial des Mediums, den genuinen Mehrwert, der durch die Objekte und ihre Konstellation im Raum zu gewinnen ist“ (Tyradellis 2014: 125).

Tyradellis kritisiert, dass Vermittlung in Museen meist weniger auf die Annäherung an museale Objekte selbst als auf die Einweihung in fachwissenschaftliche Perspektiven auf diese Objekte hinausläuft, was den Ausstellungsmacher*innen meist gar nicht bewusst und für die Besucher*innen selbstverständlich zu sein scheint (vgl. Tyradellis 2014). Nun sind Jugendliche in den seltensten Fällen akademische Fachwissenschaftler*innen. Schon alleine deshalb könnte man im Konzipieren, Erarbeiten und Gestalten einer Ausstellung sehr hohes Potenzial erwarten, durch Annäherung an Gegenstände aus unterschiedlichen Perspektiven Wissen zu vermitteln bzw. Bildung zu initiieren. Hierbei könnte dem freien Assoziieren eine tragende Rolle zukommen. Auch an Lachmayers Methoden des „Herbeiredens“ bzw. „Frei-Redens“ zu Bilderreihen (Lachmayer 2013: 18) ließe sich produktiv anknüpfen.

Methode – Fragen stellen, ästhetisch forschen

Der Prozess des Ausstellungen-Machens umfasst besonders (vor-)wissenschaftlich-theoretische, intellektuell-konzeptionelle, künstlerisch-gestalterische sowie organisatorische Tätigkeiten und kann auch als Wissensproduktion betrachtet werden. Auch Helga Kämpf-Jansens Konzept der ästhetischen Forschung scheint diese Tätigkeiten bzw. Eigenschaften zu bedingen. Daher bietet es sich als Modell für eine ‚schulpädagogische Methode des Ausstellens‘ an. Ästhetische Forschung meint einen Prozess, der die ihn ausführende Person erfahren lässt, „was es bedeutet, wenn ästhetisches Handeln, vorwissenschaftliche Erfahrung und wissenschaftliches Denken sich auf immer andere Weisen miteinander verbinden und sich so immer neue und andere Zugänge zur Welt, zu sich selbst wie zum anderen Menschen eröffnen“ (Kämpf-Jansen 2002: 7).

Die drei wesentlichen Bezugsbereiche einer ästhetischen Forschungsarbeit findet Kämpf-Jansen in *Alltagserfahrungen, künstlerischen Strategien* und *Kunstkonzepten* im Bereich aktueller Kunst sowie wissenschaftlichen Methoden. Für ihr Konzept stellt Kämpf-Jansen fünfzehn Thesen zur Diskussion:

1. *Sinnhaftes gegen unsinnig Verordnetes […]*
2. *Sinnenreiches gegen unsinnlich Reduziertes […]*
3. *Eine Frage haben […]*
4. *Alles kann Gegenstand und Anlaß ästhetischer Forschung sein […]*
5. *Die Vorgehensweisen sind nicht additiv, sondern vernetzt […]*
6. *Kern ästhetischer Forschung ist die Vernetzung vorwissenschaftlicher, an Alltagserfahrungen orientierter Verfahren, künstlerischer Strategien und wissenschaftlicher Methoden […]*
7. *In Alltagserfahrungen sind bereits wesentliche Handlungs- und Erkenntnisweisen vorgegeben – man muß sich ihrer*

nur bewußt werden […]

8. *Künstlerische Strategien und Konzepte aktueller Kunst bieten den Reichtum ästhetischen Handelns an […]*
9. *Kunst darf lügen – zugunsten einer anderen Wahrheit […]*
10. *Wissenschaftliche Methoden beschreiben andere Wege und andere Ziele der Erkenntnis […]*
11. *Texte lesen und Texte schreiben ist lustvoll […]*
12. *Ästhetische Forschung bedarf manchmal ungewohnter und ungewöhnlicher Orte […]*
13. *Ästhetische Forschung ist prozeßorientiert und hat doch Ziele […]*
14. *Selbstreflexion und Bewußtseinsprozesse erhalten neue Dimensionen […]*
15. *Ästhetische Forschung führt zu anderen Formen der Erkenntnis (Kämpf-Jansen 2002: 274–277)*

„Am Anfang steht eine Frage, ein Gedanke, eine Befindlichkeit; ein Gegenstand, eine Pflanze, ein Tier; ein Phänomen, ein Werk, eine Person (fiktiv oder authentisch), eine Gegebenheit oder Situation; ein literarisches Thema, ein Begriff, ein komplexer Inhalt oder etwas anderes“ (Kämpf-Jansen 2002: 19). Es geht also um selbst erarbeitete Fragestellungen, eigene Themen und Interessen der Schüler*innen, und nicht um oktroyierte bzw. kanonische Aufgabenstellungen. Für den schulischen Rahmen schlägt Kämpf--Jansen allerdings vor, Kinder bzw. Jugendliche ihre Arbeitsvorhaben bzw. Fragestellungen aus größeren angebotenen Themenkomplexen auswählen zu lassen, um erstens Überforderung zu vermeiden und zweitens eine thematische Klammer, gemeinsame Interessen zu provozieren (vgl. Kämpf-Jansen 2002). Prix Ars Electronica u19, eine Arbeit daraus, ein dort aufgegriffenes Thema, eine verwendete Technologie, Einreicher*innen und vieles mehr könnten Ausgangspunkte für ästhetische Forschungen bilden. Sich also in sanften Schritten an Ars Electronica oder das Ars Electronica Center heranzutasten, um dann den großen Themenkomplex Prix Ars Electronica u19 attraktiv öffnen zu können, wäre ein sinnvolles und realisierbares Vorgehen.

Effekt – transversal denken, Wissen gestalten

Kämpf-Jansen möchte ihr Konzept als eines verstanden wissen, das Transversalität im Denken bzw. „Quer-hindurch-Denken“ fördert. Damit sind „[…] unkonventionelle, unorthodoxe Weisen, sich anderer Fragen und eines anderen Wissens zu bedienen“ (Kämpf-Jansen 2002: 147), gemeint, die die gewöhnlich linearen, vertikalen und horizontalen Achsen des Denkens eben quer durchbrechen (vgl. Kämpf-Jansen 2002). Traditionelle wissenschaftliche Denkstile mit aktuellen in ein Wechselspiel zu bringen, eröffnet andere Möglichkeiten. „Denken ist hier ein begleitendes, prozesshaftes, entwerfendes (Denken auf Probe), wie ein experimentelles oder ein sich vergewisserndes“ (Kämpf-Jansen 2002: 152). Hierin sieht Kämpf-Jansen die Gemeinsamkeiten mit künstlerischen Prozessen, in denen es „einerseits um unorthodoxe Vorgehensweisen, Grenzgänge, Infragestellungen, die in der Tat eine besondere Weise des Umgehens notwendig machen, wie auch andererseits um klare Bezüge zu tradierten Methoden und gegebenem Wissen“ (Kämpf-Jansen 2002: 152) geht. Im Konzept der ästhetischen Forschung geht es also darum, unerwartete Perspektiven einzunehmen.

Hier lassen sich Parallelen zu Tyradellis ziehen, wenn dieser beschreibt, dass das Denken „darin besteht, das Ungedachte ins Denken zu ziehen, dasjenige sicht- und spürbar zu machen, was im Prozess der Aneignung aus guten oder schlechten Gründen ignoriert, verdrängt, untergeordnet oder marginalisiert wurde“ (Tyradellis 2014: 146). Konkreter beschreibt er:

Man sieht oder erlebt etwas, das man nicht einordnen kann. Sofort beginnt man, nach einer Erklärung zu suchen. In dieser Bewegung besteht Denken. Entscheidend ist, ob man der Frage erlaubt, zu wirken, oder ob man den kürzesten Weg zu ihrer Stillstellung in Gestalt einer vordefinierten, d. h. transzendenten Antwort sucht. (Tyradellis 2014: 147)

Tyradellis sieht im traditionellen Lehr- und Bildungssystem, sei es in der Schule, der Universität oder in Ausstellungen, stets ein Streben nach Hierarchisierung im System des Wissens. Um Dinge davor zu bewahren, von Strukturen und Hierarchien überlagert zu werden und damit ihr Potenzial, auf das Denken einzuwirken, zu verlieren, „kann man sich die Widerständigkeit der Dinge ebenso zunutze machen wie die Vielfalt der Medien und ihre unterschiedlichen Evidenzen“ (Tyradellis 2014: 149). Kämpf--Jansens Konzept der ästhetischen Forschung, das ein „Quer-hindurch-Denken“ von Objekten, Themen, Fragestellungen und Ordnungen bedingt, scheint daher als brauchbare Strategie, sich auf den Weg in Richtung Ausstellungsarrangements zu machen.

In der ästhetischen Forschung wird keine hierarchische Wertung unterschiedlicher Erfahrungen vorgenommen. Kämpf-Jansen sieht im ersten Bezugsbereich, den Alltagserfahrungen, wesentliche Handlungs- und Erkenntnisweisen vorgegeben. Ihr geht es nicht

um rein intellektuelles Erkennen. Sondern auch der „neugierig fragende, forschende und entdeckende Umgang mit Dingen und Phänomenen einerseits, wie der handelnde Umgang mit ihnen, das Sammeln, Ordnen, Arrangieren und Präsentieren andrerseits“ (Kämpf-Jansen 2002: 275) sollen als Formen der persönlichen Erkenntnis verstanden werden. Wesentlich ist, dass es nur um subjektbezogene Erkenntnis gehen kann und sich das Neue nur im Verhältnis zu individuell bereits Vorhandenem ergeben kann.

Nun stellt sich aber die Frage, inwiefern sich solche Ausstellungen im Herzeigen von Endprodukten oder in Ergebnispräsentationen erschöpfen. Oder werden in solch einer Ausstellung Rezipient*innen konzeptuell adressiert, um einen Mehrwert für sie zu provozieren? Arrangiere und inszeniere ich etwas, in dem andere bestimmte Erfahrungen machen sollen? Vielleicht aber ist der Unterschied zwischen solch einer Ausstellung und dem Herzeigen eben eines Resultats ästhetischer Forschung gar nicht so groß. Unter Umständen überfordert man daher Jugendliche mit dem Konzipieren und Erstellen eines Ausstellungsarrangements weniger, als man zunächst befürchten könnte. Zu unterscheiden bleibt dennoch, ob Jugendliche ihren Forschungsprozess rein für sich oder von Beginn an mit dem Ziel einer Ausstellung für Dritte durchführen. Diese Unterscheidung bedarf einer pädagogischen Einschätzung und Entscheidung.

Die Entwicklung einer Ausstellung verstehe ich auch in ganz hohem Maße als eine Schärfung und Übung der Wahrnehmung. Im Fragen nach alltagsweltlichen, wissenschaftlichen sowie künstlerischen Bezügen zu einem Thema tragen Jugendliche Forschungs- oder Rechercheergebnisse zusammen. Über deren ästhetisch-gestalterische Verarbeitungen hinaus probieren und üben sie sich mittels deren Reflexion und Kombination in vernetztem Denken. Im Zuge der konkreten Ausstellungsgestaltung lassen sich geistig sowie physisch alternative visuelle Welten imaginieren und kreieren. Der gewohnten, manchmal irritierenden, manchmal bedrängenden, oft auch ignorierten permanenten Konfrontation mit Bildern und anderen Informationen kann so ein eigenpraktisch erstelltes, reflektiertes Bilder- und Informationsformat gegenübergestellt werden.

Schulfach – Bezugsfelder aufzeigen, Lernziele eruieren

In diesem Zusammenhang besteht ein weiteres wesentliches Ziel darin, dass Schüler*innen an einer breiten Palette von Gegenständen sowie Gebieten „– auch auf dem der Wissenschaft und der Politik – die Erfahrung von der freien Gestaltbarkeit sowohl der Wahrnehmung wie der Herstellung wie der Wiedergabe [ihrer] Umwelt machen“ (von Hentig 1969: 26) [1]. In zunehmend komplexeren Verhältnissen und Systemen von Welt orten Cornelia und Kunibert Bering „ein fundamentales Problem einer Pädagogik, die sich als Hilfe bei der Suche nach Orientierung versteht“ (Bering/Bering 1999: 9). Übergreifende Lernziele geraten dabei immer mehr in Zweifel und Ideale wie ‚Reife‘ erweisen sich „vielfach als Projektion auf einen Idealzustand in einer vermeintlich besseren Zukunft“ (Bering/ Bering 1999: 9). Deswegen, so Bering und Bering – wohl noch immer aktuell –, „muss pädagogisches Handeln für Brüche und Differenzen, auch für Grenzen und gerade für das Andersartige, sensibilisieren“ (Bering/Bering 1999: 12). Folglich werde so eine Didaktik nicht nur zu aktiver Teilhabe an der Welt, sondern darüber hinaus zum bewussten Gestalten und Umgestalten der Welt ermächtigen (vgl. Bering/Bering 1999). Die künstlerisch-gestalterischen Schulunterrichtsfächer sind hier ebenso gefordert wie andere ‚Disziplinen‘. Und so paradox es klingen mag, müssen sich Wissens- und Erfahrungsgebiete wohl stärker vernetzen und verbinden, um genannte Brüche, Differenzen und Unterschiedlichkeiten aufspüren zu können. Das Kuratorische, wie es bei Tyradellis, Lachmayer bzw. eher im ‚Genre‘ kulturhistorischer Ausstellungen zu finden ist, könnte hier als Methode fruchtbar gemacht werden. Nebenbei erwähnt lädt auch „u19 – CREATE YOUR WORLD“ ganz gezielt dazu ein, völlig ‚undiszipliniert‘ eigene Ideen und Vorstellungen für die Welt zu präsentieren oder zu realisieren (vgl. Merten n. a.).

Die Diskussion um Bezugsfelder für ästhetische Bildung im Rahmen von Schule lodert – bei regionalen Unterschieden – konstant dahin. Wolfgang Klafki hält vor einem halben Jahrhundert vor dem Hintergrund allgemeiner Didaktik fest, dass Konzeptionen der Kunstdidaktik stets auf die Erschließung der gesamten bildnerischen Gegenwart eines jungen Menschen zielen müssen: „Jede neue kunsterzieherische Konzeption muß nachweisen, daß sie dem jungen Menschen zuerst und zuletzt diese seine bildnerische Gegenwart aufschließt“ (Klafki 1999: 89). Er meint weiter, „daß sich Kunsterziehung auf die ganze bildnerische, für das ästhetische Betrachten und Urteilen relevante Wirklichkeit beziehen muß“ (Klafki 1999: 88), und zählt dazu Architektur, Industriedesign, Wohnraumgestaltung ebenso wie Tapeten, Geschirr, Kleidung und Mode sowie Werbeplakate und Schaufensterdekoration (vgl. Klafki 1999). Franz Billmayer fordert die ‚Kunstpädagogik‘ gezielt auf, auch die multimodale und multimediale Kommunikation mit ihrem erheblichen Anteil visueller Ausformung in das Zentrum ihres Interesses zu rücken. Das setzt voraus,

Kunst und Kultur breiter aufzufassen, als sie von Kunstinstitutionen präsentiert werden (vgl. Billmayer 2011). Gert Selle ist überhaupt sicher, dass ästhetische Bildung mit institutionalisierter Pädagogik kaum zu beeinflussen ist, und sagt: „Längst ahnen wir, dass die neue Medienkultur die von ihr definierten ästhetischen Erziehungs- und Bildungsaufgaben höchst effektiv selbst übernommen hat“ (Selle 2004: 8). Jahrzehnte vorher schon wies Diethart Kerbs explizit darauf hin, „dass pädagogisches Nachdenken und Forschen auch dann sinnvoll ist, wenn es sich nicht auf Schule und Unterricht bezieht“ (Kerbs 1970: 20). Er verweist damit auf Unterhaltungsindustrie, Massenmedien, kommerzielle Popkultur sowie auch nicht-kommerzielle jugendliche Subkulturen und meint, diese seien „für die ästhetische Bewußtseinsbildung möglicherweise sehr viel ausschlaggebender als das bißchen Unterricht, das wir veranstalten können – eben deshalb müssen wir die Phänomene erforschen und in Rechnung stellen, wenn wir pädagogisch etwas ausrichten wollen“ (Kerbs 1970: 20).

Die u19-Einreichungen weisen von Beginn an ein breites Spektrum inhaltlicher wie medialer bzw. technologischer Auseinandersetzungen auf. Zu weiten Teilen sind sie in der Freizeit junger Menschen entstanden, basierend auf bestimmten Interessen, Motivation und Eigeninitiative. Sie lassen vielfältigste Einflussfaktoren vermuten sowie in fantastische Denk- und Gestaltungswelten einsehen. Sirikit Amann nennt u19 „[…] ein digitales Breitbandantibiotikum gegen etablierte Sichtweisen, das Fremdes vertraut erscheinen lässt, und es ist in vielen Bereichen ein Spiegel gesellschaftlicher Entwicklungen und Themen“ (Amann 2008: 320). Bisweilen lässt sich nur spekulieren, ob tatsächlich nur die Teilnahme am Preisausschreiben selbst oder nicht auch die Auseinandersetzung mit den dort eingereichten Projekten die genannte Wirkung zeigen würde.

Egal als was man Ausstellungen in ihrer Flüchtigkeit begreift, am Ende steht praktisch immer ein ästhetisches, sinnlich erfahrbares Wissens- bzw. Gestaltungsgefüge im Raum. Jugendliche zur eigenpraktischen Erfahrung eines Weges zu solch einem ‚Produkt‘ anzuregen, mag für alle Beteiligten ein Abenteuer sein, eben ein riskantes Unterfangen, ein spannendes Experiment, mutiges Wagnis, an dessen Ende aber, etymologisch betrachtet, mitunter ein – zumindest zeitweiliges – Ankommen bzw. Ereignis steht.

Down-to-earth – pädagogisch wirken, Unterricht gestalten

Im vorgeschlagenen Ansatz der ästhetischen Forschung richten Kinder und Jugendliche ihre Aufmerksamkeit auf konkrete, ausgewählte Werke oder mediale Erscheinungen und assoziieren sie zunächst auf kognitiver Ebene mit ihnen bereits Bekanntem. Sodann bzw. parallel nähern sie sich durch künstlerische Verfahren, skizzieren, experimentieren, adaptieren, verfremden, arrangieren. Sie befragen, analysieren, kategorisieren, kommentieren, präsentieren die ausgewählten Forschungsgegenstände und das, was im Forschungsprozess entsteht (vgl. Kämpf-Jansen 2002). Und sie machen es für andere individuell erfahrbar.

Konkret kann durch so einen Prozess von einer Schärfung der Wahrnehmung ausgegangen werden. Durch das eigenpraktische Tun sollen die Schüler*innen nicht zuletzt Achtsamkeit und kritische Wertschätzung gegenüber konzeptioneller sowie bildnerisch gestalterischer Arbeit ausbauen, insbesondere jener in Museen. Sie sollen neue Perspektiven auf Ausstellungen sowie andere Formen der Wissensproduktion bzw. -inszenierung erschließen und für sich nutzbar machen. Zugleich soll ein sorgsames Bewusstsein bezüglich Sammlungen und Exponaten geübt werden. Dinge bewusst miteinander verknüpfen zu können, mag zur (Medien-) Kritikfähigkeit beitragen. Ein wesentliches Lernziel im Bereich ästhetisch-praktischer wie konzeptioneller Fähigkeiten liegt im Bereich der Präsentation, des Informationsdesigns, des Storytelling. Letztendlich könnte hier wie auch in anderen Bereichen eine Brücke zu Berufsorientierung geschlagen werden.

Ausstellungen-Machen als schulpädagogische Methode lohnt in mehrerlei Hinsicht. Denn es setzt auch eine kritische Auseinandersetzung mit der Institution Museum sowie dem Medium Ausstellung, mit ihren jeweils unterschiedlichen Zielen, kuratorischen Konzepten sowie Vermittlungsstrategien etc. voraus. Wenn also unterschiedliche Museen und Ausstellungen als außerschulische Bildungsorte aufgesucht werden, ehe sich Schüler*innen selbst ausstellerisch betätigen, sollen sie nicht nur als Lernorte, sondern auch als Lern*objekte* wahrgenommen werden.

Im Zuge der Implementierung eines neuen Reifeprüfungsmodells in Österreich war 2014 in einer Handreichung des zuständigen Bundesministeriums zu lesen, dass bildnerisch-gestalterische Arbeiten im Rahmen der nun erforderlichen ‚vorwissenschaftlichen Arbeiten‘ (VWA) seitens der Schüler*innen explizit erwünscht seien (vgl. BMBF 2014). Angeregt von u19-Projekten eine Forschungsfrage zu entwickeln, auf diese mit der Methode der ästhetischen Forschung einzugehen und auf eine Ausstellung

zuzuarbeiten, schien dafür unglaublich reizvoll. Umso trauriger, dass die aktuellen Informationsquellen zu VWA nicht mehr darauf schließen lassen, dass eigens ‚Bilder' entwickelt und als Teil der VWA verstanden werden können. Kämpf-Jansen sagt über den ästhetischen Forschungsprozess:

In der Komplexität aller Gegebenheiten hat am Ende eine Erforschung innerer und äußerer Gegebenheiten stattgefunden, wo das zu Erforschende […] in so vielen Fassetten [sic!] sichtbar und erfahrbar gemacht wurde, dass mit dem Abschluss der Arbeit von einer Bewusstseinsänderung und einem anderen Stand der Erkenntnis gesprochen werden kann. (Kämpf-Jansen 2002: 238)

Eine Ausstellung zu entwickeln, könnte als Gelegenheit genommen werden, so einen Prozess zu vollziehen und das eigene Denken zu überraschen. Wenigstens sollte es als Versuch gelten, Neugier zu wecken und etwas überhaupt erst interessant erscheinen zu lassen. Es soll Lust darauf machen, selbst zu gestalten. Darüber hinaus soll es Interesse daran wecken, Dinge auf ästhetisch-gestalterischen Wegen zu ergründen und dabei immer wieder die Wege anderer Verfahren zu kreuzen oder ein Stück weit mitzugehen. Dass die Methode auf viele Themen und Objekte anwendbar ist und nicht nur von „u19" ausgehen muss, versteht sich von selbst. Vielleicht entsteht in der Ausführung der hier entwickelten, bislang nicht erprobten Methode am Ende gar keine Ausstellung. Vielleicht führt die hier vorliegende Spekulation in der Praxis doch zu (anderen) künstlerisch-gestalterischen Werken, etwa einem Video, einer Performance, Sound Art, einem Plakat, einer Website, einem Text oder einer Werbung. Es bleibt das Unvorhersehbare, Überraschende in der Ausstellung, in der Forschung, in der Kunstpädagogik.

Anmerkung

[1] Ich zitiere Hartmut von Hentig hier trotz seiner problematischen Rolle im Zusammenhang mit dem systematischen Kindesmissbrauch an der Odenwaldschule, weil er im pädagogischen Diskurs wichtig war.

Literatur

Amann, Sirikit (2008): Digitales Breitbandantibiotikum. u19 gegen etablierte Sichtweisen. In: Leopoldseder, Hannes/Schöpf, Christine/Stocker, Gerfried (Hrsg.): Ars Electronica 2008: A New Cultural Economy. Wenn Eigentum an seine Grenzen stößt. Ostfildern: Hatje Cantz, S. 320–323.

Ars Electronica Linz GmbH (n. a.): Ars Electronica Archive – Prix. Online: http://archive.aec.at/prix [04.12.2019]

Bering, Cornelia/Bering, Kuniberg (1999): Zur Einleitung: Vom Umgang mit der Komplexität. In: dies. (Hrsg.): Konzeptionen der Kunstdidaktik. Dokumente eines komplexen Gefüges. Oberhausen: Athena, S. 9–12.

Billmayer, Franz (2011): Shopping – Ein Angebot zur Entlastung der Kunstpädagogik. In: Zeitschrift Kunst Medien Bildung | zkmb. Online: http://www.zkmb.de/index.php?id=149 [16.02.2015]

Bismarck, Beatrice von (2006): Curating. In: Butin, Hubertus (Hrsg.): DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst. Köln: DuMont, S. 56–59.

Bundesministerium für Bildung und Forschung (BMBF) (2014): Die kompetenzorientierte Reifeprüfung: Bildnerische Erziehung – reifepruefung_ahs_lfbe.pdf. Online: https://www.bmbf.gv.at/schulen/unterricht/ba/reifepruefung_ahs_lfbe.pdf?4ktn8p [26.02.2015]

Kämpf-Jansen, Helga (2002): Ästhetische Forschung. Wege durch Alltag, Kunst und Wissenschaft. Zu einem innovativen Konzept ästhetischer Bildung. Köln: Salon, 2. Auflage.

Kerbs, Diethart (1970): Zum Begriff der ästhetischen Erziehung. Wiederabdruck aus GesamtschulInformationen. 6. Jg. (1972), Heft 3, S. 46–60. In: Otto, Gunter (Hrsg.) (1975): Texte zur Ästhetischen Erziehung. Kunst – Didaktik – Medien 1969 bis 1974. Braunschweig: Georg Westermann, S. 12–24.

Klafki, Wolfgang 1999 [1966]: Kunstpädagogische Konzeptionen und allgemeine Didaktik. In: Bering, Cornelia (Hg.) / Bering, Kunibert (Hg.) (1999): Konzeptionen der Kunstdidaktik. Dokumente eines komplexen Gefüges. Oberhausen: Athena, S. 87–90

Lachmayer, Herbert (2013): Staging Knowledge. In: ders. (Hrsg.): Staging Knowledge – Inszenierung von Wissensräumen als Forschungsstrategie und Ausstellungsformat. München: Wilhelm Fink, S. 14–29.

Merten, Hans Christian (n. a.): u19 – CREATE YOUR WORLD – Prix Ars Electronica | u19 – CREATE YOUR WORLD. Online: http://www.aec.at/u19/de/prix [04.12.2019]

Selle, Gert (2004): Ästhetische Erziehung oder Bildung in der zweiten Moderne? Über ein Kontinuitätsproblem didaktischen Denkens. Bearbeitet von Jurin, Katarina und Salomo, Rikke. In: Pazzini, Karl-Josef/Sturm, Eva/Legler, Wolfgang/Meyer, Torsten (Hrsg.): Kunstpädagogische Positionen, Band 3. Hamburg: Hamburg University Press.

Tyradellis, Daniel (2014): Müde Museen. Oder: Wie Ausstellungen unser Denken verändern könnten. Hamburg: edition Körber-Stiftung.

von Hentig, Hartmut (1969): Das Leben mit der Aisthesis. In: Otto, Gunter (Hrsg.) (1975): Texte zur Ästhetischen Erziehung. Kunst – Didaktik – Medien 1969 bis 1974. Braunschweig: Georg Westermann, S. 25–26.

Ziese, Maren (2010): Kuratoren und Besucher. Modelle kuratorischer Praxis in Kunstausstellungen. Bielefeld: Transcript.

Zwischen künstlerischen Arbeiten und kuratorischen Praktiken. Überlegungen zu Kontextualisierungen und dem Zeigen des Zeigens

Von Heiko Lietz

Inwiefern hat sich das Verständnis von Kritik durch die Digitalisierung verändert und welche Funktion kann Kritik in der Gesellschaft einnehmen? Welches kritische Potenzial haben gegenwärtige künstlerische Praxen? Diese Fragen waren Ausgangspunkt für meine Masterarbeit zum *Kuratieren als kritische Praxis im Kunstunterricht*, in der ich das Kuratieren als Umgangsweise mit Komplexität und digitalen Technologien untersucht habe. Dabei gehe ich mit den Soziologen Dirk Baecker und Armin Nassehi davon aus, dass die Erfassung und Verarbeitung großer Datenmengen erst durch die Digitalisierung möglich geworden ist und eine größere Kontrollierbarkeit der Individuen und eine Vorhersehbarkeit von Entscheidungen bedeutet. Zugleich sind digitale Lösungsansätze aber notwendig, um sich in einer offenen und komplexer werdenden Gesellschaft zu orientieren (vgl. Nassehi 2019: 36; 42). Diese Ambivalenz von Digitalisierung als Problem und Lösung zugleich beinhaltet Fragen des Umgangs mit Kontrolle und Machtverhältnissen einerseits sowie Handlungsmöglichkeiten (*agency*) und Autonomie andererseits. Da die Erfassung und Verarbeitung großer Datenmengen aber zunehmend durch Algorithmen geschehen, welche den Nutzer*innen eine Auswahl an Inhalten zur Verfügung stellen, kann das Ziel von Bildung also nicht mehr nur als das Sammeln und Erlernen von Wissen verstanden werden. Bildung muss stattdessen auch reflektieren, wie dieses Wissen zustande kommt und dazu befähigen, eigene Selektionsmechanismen für Wissen zu entwickeln. Dadurch wird unter anderem von Dirk Baecker ein neuer Kritikbegriff gefordert, der über Vernunft hinausgeht (vgl. Baecker 2011: 47): Zum einen ist der Überblick über die Gesamtheit der Informationen aufgrund ihrer Menge nicht (mehr) erreichbar, zum anderen handeln Menschen auch nicht nur vernunftgesteuert, indem sie Fakten gegeneinander abwägen. Stattdessen betten sie Informationen in gedankliche Deutungsrahmen, sogenannte *Frames* ein (vgl. Wehling 2016: 17). Zusätzlich entwickeln Inhalte in digitalen Netzwerken ein Eigenleben und kursieren nach eigenen Logiken, die sich mit einer vernunftgeleiteten Erkenntnis nicht vereinbaren lassen, da die Nutzer*innen nicht mehr im Zentrum stehen, sondern Teil des Netzwerks geworden sind (vgl. Pettman 2019: 29). Kuratieren als relativ junges Phänomen (vgl. Hoff-

mann 2013: 14) wird nicht nur im Zusammenhang mit Algorithmen und kuratierten Playlists verwendet (vgl. Fröhlich 2015), sondern setzt sich gerade im Kunstdiskurs verstärkt mit der (Re-)Produktion von Machtverhältnissen auseinander. *Kritisches* Kuratieren kann als Möglichkeit der Infragestellung dieser Machtverhältnisse betrachtet werden, welche durch Institutionen, aber auch medial bestehen können. In beiden Fällen werden Handlungsmöglichkeiten, im Fall von Diskriminierung die Handlungsmöglichkeiten einzelner Akteur*innen oder Gruppierungen, eingeschränkt. Kritisches Kuratieren könnte dann dazu dienen, Handlungsmöglichkeiten aufzuzeigen, Machtmechanismen zu hinterfragen, Diskussionsräume zu schaffen und Wissensproduktion zu reflektieren. Darüber hinaus könnte es auch Vermittlung und Bildung (und damit auch Schule) demokratischer und kollaborativer gestalten. Denn als eine Tätigkeit, die im Museum und mit dem Museum entstanden ist, teilt das Kuratieren mit diesem auch eine Geschichte des Vermittelns und Bildens. Diese Tätigkeiten oder Aufgaben des Museums werden in ihrer klassischen Form zunehmend hinterfragt, und es werden Ansätze für eine kritische Vermittlung gefordert und entwickelt.

Ansätze und Strategien für kritisches Kuratieren

In dem Sammelband *Kuratieren als antirassistische Praxis*, herausgegeben von Bayer et al., wird beispielsweise die Rolle des Kunstraumes als Ort für Begegnungen, als Plattform und Katalysator für kritischen Dialog diskutiert (Bayer et al. 2017a). Dabei geht es den Autor*innen der Beiträge auch darum, Strategien zum Erlangen von Handlungsmacht zu entwickeln oder aufzuzeigen – und dabei die eigene Systemzugehörigkeit als strukturelles Problem mitzudenken (vgl. Bayer et al. 2017b: 42). Nora Sternfeld schlägt in diesem Zusammenhang vor, man solle, „[…] um an einer Gegenperformativität, einem aktiven Verlernen der rassistischen Strukturen zu arbeiten, […] von künstlerischen Strategien der Aneignung […] lernen“ (ebd.: 43).

Vorschläge dafür, wie eine solche Praxis aussehen könnte, geben Natalie Bayer und Mark Terkessidis in ihrem Beitrag *Über das Reparieren hinaus. Eine antirassistische Praxeologie des Kuratierens* (Bayer/Terkessidis 2017). Sie fordern, dass Subjektivität berücksichtigt und Multiperspektivität gewährleistet werden müsse (vgl. ebd.: 56), wozu kommerzielle Produkte wie etwa Serien bereits imstande seien, da „[d]ie Protagonist*innen […] unterschiedlich [sind], was soziale Position, Herkunft und Geschlecht betrifft, und das Narrativ […] stets aus der Sicht dieser Verschiedenheit durchquert [wird]“ (ebd.: 57). Außerdem sollten Narrative und Exponate befragt werden, beispielsweise daraufhin, wessen Geschichte erzählt werde oder wessen Perspektive privilegiert, welche Bilder auftauchten oder wie die Texte entstünden. Multiperspektivität solle außerdem durch Kollaboration erreicht werden, weil durch verschiedene Beteiligte unterdrückte Wissensarten einbezogen würden (vgl. ebd.: 61). Beteiligte sollen so „[…] gemeinsam Displaybedeutungen und Erzählungen, die nicht dem klassischen Prinzip von in sich abgeschlossenen Erklärungen folgen“ entwickeln (ebd.: 68). Somit stehe der Prozess im Vordergrund, während die Rollen der Akteur*innen wechseln können (ebd.). Bayer und Terkessidis schließen mit dem Satz, dass

„[i]n einer Kulturinstitution, die sich diesem Prinzip konsequent verschreibt, ein explizit antirassistisches Kuratieren nicht mehr notwendig [wäre]. Dann kann das gemeinsame Interesse an Inhalten, Ideen, Verbesserungen und Veränderungen im Vordergrund stehen und: eine interessante Kulturarbeit“ (ebd.: 70).

Einen weiteren Ansatz für kritisches Kuratieren stellt Katharina Morawek in ihrem Beitrag über das Kunstprojekt *Die ganze Welt in Zürich. Konkrete Interventionen in die Schweizer Migrationspolitik* vor (Morawek 2017). Ziel dieses Projektes war es, einen Ort zu schaffen, um über soziale Utopien gemeinsam nachzudenken, sie zu verhandeln und so politisch zu agieren (vgl. ebd.: 99). Der Fokus der Arbeit lag dabei auf der „transdisziplinären Kollaboration sowie auf der gleichzeitigen persönlichen Involvierung in die politischen Praxen (lokaler) sozialer Kämpfe“ (ebd.: 103). Morawek betont eine kuratorische Ethik hinter dem Projekt, die die aus öffentlichen Geldern finanzierte Institution in der Pflicht sieht, zur Demokratisierung der Gesellschaft beizutragen (vgl. ebd.: 107). Hier steht also die *Involvierung des Kuratierens in die Politik* im Vordergrund.

Als weiteren Beitrag möchte ich außerdem an dieser Stelle Bonaventure Soh Bejeng Ndikungs *On est ensemble et Ça va waka. Einige Gedanken zur Navigation in der Xenopolis* kurz vorstellen (Ndikung, 2017a). Ndikung fragt danach, wie das „Organisieren von Ausstellungen als aktives Zusammentreffen von Vorstellungen, Gedanken, Menschen und Geschichten“ (ebd.: 275) verstanden werden könne. Dabei bezieht er sich auf verschiedene Theorien zum Raum und entwirft die Ausstellung als „[…] Raum, in dem komplexe Fragen gestellt, in dem parallele Realitäten untersucht werden können und in dem die Schönheit der Komplexität der Welt offenbart wird“ (ebd.: 287). Wo sich dieser Raum befinde, ob in einem offiziellen Kunstraum oder auf der Straße, sei nicht wichtig, stattdessen gehe es um „das Singuläre zusammenzuführen, da hierbei die zentrale Praxis das Sammeln von persön-

lichen Geschichten (und von Geschichte in der Mehrzahl) ist, das Sammeln von persönlichen Kämpfen und Festen […] aber auch die Versammlung von Pluralitäten und Divergenzen“ (ebd.: 288). Bonaventure Soh Bejeng Ndikung schlägt *Dekanonisierung* als Methode vor, um Machtmechanismen in Museen zu hinterfragen (vgl. Ndikung, 2017c). Dekanonisierung bedeute, Wissen zu performen und Objekte sowie verkörperte Praktiken als Medien und Formate des Wissens zu betrachten:

„Decanonization is when knowledge is performed, and when the objects in museums are instigated to be part of performances rather than treated as relics or residues of times, spaces, or epistemologies past. Decanonization as method is choosing embodied practices as mediums and formats of discourse and knowledge, delinking from the conventional referencing phenomena and proposing a more phenomenological approach of dealing with histories, memories, cultures, sciences, religions, and knowledges at large“ (ebd.).

Auf den von Ndikung 2009 gegründeten Kunstraum *SAVVY Contemporary* geht auch Nora Sternfeld auch in ihrem Buch *Das radikaldemokratische Museum* ein (Sternfeld 2018). So fragt sie:

„Was wäre, wenn das Museum nicht über das Sammeln, Bewahren, Forschen und Vermitteln definiert wäre (und damit über das nationale, koloniale institutionelle Projekt der westlichen Aufklärung), sondern über die transgenerationelle Tradierung von Wissen um und mit Dingen und Material? Was wäre, wenn das Museum ein ‚Erinnerungsort‘, eine ‚Kontaktzone‘ oder ein ‚dritter Raum‘ wäre, an dem Geschichte/n geteilt werden?“ (Sternfeld 2018: 87)

Das *SAVVY Contemporary*, das auch als diskursive Plattform, Ess- und Trinkstätte, Njangi-Haus und Raum für Geselligkeit dient (Ndikung, 2017b) könnte somit als ein Beispiel für einen radikaldemokratischen Kunstraum dienen, in dem Ausstellungen als Möglichkeits- und als Handlungsräume dienen, wodurch eine Verschränkung von Kuratieren und Vermitteln stattfindet (vgl. Sternfeld 2018: 55). Ein solcher Ansatz stellt also das Zusammenführen von Menschen und Ideen im Kunstraum und auf der Straße in den Vordergrund und verbindet es mit der Infragestellung von Machtpositionen.

Ansätze einer kritischen Vermittlung

Kritisches Kuratieren kann demnach von einer kritischen Vermittlung lernen und umgekehrt. Denn sowohl Kuratieren als auch Vermitteln können laut Nora Sternfeld als Handlungsformen verstanden werden, die „um Deutungen ringen – entweder, indem sie die bestehenden Machtverhältnisse reproduzieren oder im Hinblick auf ihre Infragestellung“ (vgl. auch Richter 2019; Sternfeld 2018: 55). Sie haben damit als kritischemanzipative Praxen dieselbe Funktion, nämlich Hegemonien herauszufordern (vgl. ebd.: 56).

Sternfeld geht in *Das radikaldemokratische Museum* von der Frage nach der Repräsentation aus, der sich das Museum stellen muss. Repräsentation sei im 20. Jahrhundert als Darstellung und als Stellvertretung umfassend kritisiert worden, sowohl in den Wissenschaften und den Künsten als auch in sozialen Bewegungen wie *Occupy* (vgl. ebd.: 22). Sternfeld hinterfragt aber, inwiefern die theoretische Auseinandersetzung tatsächlich einen Effekt auf Machtstrukturen haben kann. Sie kommt zu dem Schluss, dass Kritik und Handeln zusammengedacht werden müssten, wofür sie als Beispiel die Einsperrungsaktion der Künstlerin Graciela Carnevale heranzieht (vgl. ebd.: 24 f.). Bei dieser Aktion wurden die Besucher*innen zu einer Galerieeröffnung in einen leeren Raum mit leeren Wänden geführt, eine davon aus Glas, die aber zunächst abgedeckt war. Sie wurden in diesem Raum eingeschlossen und waren dadurch gewissermaßen gezwungen, zu partizipieren. Um sich zu befreien, mussten sie aus der Galerie, der Institution, buchstäblich ausbrechen. Da abgesehen von dieser Aktion nichts gezeigt wurde, ging es also einzig um die Handlung des Ausbrechens und der Partizipation selbst (vgl. ebd.). Hier verbinden sich Ausstellungsprojekte und künstlerische Projekte mit der *Idee der Handlungsmacht und der Involvierung der Betrachter*innen*. Sternfeld führt diesen Gedankengang noch weiter aus und fragt, inwiefern Kunstvermittlung selbst als Herrschaftstechnik betrachtet werden muss. Denn Hegemonie werde durch Zwang, aber eben auch durch Bildung erreicht und lerne zwar von den Rändern, aber nur, um bestehende Machtverhältnisse zu erhalten (vgl. Sternfeld 2018: 75). Das Ziel des „Transformismus“ bestehe darin, „Kritik zu integrieren, ohne dass die Verhältnisse von Macht und Ausschluss selbst ins Spiel kommen müssen“ (ebd.). Sie schlägt im Gegensatz dazu vor, „Partizipation nicht als bloßes ‚Mitmachen‘ zu begreifen, sondern als eine Form der Teilnahme und Teilhabe, die die Bedingungen des Teilnehmens selbst ins Spiel bringt“ (ebd.: 76) und bezieht sich dazu auf Carmen Mörsch, die vier Diskurse der Kunstvermittlung benennt, welche im Folgenden nachgezeichnet werden sollen.

Vier Diskurse der Kunstvermittlung nach Mörsch

Mörsch unterscheidet im Feld der Kunstvermittlung den affirmativen, den reproduktiven, den dekonstruktiven und den transformativen Diskurs (Mörsch 2009).

Mit dem *affirmativen Diskurs* beschreibt Mörsch ein Verständnis von Kunst als spezialisierte Domäne, deren Inhalte und Aktivitäten sich an ein spezialisiertes Publikum richten und somit im Prinzip keiner Vermittlung bedürfen (vgl. Mörsch 2009). Der *reproduktive Diskurs* richte sich auch an nicht-spezialisierte Zielgruppen, die ebenfalls an Kunst herangeführt werden sollen (vgl. ebd.). Mit dem *dekonstruktiven Diskurs* fände bereits ein Umdenken statt, insofern als „[i]n diesem […] Kunstvermittlung die Funktion zugewiesen [wird], das Museum, die Kunst und auch die Bildungs- und Kanonisierungsprozesse, die in diesem Kontext stattfinden, gemeinsam mit dem Publikum kritisch zu hinterfragen“ (ebd.). Dies könne beispielsweise durch Interventionen in Ausstellungen geschehen (vgl. ebd.). Mit dem *transformativen Diskurs* übernähme Kunstvermittlung

„[…] die Aufgabe, die Funktionen der Ausstellungsinstitution zu erweitern und sie politisch, als Akteurin gesellschaftlicher Mitgestaltung, zu verzeichnen. Ausstellungsorte und Museen werden in diesem Diskurs als veränderbare Organisationen begriffen, bei denen es weniger darum geht, Gruppen an sie heranzuführen, als dass sie selbst – aufgrund ihrer durch lange Isolation und Selbstreferenzialität entstandenen Defizite – an die sie umgebende Welt – z. B. an ihr lokales Umfeld – herangeführt werden müssen“ (ebd.).

Transformativ ist hier mit Sternfeld nicht im Sinne des Transformismus zu verstehen, also als Taktik, um an der Macht zu bleiben, ohne selbstkritisch diese Macht zu reflektieren. Stattdessen legen transformative Praktiken nicht nur „die Funktionen der Institution in Zusammenarbeit mit dem Publikum […] [offen] oder kritisieren [sie], sondern ergänzen und erweitern [sie]“ (Mörsch, 2009).

Nora Sternfeld versucht ebenfalls, eine kritische transformative Vermittlung zu entwerfen. Sie greift dabei auch die Bedenken auf, dass durch Vermittlung selbst Machtverhältnisse reproduziert oder verstärkt werden könnten. Eine solche Art der Kritik wird laut Sternfeld unter anderem von Sezgin Boynik geäußert:

„Er [Boynik] will einen ideologischen Kurzschluss der kritischen Kunstvermittlung herausarbeiten, denn er unterstellt ihr, dass sie mit ihren Ansätzen und Praktiken die Tatsache legitimiert, sowohl Teil der Ökonomisierung der Bildung zu sein als auch ihr kritisch gegenüberzustehen. Indem die Kunstvermittlung uns also Techniken bereitstellt, um affirmativ und kritisch zugleich zu sein, und sogar transformative Potenziale zu integrieren imstande ist, würde sie Boynik zufolge Konflikte, die die bestehenden Verhältnisse tatsächlich adressieren, stets eher verhindern und unterbinden, als ermöglichen“ (Sternfeld 2018: 147).

Diese Kritik erinnert an die Kritik, die auch der Post-Internet Art und der Institutionskritik gegenüber vorgebracht wird.[1] Sternfeld entgegnet Boyniks Kritik, dass

„[d]ie Kritik der kompletten Vereinnahmung der Vermittlung […] also nur aus einer Perspektive möglich [ist], die den Fokus auf das Verhältnis von Vermittlung und Institution beschränkt. Zoomen wir aus der verengten Perspektive der institutionellen Mauern hinaus, stellen wir fest, dass gesellschaftliche Kämpfe und kollektive soziale Praktiken an unzähligen Orten und mit unterschiedlichen Mitteln die bestehenden Verhältnisse herausfordern. Im Sinne der Hegemonietheorie muss dies – wie Oliver Marchart und Chantal Mouffe herausarbeiten – kollektiv und solidarisch, sowohl in den bestehenden Institutionen als auch außerhalb geschehen“ (ebd.: 152 f.).

Carmen Mörsch zeigt ebenfalls, im Anschluss an die Beschreibung der vier Diskurse der Kunstvermittlung auf, dass eine kritische Kunstvermittlung sich positionieren und die Herstellung von Kategorien thematisieren muss. Kritische Kunstvermittlung, so Mörsch, „betrachtet die RezipientInnen nicht als den Anordnungen der Institution Unterworfene, sondern fokussiert deren Gestaltungsspielräume und die Möglichkeiten der Umcodierung im Sinne einer ‚Kunst des Handelns‘“ (Mörsch 2009).

Auch der Medien- und Theaterwissenschaftlerin Martina Leeker geht es um das kritische Potenzial von Kunst, sie fragt aber auch danach, wie diese Kritik nicht missbraucht werden kann und fordert deshalb eine Um-Bildung und eine Veränderung von Strukturen (vgl. Leeker 2018: 10). Daraus entwirft sie eine Datenkritik und „eine kritische ästhetische Vermittlung 2.0“, die sich von vorherigen Versuchen der Kritik und Vermittlung abgrenzt, indem sie den *curatorial turn* und den Begriff der „konfliktuellen Kontaktzone“ von Sternfeld nutzt, um zu zeigen, dass nicht Konsens, sondern Konflikte gesucht werden und Normierungen vermieden

werden sollen (vgl. ebd.: 21f.). Dies geschehe laut Leeker mit den Methoden der Kunst- und Kulturwissenschaftlerin Irit Rogoff, bei denen es um das „*Verlernen* von Mustern, das *Weg-Sehen* zum *Neu-Sehen* sowie um *Hinein-Schmuggeln*“ gehe (ebd.: 22 f.). Kritik entwirft Leeker als „[performende] ‚Kritik im Innen / aus dem Drin-Sein‘ […], als Antwort auf den Verlust kritischer Distanz […]“ (ebd.: 24). Durch überzogene Affirmation werde Bekanntes fremd, wodurch Irritation und Paranoia erzeugt würden sowie ein Befremden, welches letztlich zur nötigen Distanz für Reflexion führe. Diese Distanz durch Affirmation könnte bei näherer Betrachtung auch eine Form von Ironie sein; Ziel sei die Veränderung von Infrastrukturen. Dem Kuratieren kommt dabei die Rolle zu, im Rahmen von kritischer ästhetischer Vermittlung Räume für Verschiedenes, für Heterophilie, in Performances, Museen, Ausstellungen, Schulen, Aktionen auf Internetplattformen oder in der Forschung zu schaffen (vgl. ebd.: 29f.).

Machtausübung durch Vermittlung von Moral und Geschmack

Auf die enge Verknüpfung der Vermittlung moralischer Werte und kritischer Urteilskraft durch Kunst geht Carmen Mörsch in *Die Bildung der A_n_d_e_r_e_n durch Kunst: eine postkoloniale und feministische historische Kartierung der Kunstvermittlung* ein (Mörsch 2019). Sie zeigt nicht nur, wie Geschmack und Moral im 18. Jahrhundert in England verknüpft wurden, wie der *public taste*, der Geschmack, institutionalisiert wurde und wie die Legitimation des Bildens durch Kunst in koloniale Diskurse verstrickt war (vgl. Mörsch 2019: 133). Sie beschreibt auch am Beispiel der Nachbarschafts- und Bildungszentren *Toynbee Hall* in London (vgl. ebd.: 259) und *Hull House* in Chicago (vgl. ebd.: 302) die Art und Weise, wie Kunst dort zur Bildung eingesetzt wurde.

Außerdem hinterfragt sie kritisch, welche Rolle die Beschreibung der „A_n_d_e_r_e_n“[2] für die Entwicklung dieser Räume spielte und inwiefern ihre angebliche Unterlegenheit, ihr fehlendes Mitbestimmungsrecht und ihre Beschreibung als unreife Subjekte dafür maßgeblich waren. In einer Fallstudie zur Differenzierung beschreibt Mörsch die Zusammenarbeit der *Whitechapel Art Gallery* (WAG) unter anderem mit Schulkindern, denen ein Sinn für die Schönheit (ihrer Umgebung) anerzogen werden sollte (vgl. ebd.: 440). Die Schularbeiten wurden dabei auch in der Galerie ausgestellt sowie auch Schularbeiten von Kindern mit Behinderung und von „als ‚ausländisch‘ markierte[n] Kinder[n]“ (ebd.: 445f.). Mörsch beschreibt weitere Aktivitäten mit Schüler*innen und auch eine Zusammenarbeit, die in einer eigenen Ausstellung der Schüler*innen in der Galerie mündete (vgl. ebd.: 521), sodass „die *artist-educators* an der WAG zusammen mit den Schüler*innen institutions- und diskriminierungskritische Kunstvermittlung“ (ebd.: 524) leisteten. An den Beispielen wird einerseits die Verwendung der Kunstvermittlung als Herrschaftstechnik ohne Mitbestimmungsrecht deutlich, aber andererseits auch ein Ansatz einer kritischen Vermittlung gezeigt, die (im letzten Beispiel) Zusammenarbeit und Partizipation fordert. Es werden nicht nur neue Räume für die beteiligten Schüler*innen zugänglich gemacht, sondern es findet auch in Ansätzen eine Erweiterung der Ausstellungsfunktion statt.

In der Publikation *Gegenöffentlichkeit organisieren. Kritisches Management im Kuratieren*, herausgegeben von Matthias Beitl, Beatrice Jaschke und Nora Sternfeld, wird auf Chantal Mouffe hingewiesen, die über mögliche Allianzen zwischen Kunstinstitutionen und sozialen Bewegungen schreibt (vgl. Beitl et al. 2019: 15). Mouffe bestehe darauf, „dass kritische Institutionen die bestehenden Machtverhältnisse infrage stellen, sich gegenhegemonialen Kämpfen anschließen und also Gegenöffentlichkeit organisieren können“ (ebd.). Nora Sternfeld fragt daran anschließend in ihrem Beitrag *Wie können wir zusammen handeln in einer Welt, die uns zunehmend isoliert? Kuratorische Öffentlichkeit unter infrastrukturellen Bedingungen* (Sternfeld 2019), was Öffentlichkeit im 21. Jahrhundert heißt und was diese mit kritischem Kuratieren zu tun haben kann. Als Beispiel für kritisches Kuratieren nennt sie den Kunstraum *PUBLICS 2017* in Helsinki, eine „kuratorische Agency“ im doppelten Sinn, die aus einem konkreten Konflikt hervorgegangen sei (vgl. Sternfeld 2019: 90). Dies erinnert an Oliver Marcharts Forderung nach einem Antagonismus, der nicht organisiert werden kann (vgl. Marchart 2007: 173). Aus dem öffentlichen Protest und der kollektiven Selbstorganisation wurde im Fall des Kunstraumes, folgen wir Sternfeld, zunächst eine öffentliche und dann eine private Institution (vgl. Sternfeld 2019: 91). Sternfeld greift den Begriff der Öffentlichkeit auf und setzt ihn in Zusammenhang mit aktuellen Phänomenen der Digitalisierung. Sie problematisiert Öffentlichkeit als Phänomen, das durch private soziale Plattformen und die „Ökonomisierung des Öffentlichen“ entstanden sei (ebd.: 92). Dabei wirft sie die Frage auf, was es heißt, durch Infrastrukturen regiert zu werden und trotzdem zu handeln (vgl. ebd.: 98 f.). Dies knüpft an die Überlegung an, was Kritik bedeuten könnte, die Foucault damit beantwortet, dass er das Regiertwerden nicht grundsätzlich ablehnt, aber dennoch nach Handlungsfähigkeit fragt, also danach, „nicht so und […] nicht auf diese Weise“ (Foucault 1992: 12) regiert zu werden.

Kuratieren als kritische (Alltags-)Praxis

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass Kuratieren und Vermitteln Machtverhältnisse reproduzieren, diese aber auch infrage stellen können, respektive auch selbst infrage gestellt werden *sollen*. Inwiefern Kunst überhaupt vermittelt werden kann oder soll, wird in den untersuchten Zusammenhängen und Publikationen nicht beantwortet, jedoch wird auf die Tatsache verwiesen, dass Kunst zur Vermittlung von Geschmack und Moral genutzt wurde und wird. Die Frage, ob eine Kritik am System innerhalb des Systems, das kritisiert wird, überhaupt möglich ist, wird von vielen Autor*innen gestellt. Zur Überwindung dieses Problems werden Selbstreflexivität und eine engere Verknüpfung von Handeln und Kritik gefordert, um Institutionen zu öffnen, zu erweitern und handlungsfähig zu werden.

Inwiefern also kann Kuratieren, insbesondere mit Blick auf die gegenwärtige digitale Kultur, eine kritische Praxis darstellen? Durch die Digitalisierung und die zunehmende Komplexität der Gesellschaft ergeben sich neue Anwendungsbereiche des Kuratierens, welches sich heute auf das Internet und seine angeschlossenen Netzwerke wie *Youtube, TikTok* oder *Instagram* ausweitet. Denkbar sind in diesem Kontext etwa sich selbst kuratierende Systeme oder personalisierte und vernetzte virtuelle Ausstellungsräume, ebenso wie Inhalte, die im Internet zirkulieren. Durch diese Erweiterung kann davon ausgegangen werden, dass in einer digitalisierten Gesellschaft nicht nur Kunstwerke oder kulturelle Wertgegenstände, sondern auch andere, alltägliche, Inhalte, Informationen oder Dinge kuratiert werden (ob der Begriff in diesem Kontext allerdings noch zutreffend ist, kann hier nicht weiter diskutiert werden). Im Kunstdiskurs werden auch künstlerische Praxen als kuratorische Praxen diskutiert und umgekehrt (vgl. Graham/Cook 2010: 264). Weil es hier zu einer Vermischung der Diskurse und der Gegenstände des Kuratierens kommt, liegt der Gedanke nahe, dass Ansätze eines kritischen Kuratierens im Kunstdiskurs auf das Kuratieren im Alltag übertragen werden und auch dort wirksam werden können.

Diese Ansätze könnten darin bestehen Multiperspektivität sichtbar zu machen, zu ermöglichen oder herzustellen (Bayer/Terkessidis; Ndikung), Politik und Kunst zu verbinden (Morawek, Menschen zusammenzuführen, Machtpositionen in Frage zu stellen (Ndikung), Handlungsmacht zu geben oder zu ermöglichen und Betrachter*innen zu involvieren (Sternfeld; Mörsch) sowie Konflikte zuzulassen und Öffentlichkeit herzustellen (Beitl et al.). Sie zu übertragen, würde dann bedeuten, dass in der Alltagskultur, beispielsweise auf Plattformen, Filterblasen entgegengewirkt und Konflikt, Austausch und Multiperspektivität gefördert würden, Nutzer*innen stärker in die Gestaltung der Plattformen involviert würden oder die Auswahl und Gestaltung der Inhalte mehr reflektiert und mitgestaltet würde. Beispiele für Formen von kritischer kuratorischer Praxis in der Alltagskultur sind etwa die Ausstellung *Männerwelten*, ausgestrahlt über den Fernsehsender ProSieben am 13. Mai 2020, oder der digitale Protest von K-Pop-Fans, die den Hashtag *#whitelivesmatter* hackten. Ähnlich wie bei Graciela Carnevale, Bonaventure Soh Bejeng Ndikung oder anderen nimmt das Kuratieren hier eine Funktion des Ausstellens und Versammelns, im Sinne eines Sammelns von Widerstand oder eines Kuratierens von Aktivismus ein. Interessant ist darüber hinaus, dass das Ausstellen und Kuratieren ermöglicht, Kontrolle über die Bilder und ihre Verbreitung zurückzuerlangen (vgl. Eleey 2013: 115) und eine Form von Ermächtigung darstellt.

Abschließend stellt sich die Frage, wie Kuratieren als eine kritische Praxis für Bildungsprozesse im Kunstunterricht nutzbar gemacht werden kann. Wenn künstlerische Arbeiten im Zuge der Digitalisierung komplexer werden und komplexe Zusammenhänge begreifbar gemacht werden müssen (vgl. Klein 2019: 20), ist das ein Argument dafür, dass dies über ein Verständnis des Kuratierens ermöglicht werden kann, also über ein Verständnis der Bedingungen, unter denen Bilder und Kunst gezeigt werden. Insofern könnte auch die Praxis der Schüler*innen als eine kuratorische gedacht werden, wie etwa Nada Rosa Schroer und Jakob Sponholz in dem Band Arts Education in Transition vorschlagen (vgl. Schroer 2020; vgl. Sponholz 2020). Kritisches Kuratieren im Kunstunterricht könnte sich nun an Formen des Kuratierens in der Kunst und in der Alltagskultur orientieren und so dazu beitragen, dass mediale, ästhetische und handlungsorientierte Aspekte von Wissen in Beziehung gesetzt werden und Wissen in seiner sozialen Konstruktion deutlich wird. Das Vorwissen und die Erfahrungen der Schüler*innen würden berücksichtigt und die Themen und der (verdeckte) Kanon fortlaufend auf ihre Gültigkeit hin befragt. Unterstützt werden könnte dies unter anderem durch die Forderung nach einem fächerübergreifenden und projektorientierten Unterricht, in dem durch Ausstellungen Lerngelegenheiten und Lernorte geschaffen werden. Ausstellen als Unterrichtserfahrung kann außerdem zu einem kollaborativen Lernen beitragen. Es gibt bereits dokumentierte Projekte, in denen diese Idee umgesetzt oder beschrieben wird (vgl. Burton 2010; Lussi 2016; Marsh/ Showalter 2017). Hier wird kritisches Denken durch die Verknüpfung von Informationen mit dem Sammeln, Auswählen,

Untersuchen, In-Bezug-setzen und Präsentieren erzielt. Darüber hinaus können auch die Bedingungen des Lernens durch und mit Medien und Medienunternehmen sowie sozialen Netzwerken und in Institutionen wie der Schule reflektiert und diskutiert werden.

Anmerkungen

[1] Denn Gerald Raunig fordert in Instituierende Praxen: fliehen, instituieren, transformieren von der Institutionskritik, dass sie Anschluss an andere Formen außerhalb des Kunstfeldes finden müsse. Er kritisiert an der ‚zweiten' Generation der Institutionskritik, dass sie ihre Bindung an die Institution als unausweichlich darstelle (vgl. Raunig 2007: 88). Er fordert stattdessen Praxen, „die selbstkritisch sind und sich dennoch nicht krampfhaft klammern an ihre Verstricktheit, ihre Komplizität, ihr Gefangenendasein im Kunstfeld, ihre Fixierung auf die Institutionen und die Institution, ihr eigenes Institution-Sein" (ebd.: 90f.). Andreas Broeckmann wiederum kritisiert an der Post-Internet Art, dass sie vorwiegend Kritik an der Konsumwelt und an „Mechanismen der Wertschöpfung im Kunstsystem" (Broeckmann 2017: 2) übe. Der Begriff und vor allem der Diskurs um den Begriff des Postdigitalen hingegen ermögliche Debatten auch außerhalb der Selbstreferentialität des Kunstfeldes (vgl. ebd.: 3).

[2] Die „A_n_d_e_r_e_n" sind bei Mörsch die als nicht-weiß, nicht-bürgerlich, nicht-europäisch oder nicht-männlich markierten Subjekte, die aber auch nur als solche konstruiert sind, worauf durch die Schreibweise hingewiesen werden soll. Die Lücken zwischen den Buchstaben sollen außerdem auf den Raum für „Abweichung, Subversion und Widerständigkeit" verweisen (Mörsch 2019: 38).

Literatur

Baecker, Dirk (2011): Studien zur nächsten Gesellschaft. Berlin: Suhrkamp.

Bayer, Natalie/Kazeem-Kaminski, Belinda/Sternfeld, Nora (Hrsg.) (2017a): Kuratieren als antirassistische Praxis. Berlin: De Gruyter.

Bayer, Natalie/Kazeem-Kaminski, Belinda/Sternfeld, Nora (2017b): Wo ist hier die Cont- act-Zone?! Eine Konversation. In: dies. (Hrsg.): Kuratieren als antirassistische Praxis. Berlin: De Gruyter, S. 23–47.

Bayer, Natalie/Terkessidis, Mark (2017): Über das Reparieren hinaus. Eine antirassistische Praxeologie des Kuratierens. In: Bayer, Natalie/Kazeem-Kaminski, Belinda/Sternfeld, Nora (Hrsg.): Kuratieren als antirassistische Praxis. Berlin: De Gruyter, S. 53–70.

Beitl, Matthias/Jaschke, Beatrice/Sternfeld, Nora (Hrsg.) (2019): Gegenöffentlichkeit organisieren: Kritisches Management im Kuratieren. Berlin: De Gruyter.

Broeckmann, Andreas (2017): Zur postdigitalen Ästhetik der „Post-Internet Art" [Vortrag im Rahmen des Habilitationsverfahrens]. Online: http://www.mikro.in-berlin.de/wiki/tiki-download_file.php?fileId=59 [08.12.2020]

Burton, David (2010): Web-Based Student Art Galleries. In: Art Education, 63. Jahrgang, Ausgabe 1, S. 47–52.

Eleey, Peter (2013): What About Responsibility? In: Hoffmann, Jens (Hrsg.): Ten fundamental questions of curating. Mailand: Mousse Publishing, S. 113–119.

Foucault, Michel (1992): Was ist Kritik? Berlin: Merve.

Fröhlich, Christoph (2015): Google will den Sound zu jeder Lebenslage liefern. Online: https://www.stern.de/digital/online/google-play--music-jetzt-mit-kuratier– ten-playlists-6419944.html [26.03.2021]

Graham, Beryl/Cook, Sarah (2010): Rethinking curating: Art after new media. Cambridge: MIT Press.

Hoffmann, Jens (Hrsg.) (2013): Ten fundamental questions of curating. Mailand: Mousse Publishing.

Klein, Kristin (2019): Kunst und Medienbildung in der digital vernetzten Welt. Forschungsperspektiven im Anschluss an den Begriff der Postdigitalität. In: Klein, Kristin/Noll, Willy (Hrsg.): Postdigital Landscapes. In: onlineZeitschrift Kunst Medien Bildung, 16–25.

Leeker, Martina (2018): (Ästhetische) Vermittlung 2.0. Von Kunst-/Vermittlung und Kritik in digitalen Kulturen. In: Kunstpädagogische Positionen, Heft 40.

Lussi, Olivia M. (2016): A Study on Student Learning in Higher Education: Art Exhibition Motivation. Online: https://-doi.org/10.13023/ETD.2016.414 [26.03.2021]

Marchart, Oliver (2007): The Curatorial Function – Organising the Ex/position. In: Eigenheer, Marianne/Richter, Dorothee/Drabble Barnaby (Hrsg.): Curating critique. Frankfurt(Main): Revolver, S. 164–179.

Marsh, Joanna/Showalter, Anne (2017): Cultivating curatorial habits of mind through studentcreated exhibitions. In: Visual Inquiry. 6. Jahrgang, Ausgabe 1, S. 107–117.

Morawek, Katharina (2017): Die ganze Welt in Zürich. Kollaborative und transformative Strategien der Verhandlung von »Stadtbürger*innenschaft«. In: Bayer, Natalie/ Kazeem-Kaminski, Belinda/Sternfeld, Nora (Hrsg.): Kuratieren als antirassistische Praxis. Berlin: De Gruyter, S. 99–113.

Mörsch, Carmen (2009): Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen: Die documenta 12 Vermittlung zwischen Affirmation, Reproduktion, Dekonstruktion und Transformation. In: Hedinger, Johannes M./Meyer, Torsten (Hrsg.): what's next? Berlin: Kadmos. Online: http://whtsnxt.net/249 [26.03.2021]

Mörsch, Carmen (2019): Die Bildung der A_n_d_e_r_e_n durch Kunst: Eine postkoloniale und feministische historische Kartierung der Kunstvermittlung. Wien: Zaglossus.

Nassehi, Armin (2019): Muster: Theorie der digitalen Gesellschaft. München: C.H. BECK Verlag.

Ndikung, Bonaventure S. B. (2017a): On est ensemble et Ça va waka. Einige Gedanken zur Navigation in der Xenopolis. In: Bayer, Natalie/Kazeem-Kaminski, Belinda/Sternfeld, Nora (Hrsg.): Kuratieren als antirassistische Praxis. Berlin: De Gruyter, S. 275–290.

Ndikung, Bonaventure S. B. (2017b): S A V V Y CONTEMPORARY: A CONCEPT RELOADED. Online: https://www.savvy-contemporary.com/ [26.03.2021]

Ndikung, Bonaventure S. B. (2017c): The Globalized Museum? Decanonization as Method: A Reflection in Three Acts. In: Mousse Magazine. Online: http://moussemagazine.it/the-globalized-museum-bonaventure-soh-bejeng-ndikung-documenta-14-2017/ [26.03.2021]

Pettman, Dominik (2019): Memetic Desire: Twenty Theses on Posthumanism, Political Affect, and Proliferation. In: Bown, Alfie/Bristow Dan (Hrsg.): Post memes: Seizing the memes of production. Kalifornien: Punctum Books.

Raunig, Gerald (2007): Instituierende Praxen: Fliehen, instituieren, transformieren. In: Psychologie und Gesellschaftskritik. 31. Jahrgang, Ausgabe 1, S.81–92.

Richter, Dorothee (2019): Kuratieren contra Vermitteln – das Ringen um Deutungsmacht in einem verworrenen Feld. In: MONTHLY LECTURES Institut für Kunst & Kunsttheorie. Online: http://kunst.uni-koeln.de/monthly/kuratieren-contra-vermitteln-das-ringen-um-deutungsmacht-in-einem-verworrenen-feld/ [26.03.2021]

Schroer, Nada Rosa (2020): Curating (in) the classroom. Kuratieren als Arts Education in Transition? In: Eschment, Jane/Neumann, Hannah/Rodonò, Aurora/Meyer, Torsten (Hrsg.): Arts Education in Transition. Ästhetische Bildung im Kontext kultureller Globalisierung und vernetzter Digitalisation. München: kopaed, S. 213–224.

Sponholz, Jakob (2020): Ausstellen und ausgestellt werden. Für eine selbstverständliche Ausstellungskultur in der Kunstpädagogik. In: Eschment, Jane/Neumann, Hannah/ Rodonò, Aurora/Meyer, Torsten (Hrsg.): Arts Education in Transition. Ästhetische Bildung im Kontext kultureller Globalisierung und vernetzter Digitalisation. München: kopaed, S. 225–227.

Sternfeld, Nora (2018): Das radikaldemokratische Museum. Berlin: De Gruyter.

Sternfeld, Nora (2019): Wie können wir zusammen handeln in einer Welt, die uns zunehmend isoliert? Kuratorische Öffentlichkeit unter infrastrukturellen Bedingungen. In: Beitl, Matthias/Jaschke, Beatrice/Sternfeld, Nora (Hrsg.): Gegenöffentlichkeit organisieren: Kritisches Management im Kuratieren. Berlin: De Gruyter, S. 89–99.

Wehling, Elisabeth (2016): Politisches Framing: Wie eine Nation sich ihr Denken einredet – und daraus Politik macht. Köln: Herbert von Halem Verlag.

Zwischen künstlerischen Arbeiten und kuratorischen Praktiken. Überlegungen zu Kontextualisierungen und dem Zeigen des Zeigens

Von Heiko Lietz

Die Überschrift über diesem Text ist mehrdeutig. Zum einen betrachte ich, professionsbedingt, Kunst grundsätzlich aus einer pädagogischen – besser bildungstheoretischen – Perspektive: Wer und was bildet sich in Auseinandersetzung mit dieser oder jener künstlerischen Arbeit, diesem Bild/dieser Performance/Installation …? Was bildet sich? (Dieses *sich* muss man verstehen wie in „wenn *sich* Nebel bildet".) Schüler*innen, Studierende, Museums- oder Ausstellungssucher*innen, zufällige Passant*innen, Sammler*innen, Künstler*innen? *Wie* bilden sich Menschen daran/damit/dadurch? Wie bilden oder wie verschieben sich Selbst- und Weltverhältnisse ausgehend von dieser Kunst? Was macht diese Kunst mit mir? Was mit Dir? Was mit uns? Was bildet sich? Wie bildet sich (diese) Kunst in den Köpfen der Rezipient*innen? Wie in den Köpfen der Produzent*innen? Welche Bildungen, Gebilde entstehen?

Was bildet sich? – Aus dieser Perspektive ist Kunst gewissermaßen immer Ausgangspunkt oder Anlass/Katalysator/Medium für Bildungsprozesse, insofern immer Lernumgebung. Und die Kuration dieser Lernumgebung ist vor allem eine Methode der Bildung. Das hatte ich in einem früheren Beitrag, den ich nachfolgend argumentativ kurz zusammenfassen werde, ausführlich dargestellt und eine dementsprechende, auch auf kuratorisches Denken ausgerichtete, Ausbildung von Kunstlehrer*innen nahegelegt (Meyer 2015).

Zum anderen mache ich mir aus dem Blickwinkel der Hochschulentwicklung Gedanken darüber, ob und inwieweit das Studium der Kunst (z.B. zum Zweck der Lehrer*innenbildung) als Lernumgebung zu verstehen sein könnte – und wie eine solche Lernumgebung gestaltet sein müsste, damit die Ausbildung eines zeitgemäßen Verständnisses, einer zeitgemäßen Haltung, einer zeitgemäßen Professionalität in Bezug auf die Kunst (und in Bezug auf das, was sie bildet) in den Köpfen der Studierenden wahrscheinlich wird. Weiter frage ich mich, ob und wie eine kuratorische Perspektive – auch über diese, wesentlich die Studieninhalte betreffende Überlegung hinaus – beim Konzipieren der für das Studium der Kunst vorgesehenen Lernumgebung (nämlich die Hochschule) hilfreich sein könnte, wenn ein solches Fachstudium als eine Art transmediales Storytelling (das eine Geschichte der Kunst als Profession erzählt) betrachtet wird. Ein Storytelling, dessen Konzeption dem Kuratieren einer Großausstellung von

Gegenwartskunst ähnelt und dessen Vollzug entsprechende Ähnlichkeit aufweist mit dem Besuch einer solchen (zugegebener Maßen sehr großen) Großausstellung. Mir ist klar, dass hier oberflächlich betrachtet Gefahr besteht, der Verwässerung des Begriffs der Kuration Vorschub zu leisten, wenn ich – wenn auch nicht wörtlich – nahelege, dass ein Universitäts- oder Hochschulstudium ‚kuratiert' werden könnte. Und sich manche*r erinnert fühlen mag an das zeitgeistige ‚Kuratieren' von allem Möglichen, von der Playlist über das Tagesoutfit bis zum appetitlichen Frühstück (vgl. Schlüter 2013). Deshalb soll im Folgenden zunächst klargestellt werden, was gemeint ist, wenn ich hier von Kuration und kuratorischem Denken spreche.

Curatorial Turn

Der Soziologe Heinz Bude schreibt im Heft Nr. 86 der *Texte zur Kunst*: *The Curators* unter der Überschrift „Der Kurator als Metakünstler" (Bude 2012) über die gewandelte Funktion der Kurator*innen im aktuellen Diskurs der Kunst. Im Fall des hier als Beispiel fungierenden Kurators Hans Ulrich Obrists fallen zwei Funktionen in einer Person zusammen, die klassischerweise geradezu gegensätzlich konnotiert sind. Unter den traditionellen Gatekeeper*innen zwischen Künstler*in und Publikum nämlich – Händler*in, Sammler*in, Kurator*in und Kritiker*in – unterscheiden sich insbesondere die beiden letztgenannten grundsätzlich: Kurator*innen, so Bude, sind „Verwalter des Pantheons". Traditionellerweise pflegen sie das kulturelle Erbe und sorgen dafür, dass es unbeschadet durch die Zeit transportiert wird. Sie vertreten die „Position des Museums, der Hierarchie und der Tradition". Kritiker*innen hingegen wollen den „Streit unter den Zeitgenossen", sie intervenieren, mischen sich ein und „pochen auf Aktualität". Hier stehen die „Positionen der öffentlichen Institution" und die des „intellektuellen Marktes" in Widerstreit. Es ist etwas anderes, „Geschichte in Tradition zu verwandeln", wie man das von Kurator*innen erwartet, als „der Gegenwart eine Richtung zu geben", wie das Kritiker*innen tun (vgl. Bude 2012: 109).

Dieser Gegensatz zwischen Kuration und Kritik lässt sich auch übertragen auf den Kontext Schule. Zum einen ist, soziologisch betrachtet, die Schule als „öffentliche Institution" (wie auch das Museum oder die Universität) einer jener Orte, deren expliziter Zweck es ist, den Kommunikationsprozess am Laufen zu halten, der die Übertragung von im Gedächtnis einer Generation enthaltenen Informationen in das Gedächtnis der nächsten erlaubt. Das, was eine Kultur von der anderen unterscheidet, wird durch Institutionen wie die Schule aufrechterhalten. Es geht um die Weitergabe von als kulturell bedeutsam erachteten Inhalten, um die Tradition dessen, was sich kulturell bewährt hat und deshalb als *des Bewahrens wert* angesehen wird. Mit ihren Schulen bewähren und bewahren sich Kulturen.

Zum anderen hat Schule aber auch mit dem „Streit der Zeitgenossen" zu tun. Grundsätzlich. Schule hängt fundamental zusammen mit dem Neuen – mit dem Ungewissen, Unvorhersehbaren, mit dem Möglichen. Hier wird gelernt für eine Teilhabequalifikation an einer Gesellschaft, die es im Moment noch gar nicht gibt. Schule ist also auch die Institution, an der die Vergangenheit mit der Zukunft in Berührung kommt, eine Schnittstelle zwischen kultureller Tradition und kultureller Innovation, an der die Vor-Schriften der Kultur immer wieder mit den aktuellen (und absehbar zukünftigen) Realitäten abgeglichen werden müss(t)en.

Heinz Bude berichtet nun von der Ineinssetzung der verschiedenen Funktionen von Kurator*in und Kritiker*in in der Person Hans Ulrich Obrists – zum Beispiel. Ebenso denkbar für Bude wären Jens Hoffmann oder Okwui Enwezor. Andere Beispiele wären Carolyn Christof-Bakargiev, Kuratorin der documenta 13 oder Susanne Pfeffer, Kuratorin verschiedener Ausstellungen im Kontext Post-Internet Art (*Speculations on Anonymous Materials* (2013), *nature after nature* (2014) und *Inhuman* (2015)), und viele andere, vor allem aber auch Jean-Francoise Lyotard, der als „Philosoph im Museum" (Wunderlich 2008) mit seiner legendären Ausstellung *Les Immateriaux* 1986 einleitete, was sich später als *„Curatorial Turn"* (O'Neill 2007) herausstellte.

Obrist wird als Kurator *und* Kritiker vorgestellt, der auf dem Feld der internationalen Gegenwartskunst aktiv ist, den „Ort des Museums" verlassen hat und den „Streit zwischen den Zeitgenossen" auf eine neue Ebene bringt, indem er das Sprechen über den „current moment" zur (künstlerischen) Praxis (des Diskurses) erklärt. Diese*r Kurator*in ist also nicht mehr „Verwalter des Pantheons", der oder die – den etymologischen Wurzeln des Wortes gemäß (*lat.* cura: „Sorge, Fürsorge, Pflege, Aufsicht") – das kulturelle Erbe *pflegt* und sich um Tradition *sorgt*. Nach dem *Curatorial Turn* ist Kurator*in eher, wer den Diskurs *pflegt*, indem sie oder er für Diskussion *sorgt*.

Kontext

Entscheidendes Kriterium für die Evidenz eines kurativen oder in der dargestellten Weise kuratorisch gedachten Bildungsprojekts ist nach Bude nicht mehr die „Beglaubigung des Kanons“, sondern die „Kontextstimmigkeit“ der künstlerischen Aktivität und – weitergedacht – der pädagogischen Inszenierung. Was sind aber dann die Kontexte, die hier die Stimmung vorgeben? Kontext im Sinne eines kunstgeschichtlichen Kanons (Lehrplan) oder eines Sets an künstlerischen Verfahrensweisen (Bildungsstandards, Kompetenzkatalog) ist nach dem Curatorial Turn gerade nicht gemeint. Den Kontext bildet hier vielmehr ein weltweiter Diskurs der Kunst, der sich mit dem wirklichen Leben in der global gewordenen Polis auseinandersetzt. Die Themen, Problemstellungen und Phänomene, an denen das Publikum der Kurator*innen (wie die Schüler*innen in einem zeitgemäßen Kunstunterricht) sich bilden sollen, sind in den Horizont und Kontext der multidimensional vernetzten Weltgesellschaft gestellt, in der Kontrolle über die globale Lebenswirklichkeit nur zu erlangen ist in Formen von partizipativer Intelligenz und kollektiver Kreativität (Meyer 2013).

Die Frage nach dem Kontext wirft sofort die – wenn es hier im Hinterkopf auch um Schule und Hochschule geht, sehr wesentliche – Frage nach der Fachlichkeit auf. Denn mit dem Curatorial Turn kommt ein verändertes Verständnis des Fachlichen ins Spiel: Mit der Wende der Kuration von der Verwaltung des Erbes hin zur Initiation des Diskurses ist ein deutlich erweiterter Begriff von Kunst verbunden. Das hier unausgesprochen zugrunde gelegte Konzept einer Kunst, die das „Gefängnis ihrer Autonomie“ (Baecker 2013: 37) verlassen hat, entgrenzt den Gegenstand künstlerischer Aktivitäten – wie Bude schreibt – „bis in die Mode, ins alltägliche Sprechen und ins wissenschaftliche Experimentieren hinein“ (Bude 2012: 113). Die Zuständigkeiten für das Wahre, Schöne und Gute sind unklar geworden. In einer von kultureller Globalisierung geprägten Welt konturieren sich Praktiken der Produktion von Bedeutung *zwischen* Kunst, Moral, Wissenschaft, Recht und Politik.

Mit der postautonomen Konzeption geht ein konsequentes Weltlichwerden der Kunst einher – und zugleich mit der kulturellen Globalisierung ein konsequentes Welt*weit*werden (vgl. Derrida 2001: 11) der Kunst. Einen transzendentalen Bezugspunkt für das Fach gibt es nicht mehr. Auch nicht im Ideal der eurozentrischen Klassik oder der Reinheit des ungestörten White Cubes. Kunst findet statt im Global Contemporary. Im Hier und Jetzt und auf dem Boden alltagskultureller Tatsachen. Das ist der Kontext.

Das Kuratorische [1]

Irit Rogoff unterscheidet in diesem Zusammenhang zwischen dem *Kuratieren (curating)* und dem *Kuratorischen (curatorial)*. Während das Kuratieren (curating) die Praxis, Ausstellungen einzurichten meint, verbindet sie das Kuratorische (curatorial) mit „Prinzipien der Wissensproduktion, des Aktivismus, kultureller Zirkulationen und Übersetzungen“, also solchen Prinzipien, die man (vor dem Curatorial Turn) „nicht unbedingt mit dem Ausstellen von Kunstwerken in Verbindung“ gebracht hat (Rogoff 2015: 270).

Mein persönliches Aha-Erlebnis bezüglich dieses Verständnisses des Kuratorischen (curatorial) war die von Okwui Enwezor im Jahr 2002 konzipierte documenta11. Ich erinnere noch sehr gut, wie ich gegen Mittag des letzten Tages meines Besuchs in Kassel erschöpft und aufgewühlt aus einem Café am Friedrichsplatz in Richtung Fridericianum, documenta-Halle und dahinter irgendwo – nicht sichtbar, aber deutlich im Bewusstsein liegend – Binding-Brauerei blickte und sich so etwas Ähnliches wie ein Verstehen, mehr vielleicht nur eine Ahnung oder die Ahnung eines Verstehens in mir ausbreitete. Nach vier Tagen an fünf Ausstellungsorten, Hunderten von Kunstwerken von Hunderten von Künstler*innen, von denen ich noch Tage zuvor kaum eine*n kannte, und Tausenden von Eindrücken schwante mir in einer noch vorsichtigen Allmählichkeit, was die damals noch neuen kulturellen, sozialen, ökonomischen, politischen Rahmenbedingungen, die mit dem Stichwort „Globalisierung“ zusammengefasst werden, vor dem Hintergrund der (Kolonial-)Geschichte der Welt und der Aufmerksamkeitshierarchien des westlichen Blicks nun – post-kolonial und tatsächlich – bedeuten.

Das Gesamtkonzept documenta11 lief über einen Zeitraum von 18 Monaten als Abfolge von fünf so genannten „Plattformen“ in Form von Diskussionen, Konferenzen, Workshops, Büchern, Film- und Video-Programmen an verschiedenen Orten – Wien, Neu-Delhi, Berlin, Santa Lucia, Lagos, Kassel. Das allein war ein Hinweis darauf, dass es hier um eine Auseinandersetzung mit dem Weltweitwerden – und zwar durchaus in dem von Derrida intendierten Sinn[2] – ging. Aber auch im Detail, wenn man nur

eine, nämlich die *Documenta11_Plattform 5: Ausstellung*, herauszieht und nicht versucht, dieser Inszenierung mit einem an der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts orientierten Kunstverständnis zu begegnen, wird klar, dass es um eine Auseinandersetzung mit der Realität und der Utopie einer multikulturell-pluralistischen, postkolonial-heterogen, divers-demokratischen, telematisch strukturierten und durch ein ganz erhebliches Ausmaß an Mediatisierungen geprägten *Weltgesellschaft* ging.

„In der documenta11 reicht das übliche Kunstverständnis hinten und vorne nicht", schrieb Franz Billmayer damals. Um zu verstehen, worum es jeweils ginge, müsse man „viel lesen" und viel „außerkünstlerisches Wissen" aktivieren (Billmayer 2002: 15). Mangelnde Besucherfreundlichkeit wurde der Konzeption u.a. darum vorgeworfen. Aber ist das ein Manko? War das ein Versehen, eine Nachlässigkeit? Ich glaube nicht. Eher andersherum: In das *Konzept* mangelnder Besucherfreundlichkeit passten auch die spärlichen Beschriftungen der einzelnen Arbeiten, die vielleicht absichtlich nicht viel dazu beitrugen, die Arbeiten besser zu verstehen, sondern den Rezipient*innen ganz deutlich vor Augen führten, dass sie viel zu wenig wissen. Auch die schiere Menge der zeitbasierten Arbeiten – Videos, Diashows usw. – gekoppelt mit den in der Regel nicht bekannten Anfangszeiten und, vielleicht am offensichtlichsten, die Innenarchitektur der Binding-Brauerei als kaum überschaubares Labyrinth aus White Cubes gaben den Rezipient*innen das Gefühl von Nichtwissen einerseits und einem durch akute Zeitnot vermittelten Entscheidungsdruck andererseits.

Ausgelöst durch seine Erfahrung vor Ort, die Lektüre unterschiedlicher Kritiken und die gleichzeitige Arbeit mit psychotisch reagierenden Analysanten in der psychoanalytischen Praxis kam Karl-Josef Pazzini auf die Vermutung, „dass mit [dieser] documenta eine Formulierung gefunden wurde, die deutlich macht, dass die bislang im Westen als normal geltende neurotische Struktur mit ihren paranoischen Abhängen sich so verformt hat, dass sie deutlich wahrnehmbarer stabilisiert wird durch die benachbarten Strukturen der Perversion und vor allem der Psychose. Die Mischungsverhältnisse der Diskurse, die das soziale Band sind und die individuellen Strukturen konfigurieren helfen, ändern sich" (Pazzini 2002: 32). Die documenta11 deutete an, machte erahnbar, vorstellbar, was man als psychotische „Stimmung des 21. Jahrhunderts" (Meyer 2017) bezeichnen könnte und sich inzwischen deutlich in Form von zunehmenden Fundamentalismen jeglicher Art, Verschwörungstheorien und ähnlichen von Kontrollverlust getriebenen Reaktionen auf das Weltweitwerden der Welt zeigt.

Noch einmal: Diese „mangelnde Besucherfreundlichkeit" der documenta11, diese Überforderung, dieses Gefühl, nicht alles vollständig mitzubekommen, manchmal gar ausgeschlossen zu sein – war das ein Versehen, eine Nachlässigkeit? Ein handwerklicher Fehler des Kuratierens (curating)? Ich glaube nicht. Ich glaube, es war vielmehr *kuratorische (curatorial)* Kalkulation. Samuel Taylor Coleridge schrieb einmal über die Architektur der gotischen Kathedrale, sie sei „infinity made imaginable" – vorstellbar gemachte Unendlichkeit. Der mittelalterliche Geist war nicht fähig, die volle Unendlichkeit des Göttlichen zu denken, konnte sich aber den majestätischen Türmen gotischer Dome und deren Innenarchitektur als einen auf „irdischen Maßstab reduzierten Himmel" unterwerfen (vgl. Johnson 1999: 54f). Analog muss man vielleicht versuchen, die documenta11 zu verstehen. Die „mangelnde Besucherfreundlichkeit" – die Unübersichtlichkeit, der Zeit- und Entscheidungsdruck, die Überforderung, das war kein Versehen, keine Nachlässigkeit. Das war ein Versuch, das Weltweitwerden auf einen „irdischen Maßstab" zu reduzieren, es anschaulich, wahrnehmbar, vorstellbar zu machen. *Complexity made imaginable.*

World-Building

Mit dem Kuratorischen (curatorial) meint Irit Rogoff ein „kritisches Denken", das „nicht vorwärts drängt, um sich zu materialisieren oder zu konkretisieren." Es erlaubt uns aber, „bei den wichtigen Fragen zu bleiben, bis diese uns in eine Richtung weisen, die wir sonst nicht gesehen hätten" (Rogoff 2015: 270). Das scheint mir eine gute Beschreibung meiner Erfahrung der documenta11 zu sein. Was ich wahrgenommen, erfahren, erlebt habe, hat sich nicht sofort konkretisiert oder gar materialisiert, als ein Verstehen oder Wissen. Es hat sich etwas eingeschlichen (Irit Rogoff spricht auch vom „Schmuggeln", vgl. ebd.), etwas Ähnliches wie ein Verstehen, aber in einem früheren Stadium – wie oben gesagt: eine Ahnung von Verstehen. Ich habe nicht jede Einzelheit, jedes Kunstwerk, jedes Arrangement, jede Assoziation, jeden Eindruck konkret verstanden und rational erschlossen, aber dennoch den Kern der Geschichte begriffen, die Enwezor hier mit der Auswahl und dem Gesamtarrangement der einzelnen künstlerischen Arbeiten – wie soll man sagen? – *transmedial* und *multimodal* erzählt hat über die Welt; aus einer ganz anderen als der mir vertrauten (westlichen) Perspektive. Ich bin sensibilisiert, habe Ahnungen, Vermutungen, bin aufmerksam geworden, habe ein eher im- als explizites Wissen erworben, vielleicht ein noch unbewusstes, von sich noch nicht wissendes Wissen erworben,

das – soviel kann ich fast 20 Jahre später sagen – wirklich nachhaltig wirksam ist.

Seit diesem immens starken Eindruck, den die documenta11 bei mir hinterlassen hat, frage ich mich, wie, mit welchen kuratorischen (curatorial) Techniken, Praktiken und Mitteln Enwezor und sein Team diese Wirkung erzeugt haben. Und wie oben angedeutet glaube ich, dass das *Setting* dieser Ausstellung, die nicht in ein paar Stunden, sondern nur in ein paar Tagen wahrgenommen und dennoch nicht vollständig erschlossen werden konnte, dazu beitrug: Die Rezipient*innen wurden in einen tranceähnlichen Zustand gehetzter Aufmerksamkeit versetzt, der die Aufnahme von Eindrücken vielleicht gerade ins unbewusste Wissen begünstigt. (Das kann man ästhetische Erfahrung nennen.)

Die Methode hat, wenn wir „entertainment" durch „learning" ersetzen, eine gewisse Ähnlichkeit mit dem, was Henry Jenkins als „transmedia Storytelling" beschreibt: „a process where integral elements of a fiction get dispersed systematically across multiple delivery channels for the purpose of creating a unified and coordinated [learning] experience" (Jenkins 2007). Solche transmedialen „stories" basieren meist nicht auf einzelnen Charakteren, Akteur*innen oder spezifischen Plots, sondern auf komplexen fiktionalen Welten, die verschiedene Charaktere, Akteur*innen und ihre Geschichten enthalten können. Jenkins spricht deshalb synonym von „World-Building", *Welt-Bildung*, wie man doppelsinnig übersetzen könnte. Es *bilden* sich neue *Welten* als „fictions", wenn wir von Jenkins' Beispielen (*The Matrix*, *Zombies* etc.) ausgehen. Und es *bilden* sich neue *Perspektiven* auf die (alte, westliche) *Welt* – neue „Weltansichten" würde Wilhelm von Humboldt sagen[3] –, wenn wir von Enwezors documenta11 ausgehen.

Der Prozess dieses „World-Building" fördert, wie Jenkins formuliert, einen „encyclopedic impulse": Beim Storytelling über *Star Wars*, *The Matrix*, die *Zombies* etc. führt das zu einem Verlangen, alles wissen zu wollen, was man über diese Welten, die sich doch immer weiter ausdehnen, wissen kann. Im Fall der documenta11 führt das zu dieser oben genannte Imagination der *Komplikation, Komplexität, Kompliziertheit*, der prinzipiellen *Komplizenschaft* [4] aller mit allen in der global gewordenen Polis des 21. Jahrhunderts.

Die (aktuelle) Geschichte(n) der Kunst erzählen

In der als Trigger des Curatorial Turn geltenden Ausstellung *Les Immateriaux* hat Jean-François Lyotard eine „Erweiterung oder Variante seiner diskursanalytischen Perspektive" angewendet, die, so schreibt Christoph König, „nicht so formal sauber und philosophisch" wie seine anderen Arbeiten ausgeführt ist, sondern „eher künstlerisch und metaphorisch und zum Teil mit frei erdachten Begriffen" operiert. Aber genau diese andere Form erfüllte die Funktion, „paralogisch" – das heißt, jenseits der bestehenden (übertragen auf die documenta11: westlichen) Logik – „auf etwas zu verweisen, was mit anderen Mitteln schwer zu bezeichnen war" (König 2013: 198).

Auch was Okwui Enwezor mit der documenta11 geschaffen hat, ist keine saubere philosophische Diskursanalyse, andererseits auch kein Storytelling, keine Erzählung im engeren Sinn, kein Text. Es ist eine andere Form, ein transmediales, multimodales World-Building in der Form einer Kunst-Ausstellung. Die documenta11 war eine Umgebung, ein Environment, eine Umwelt für das Denken – eine paralogische und im oben ausgeführten Sinn *kuratorische* Lernumgebung.

Ich habe mich (im Kontext des Hochschulentwicklungsprojekts, dem sich dieses Buch verdankt) gefragt, ob auch ein Hochschulstudium als eine paralogische und kuratorische Lernumgebung gedacht werden könnte, insbesondere, wenn es sich beim Fachinhalt des Studiums um ‚Kunst' handelt. Was würde das heißen? Die Studierenden tauchen ein in die Kunst als Lernumgebung, versenken sich immersiv in die Kunst wie Gamer sich in virtuelle Realitäten versenken. Sie werden beim Erkunden dieser *Welt* – das gibt das Curriculum vor – konfrontiert mit Texten, Theorien, Methoden und Praktiken der *Story* der Kunst, also dessen, was wir uns gegenseitig erzählen über die Kunst, über das, was gesellschaftlicher oder zumindest akademischer Konsens ist über die Kunst. Man kann das als transmediales und multimodales Storytelling verstehen, das eine oder – wenn es so eindeutig ist – *die* Geschichte (Story) des Studienfachs als Profession erzählt.

Der Weg, auf dem die Anfänger*innen im Fach – die die Studierenden in den ersten Semestern noch sind – im Verlauf des Studiums Professionelle im Fach werden, ist ein komplexer. Die formalen Lehrveranstaltungen und curricularen Vorgaben spielen dabei, so vermute ich, eine kleinere Rolle, als man spontan annehmen mag. Sicher bilden die Texte, die Bücher, die Filme, die Bilder, die künstlerischen Arbeiten, die Diskussionen, die in den Seminaren geführt, die Geschichte(n), die in den Vorlesungen

erzählt werden, den Grundkorpus für ein solches Storytelling und World-Building. Hinzu kommen aber auch informelle Dinge wie die Gespräche, die in den Sprechstunden, Arbeitsbesprechungen, auch in den Prüfungen geführt werden, die Gespräche mit und die Beobachtung von Lehrenden, die man zufällig oder auch im Rahmen von Exkursionen auf Ausstellungen trifft, beim gemeinsamen Hören von Gastvorträgen, Diskussionsveranstaltungen o.ä. und vor allem auch die Gespräche, die die Studierenden unter sich und mit dem Rest der (Kunst-)Welt führen – face-to-face, in der Uni, der Hochschule, im Seminar, in der Vorlesung, auf dem Flur, im Café, in der Mensa, Bar, Museum, Galerie und WG – und nicht zu vergessen per *WhatsApp*, *Telegram*, *Signal*, *Skype*, *Zoom* etc. – wie gesagt: transmedial und multimodal.

Gerade die zuletzt genannten Kanäle – hinzu kommen noch *Instagram*, *Twitter*, *Facebook* etc., das Internet in den Hosentaschen der Studierenden insgesamt –, über die in den letzten Jahren ebenfalls und möglicherweise hauptsächlich die Stories der Kunst erzählt werden, bilden manchmal noch große Herausforderungen für die traditionellen Institutionen des Storytellings im Kontext Kunst. Aber dem müssen sich die Institutionen stellen, wenn sie am Diskurs beteiligt bleiben und von den Studierenden ernst genommen werden wollen, als zeitgemäße Environments für das World-Building, als aktuelle Umwelten für das Denken im Kontext der Kunst. (Damit beschäftigte sich das Projekt, aus dem dieses Buch entstanden ist, unter dem Titel *Flipping University*.[5])

Aber es geht hier nicht nur um neue Kanäle für das Storytelling (obwohl es da vielleicht einen Zusammenhang gibt), v.a. geht es um andere Geschichte(n) der Kunst. Nach dem Curatorial Turn geht es – um einen Bogen zum Anfang zu schlagen – nicht mehr nur darum, das kulturelle Erbe des fachlichen Kanons in der Lehre zu pflegen, sondern es geht auch darum, auf Aktualität zu pochen, an akuten Problemen und Phänomenen zu forschen und insofern die bestehenden (Fach-)Logiken zu übersteigen, paralogische Fragen zu stellen, also Fragen, für die es die Antworten eben gerade noch nicht gibt. Simpel gesagt also: Forschung und Lehre zusammen zu denken. Und zwar inter- und transdisziplinär.

Denn nach dem Curatorial Turn geht es auch darum, die alten Geschichten der Kunst (Autonomie, Genie-Konzept, eurozentrische Kunst-Geschichte, …) in den Horizont und Kontext postkolonialer Globalisierung und multidimensional vernetzter Weltgesellschaft zu stellen. Und das heißt auch, die Fachgrenzen zu überschreiten. Denn wie die Kurator*innen des aktuellen globalen Ausstellungswesens *dürfen* auch wir – die *faculty*, die Lehrenden, die, die Beispiel geben für das Professionell-Sein in der *Welt* der Kunst und die wir die Geschichten der Kunst mitschreiben und weitererzählen – nicht nur Künstler*innen, Kunsttheoretiker*innen, Kunstdidaktiker*innen sein, sondern, wie Billmayer anlässlich der documenta11 schrieb, wir müssen „viel lesen“ und viel „außerkünstlerisches Wissen“ aktivieren (Billmayer 2002: 15), außerdem also auch Anthropolog*innen sein, Reporter*innen, Soziolog*innen, Epistemolog*innen, Semiolog*innen, Pädagog*innen, NGOler*innen, Beobachter*innen des Internets und vor allem Projektmacher*innen (vgl. Bude 2012). Vielleicht nicht jede*r von uns, aber einige unter uns.

Selbstverständlich werden die Fachgrenzen überschritten, wenn es um eine „postautonome, sich ins Soziale ergießende und das Politische berührende Kunst“ (ebd.) geht, um eine Kunst, die sich versteht als Dauerreflexion auf die Produktion von Bedeutung in Form von Bildern, Begriffen, Gesten und Metaphern, die um die Welt gehen und unsere Zeit in Gedanken zu fassen suchen. Und sicher ist es eine Diskussion wert, ob diese Fachgrenzen nicht zunächst (also im Studium) einmal gesetzt werden müssen, damit sie dann danach überschritten werden können. Aber zumindest sollte uns allen gemeinsam sein, dass wir nicht nur das Fach *pflegen* und uns um seine Grenzen *sorgen*, sondern – wie oben ausgeführt – den Diskurs *pflegen* und für Diskussion *sorgen* – und in diesem Sinne die Kunst also *kuratorisch* denken.

Das Studium als kuratorisch gedachte Lernumgebung für das World-Building im Kontext der Kunst? – Natürlich hinkt dieser Vergleich. Es geht nicht alles auf. Und ich habe nicht immer logisch und spontan verständlich argumentiert, „nicht so formal sauber“, sondern eher „metaphorisch und zum Teil mit frei erdachten Begriffen“ (König 2013: 198) gearbeitet, vielleicht „paralogisch“ auf etwas verwiesen, was ich anders noch nicht sagen kann …

Anmerkungen

[1] Im folgenden Abschnitt sind Fragmente einer älteren Publikation wieder verwendet: Meyer 2005.

[2] Jacques Derrida weigert sich, den Begriff „globalization“ zu verwenden, er will bei der französischen Version bleiben, „um den

Bezug auf eine ‚Welt' [monde, world, mundus] aufrechtzuerhalten, die weder der Kosmos, noch der Globus, noch das Universum ist" (Derrida 2001: 11).

[3] Für den Bildungs- und Sprachtheoretiker Wilhelm von Humboldt war Sprache nicht nur ein Verständigungsmittel, ein Werkzeug, um bereits fertig vorhandene Gedanken auszudrücken. Vielmehr verstand Humboldt Sprache als so etwas wie das Betriebssystem des Geistes, nämlich als das „bildende Organ des Gedanken". Er schrieb ihm deshalb neben der kommunikativen Funktion vor allem auch eine welterschließende Funktion Sprache wird also nicht verstanden als etwas Re-Präsentierendes, etwas Abbildendes, sondern als etwas Bildendes, Hervorbringendes. Das hat zur Folge, dass jede Sprache eine eigene Sichtweise der Welt erzeugt. Jede Sprache ist Humboldt zufolge eine eigene „Weltansicht", die mit Wortschatz und Grammatik dieser Sprache untrennbar verbunden ist und die Vorstellungs- und Empfindungswelt der diese Sprache Sprechenden konstituiert. Aber gerade die irreduzible „Verschiedenheit der Weltansichten" bereichert die bildende Wechselwirkung von Ich und Welt, indem sie dem Ich neue Weisen des Denkens und Empfindens erschließt und damit die Grenzen seiner bisherigen Weltansicht erweitert (vgl. Humboldt 1852: 602).

[4] In der deutschen Sprache ist nicht recht nachzuvollziehen, was im Lateinischen zusammenhängt: Implikation, Explikation, Applikation, Multiplikation, .. kompliziert und Komplexität … und Komplize … Siehe dazu auch meine Überlegungen zur complicatio in Meyer 2002, 187ff.

[5] http://kunst.uni-koeln.de/flipping/about/ [26.05.2021]

Literatur

Baecker, Dirk/Hedinger, Johannes M. (2013): Thesen zur nächsten Kunst. In: Hedinger, Johannes M./Meyer, Torsten (Hrsg.): What's Next? Kunst nach der Krise. Berlin: Kadmos, S. 35–38.

Billmayer, Franz (2002): … Veränderungen, Übergänge, Umbrüche … Überlegungen zur Documenta11 in Kassel. In: BDK-Mitteilungen, Nr. 4/2002, S. 14–15.

Bude, Heinz (2012): Der Kurator als Meta-Künstler. Der Fall HUO. In: Texte zur Kunst Nr. 86, Juni/2012, S. 108–119. Online: https://www.textezurkunst.de/86/der-kurator-als-meta-kunstler/ [5.11.2019]

Derrida, Jacques (2011): Die unbedingte Universität. Frankfurt/M: Suhrkamp.

Humboldt, Wilhelm von (1852): Fragmente der Monographie über die Basken (1801–1802). In: Gesammelte Werke VII/2, S. 593-608, hier S. 602.

Jenkins, Henry (2007): Transmedia Storytelling 101. In: Ders. (Hrsg.): Confessions of an ACA-Fan, 21.3.2007. Online: http://henryjenkins.org/blog/2007/03/transmedia_storytelling_101.html [26.05.2021]

Johnson, Steven (1999): Interface Culture. Wie neue Technologien Kreativität und Kommunikation verändern. Stuttgart: Klett--Cotta.

König, Christoph (2013). Bildung im Netz: Analyse und bildungstheoretische Interpretation der neuen kollaborativen Praktiken in offenen Online-Communities. Glückstadt: Verlag Werner Hülsbusch. Online: http://tu-prints.ulb.tu-darmstadt.de/2641 [5.11.2019]

Meyer, Torsten (2002): Interfaces, Medien, Bildung. Paradigmen einer pädagogischen Medientheorie. Bielefeld: transcript.

Meyer, Torsten (2005): Wahn(-) und Wissensmanagement. Versuch über das Prinzip Database. In: Pazzini, Karl-Josef/Schuller, Marianne/Wimmer, Michael (Hrsg.): Wahn – Wissen – Institution. Undisziplinierbare Näherungen. Bielefeld: transcript, S. 221–246.

Meyer, Torsten (2013): Next Art Education. Erste Befunde. In: Hedinger, Johannes M./ Meyer, Torsten (Hrsg.): What's Next? Kunst nach der Krise. Berlin: Kadmos, S. 377–384.

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

Meyer, Torsten (2017): Die Stimmung des 21. Jahrhunderts. Methodologische Einleitung. In: Meyer, Torsten/Sabisch, Andrea/-Wollberg, Ole/Zahn, Manuel (Hrsg.): Übertrag. Kunst und Pädagogik im Anschluss an Karl-Josef Pazzini. München: kopaed (Kunst Medien Bildung 2), S. 33–55.

Miller, John (1996): The Show You Love to Hate. A Psychology of the Mega-Exhibition. In: Greenberg, Reesa/Ferguson, Bruce W./Nairne, Sandy (Hrsg.): Thinking About Exhibitions. London: Routledge, S. 269–275.

O'Neill, Paul (2007): The Curatorial Turn. From Practice to Discourse. In: Rugg, Judith/ Sedgwick, Michèle (Hrsg.): Issues in Curating Contemporary Art and Performance. Bristol/Chicago: Intellect, S. 13–28.

Pazzini, Karl-Josef (2002): documenta11 – Inszenierung von psychotischer Struktur? Vortrag zum Kongress „Produktionen (in) der Psychose" der Assoziation für die Freudsche Psychoanalyse, Burghölzli 21.9.2002, unveröffentlichtes Manuskript.

Rogoff, Irit (2015): Schmuggeln. Eine verkörperte Kritikalität. In: Meyer, Torsten/Kolb, Gila (Hrsg.): What's Next? Art Education. München: kopaed, S. 268–273.

Schlüter, Ralf (2013): Frühstückst Du noch oder kuratierst Du schon? In: Hedinger, Johannes M./Meyer, Torsten (Hrsg.): What's Next? Kunst nach der Krise. Berlin: Kadmos, S. 500–501.

Wunderlich, Antonia (2008): Der Philosoph im Museum: die Ausstellung »Les Immatériaux« von Jean-François Lyotard. Kultur- und Medientheorie. Bielefeld: transcript.

Zwischen künstlerischen Arbeiten und kuratorischen Praktiken. Überlegungen zu Kontextualisierungen und dem Zeigen des Zeigens

Von Heiko Lietz

Planbarkeit steht im Widerspruch zum künstlerischen Arbeitsprozess. Kuratierung darf nicht mit dem künstlerischen Prozess und der kollektiven Freiheit interagieren und sich involvieren, anbiedern oder Bedingungen diktieren. Institutionelle Kuratierung wird von Bürokraten gemacht. Umso besser Bürokratinnen Kunst verstehen, umso mehr Kontrolle.

Eine Welt zu schaffen, die noch vor wenigen Stunden undenkbar war, ist obszön attraktiv geworden! Das Projekt *The Next Biennial Should be Curated by a Machine* ist hypermodern, fühlt sich aber dennoch klassisch an; es evoziert eine andere Zeit und ergänzt den bestehenden Narzissmus menschlicher Kuratorinnen, indem konzeptuelle Schärfe über organischen Humor und Verspieltheit gestellt wird. Eine bemerkenswerte Leistung von Institutionen, deren Projekte Gefahr laufen, durch Hype getarnt zu werden. Die *The Next Biennial Should be Curated by a Machine* Software, mit D.I.Y. Unmittelbarkeit und Intimität verkleidete Avant-Technologie, genial und elegant, erlaubt die Schaffung eines Paralleluniversums von außerirdischen Künstlerinnenidentitäten, unvorstellbaren Objekten, plausiblen Ausstellungen und Beschreibungen und Konstruktionen unendlich unwahrscheinlicher Biennalen. Einige Akteurinnen trotzen diesen Beschreibungen, aber die „Website" ist das „Terminal" zu einem riesigen „vernetzten System", in dem alle Iterationen, Realitäten und Paralleluniversen existieren! Es ist das Universum, das sich mit Absicht intu-

itiv bewegt und weiß, wann es die Benutzerinnen festhalten oder sie am Genick packen und in seine Welt ziehen muss.

Die Welt verändert sich radikal, aber nur selten bietet sie ein passendes Gefühl dafür an. Daher drücken interagierenden Modelle und Algorithmen des maschinellen Lernens (KI) unbefriedigte und unentdeckte Bedürfnisse aus. Sie führen radikale Experimente durch, treiben sprachliche Erfindungen voran und suchen nach Wissen! Fragen Sie jedes intelligente System, während es geduldig darauf wartet, dass der Rest der Welt seinen vollendeten Geschmack in irgendetwas aufholt! „Es" fühlt sich durch seine Exzentrizität und sein Gatekeeping so weit von der Kunstformel entfernt; es hilft, sich von der historisch unzüchtigen Aufweichung einzelner Idole durch die Kunstwelt zu distanzieren. Eine nicht-menschliche Beeinflusserin wirkt einfach schärfer, gemeiner und selbstgenügsamer. Wie Sex müssen auch Kunst und Technologie vergnüglich sein, und das ist ohne Schmutz, ohne Perversion nicht möglich. Die Texte unterstreichen auf wunderbare Weise, wie alle zeitgenössische Angst sowohl heftig aufrichtig ist, aber auch reiner Affekt ist.

Der hier präsentierte „Essay" über Widersprüche bei synthetischen Kuratiermaschinen und das sich daraus ergebende Ausklammern von Dominanz ist in sich eine Form der synthetischen Kuratierung von Textbildern durch semantische und semiotische Manipulation. Die Anti-Ästhetik des Textes entsteht durch die beabsichtigte maschinelle Brechung von Form, Inhalt und Stil einerseits zur Offenlegung der Räume hinter dem Text, andererseits zur Beugung der allzu starren Vorstellung von Realität und Logik. Diese Zerarbeitungskette verformt, transkribiert und transformiert den Text vom deutschen Ausgangsfragment via automatischer Übersetzungssoftware um dort mit ‚Grammerly'[2] optimiert zu werden. Dieser wiederum ins Deutsch übersetzte Text ist der Versuch Ideen, Worte und Wortkombinationen zu einem affektiv-narrativen Erlebnis zu formen.

Wahrscheinlich machen wir uns auch keine Gedanken über den Ewigkeitswert von Kunst oder ihrer Darstellung in der Gesellschaft, und schon gar nicht über die angebliche oder mögliche Relevanz. Das sind aber Gedanken, die für jene, die schon alles gesehen zu haben meinen, das entscheidende Qualitätsmerkmal darstellen. Wenn Kunst – im Idealfall – etwas über die Gegenwart aussagen und nicht als Perpetuum mobile funktionieren soll, das von retromanischen Schleifen angeschoben wird, dann ist *The Next Biennial Should be Curated by a Machine* ihr aktuell stärkstes Argument.

Was geschah wirklich zwischen den Texten? Der Betrachter ist die Dunkelphase. Er verbindet diese Texte, und diese Texte sehen aus wie Fundstücke, vielleicht schon von einer Zeit, die erst noch kommt, aber die sich schon sehr alt anhört und liest. (Christoph Schlingensief 2007) [3]

Ähnlich wie im organischen Körper LSD (die Wirkungen auf die Psyche sind legendär), funktionieren im digital textuellen Wahrnehmungsveränderungen durch kollektives textuelles und erweitertes Bewusstsein. In der vernetzten Ästhetik gilt die GPT Serie von OpenAI als eines der stärksten bislang bekannten Halluzinogene im Bereich Sprache. Verformungen und Veränderungen scheinbar statischer und individualistischer Texte durch Systeme des kollektiven Unterbewusstseins sind heute technisch möglich. Diese sind aus Datensätzen konstruiert, welche eine große Anzahl von menschlich und maschinell geschriebenen Texten umfasst. 'Model crosstalk' ('crossbreeding'), 'parallel proposal hierarchies', 'hybrid reprompting' sind nur ein paar der möglichen Methoden der Verknüpfung verschiedener kuratorischer (schreibender) Instanzen. Und gerade im Bereich des Kuratierens, wie auch in der „bildenden" Kunst und der Literatur kämpfen „wir" nach wie vor gegen das Individuum, gegen das Genie, gegen die Behauptung des kreativen Individuellen. Die Behauptung der isoliert zu betrachtenden Leistung ist zwar offensichtlich lächerlich und komisch, aber mächtige Institutionen und einflussreiche Menschen halten aus ökonomischen und sozialen Gründen an dieser künstlichen und pathetischen Konstruktion eines Überindividuums fest. Der große Unterschied zu den „überdrehten" Künstlerinnen besteht im Framing der Texte und des (Web)Designs. Die Ausstrahlung ist fragil, zerbrechlich, schamvoll und ängstlich. *The Next Biennial Should be Curated by a Machine* kommuniziert allein über die Reduktion der Farbe, der unaufdringlichen und ephemeren Konstruktion der Paralleluniversen, des Außerirdischen und der Instrumentierung – mehr Emotionen, als die effektiven Inhalte tragen könnten. Und auch wenn die Texte in der Tat keiner objektiven Bewertung standhalten, funktioniert das Gesamtbild. Apathie und Verzweiflung überborden nicht zum Kitsch, sondern zeigen auf, dass dieses Material einen Bruch in der digitalen Kunstlandschaft darstellt, relevant und innovativ wirkt und einen Einfluss auf die kommende Generation Künstlerinnen haben wird, was die Bewertung eines solchen Werks nicht unbedingt leichter macht.

Synthetische Kuratierung ist eine Beweisführung, ein moderner technologischer Hexenprozess der für das Individuum nicht gut ausgehen kann. Auch die darin enthaltenen ethischen Fragestellungen verlangen nach Klärung und Transparenz, denn ohne Än-

derung der Positionierung wird sich die Lüge über das Individuum und die individuelle Selbstüberschätzung in allen Lebensbereichen festsetzen und die Katastrophen werden sich häufen. Blind mit offenen Augen in den Untergang. Dem pluralistischen Kredo von Rimbaud, Apollinaire, und Lautréamont: '*Poetry must be made by all. Not by one*', wird hier ein noch radikaleres Kredo zugeführt: Unsere Realität wird von uns allen – Menschen, Tieren und Maschinen – imaginiert, entwickelt, gefüttert, kuratiert und in der Folge kollektiv halluziniert. Eine finstere, verstörende und durch Schwächen und Limitierungen des Künstlers und der Plattform zu einer einzigartigen Form auflaufende Erfahrung. Es wird klar, dass die Kunstform jung ist und noch keine endgültig wirkende Gestalt gefunden hat. Auch langfristig wird das Projekt den Anforderungen an ein Kunstgenre nicht gerecht. Doch in Zeiten, in denen Persönlich keit, Innovationskraft und Vibe gefragt sind, sollte man *The Next Biennial Should be Curated by a Machine* nicht unterschätzen. Auch wenn man dem Projekt das Prädikat „Gut" nicht verleihen kann, zu schwerwiegend sind fehlende Konstanz und lyrische Schwäche, stellt es doch eines der spannendsten 'Releases' des Jahres 2021 und eine wichtige Wegmarke der aktuellen Kunstentwicklung dar. Dieser rohe Release ist absolut fantastisch.

Schlussendlich geht es auch darum, ob synthetische Kuratierung sich anfühlen und aussehen soll wie synthetische Kuratierung? Das menschliche Lektorat, die menschliche Hand und Denke bei kuratorischen wie bei epileptischen Anfällen (Gelegenheiten, Ausstellungen, Anfällen, Krisen) versucht heute krampfhaft den fiktiv menschlichen und hochgelogenen Aspekt der Kuratierung in der Endphase eines Prozess einzufügen um dadurch dem Produkt, dem Event, dem Anfall oder dem Prozess eine so sehr ersehnte menschliche Note zuzuführen. Die Realität verspiegelt individuelle Karrieren und verdreht damit verbundene Aufmerksamkeiten und ökonomische Belohnungen durch das Glaubenssystem selbst.

Wir wollen eine kritische und schmerzhafte Schönheit im Jetzt herstellen und eine sinnliche Utopie als Gegenmodell bestehender korporatistischer, techno-faschistischer Kuratierungs- und Abbildungsmodelle (Google Search-Engine, NSA, Venedig Biennale) entwerfen. Das kann nur gelingen, wenn wir mit nicht-linearen und nicht-räumlichen Erzählungen arbeiten, mit Brüchen und mit Widerstand operieren und Widersprüche affirmativ absorbieren. Durch flüchtige Berührungen mit Zukunft und Technologie können wir riskante Experimente außerhalb algorithmischer Kontrolle durchführen. Eine verantwortungslose Gratwanderung. Automatische Kuratierung ohne Kontrolle oder Zensur.

Seitdem wir Kunst professionell betreiben, begegnen uns Kuratorinnen entweder in rein administrativer Funktion mit angehängtem intellektuellem Framework, oder in den international renommierten Institutionen vermehrt auch als die eigentlichen Künstlerinnen. Zu Kunsthandwerkerinnen degradierte Künstlerinnen stellen aus Rohstoffen Halbfabrikate her, aus welchen dann unter der Aufsicht (in)kompetenter Kuratorinnen Fertigprodukte produziert werden. Diese werden in physikalischen oder digitalen Räumen zwangskontextualisiert, neu konfiguriert und als innovative aber harmlose Kunst vermarktet. In dem Sinne ließe sich weiterdenken. Maschinen und Institutionen sind synthetische Kuratierungsmaschinen die zu den neuen und dominanten Künstlerinnen werden. Und wenn sich diese ganzen Systeme von den identen „kuratierten" Systemen ernähren (z.B. Google Ranking, Wikipedia, Artfacts), dann passiert künstlerischer und informationeller Inzest. Dem widersprechen die aktuellen Narrative und politischen Imperative, wie Inklusion, Diversität, Anti-Bias. Sie werden in der Logik und in der zu beobachtenden aktuellen Praxis zu oberflächlichen und dekorativen Pseudoinhalten und die zu implementierenden institutionellen „Gesetze" können und sollen strukturell gegen Innen niemals greifen. Das ist politisch korrekter Newspeak für populistisch trainierte und orientierte Konsumentinnen (Zielgruppen), deren Interessen an Experimenten oder Unbequemlichkeiten nicht existiert, da sie außerhalb des trainierten Wahrnehmungsrahmens (Mainstream) operieren und dadurch zur Gefahr werden und ignoriert werden müssen. Das Produkt und das System müssen auch in der Kritik, der Selbstkritik, der politischen Positionierung und im manieristischen Schmerz pragmatisch-positiv und technokratisch- bürokratisch umsetzbar sein und wirken. Ähnlich wie im 'Surveillance Capitalism' wird in der zeitgenössischen synthetischen Kuratierung mit dem folgenden Programm gearbeitet: Segmentierung – Täuschung – Beherrschung. Der Perfektion dieses dreiteiligen Algorithmus wird ein dreiteiliger Kosmos aus Wissen, Zugang und Fürsorge gegenübergestellt. Dadurch wirken die schon seit jeher von Algorithmen gesteuerten Institutionen human. Es handelt sich beim zeitgenössischen institutionellen wie auch bei der technologischen Kuratierung jeweils um Systeme, deren Berechnungen vorwiegend in imaginierten 'Black Boxes' stattfinden. Weder die Ingenieure noch die Kuratorinnen oder Systembetreuerinnen der großen Institutionen haben ein Ahnung von deren, für eine digitale Simulation viel zu großen Komplexität. Dieses Unverständnis gegenüber den Möglichkeiten der zeitgenössischen Technologien (AI/ML) ist erschlagend. Wenn man als Künstler eine Liebe für etwas Altes entdeckt, besteht unserer Meinung nach die Kunst und Herausforderung darin, damit etwas Neues zu schaffen und nicht zu reproduzieren. Daher haben wir den Zugang über die natürliche Sprache gewählt und diese als gemeinsamen Nenner identifiziert, der sich durch alle Bereiche dieser algorithmischen Systeme (z.B. Biennale von Venedig, Liverpool Biennale, documenta) verfol-

gen lässt und sich für fokussierte Experimente anbietet.

Die Österreicher sollen mal nicht denken, daß die Kunst nur daraus besteht, im Moment zu reagieren, sondern auch bedeutet, Methoden zu schaffen. (Luc Bondy)[4]

Kompromisslosigkeit ist bei Künstlerinnen der zentrale und wichtigste Aspekt ihrer Tätigkeit. Bei Kuratorinnen sind es opportunistische Massnahmen und die tägliche Angst sich im exklusiven Zirkel der Kuratorinnen angreifbar, oder noch schlimmer, lächerlich zu machen. Kunst degeneriert in diesen Umfeldern zum reinen Objekt, ohne (distribuierte oder individuelle) Agency. Nur noch dem neoliberalen Paradigma unterworfen dient es der Beförderung der kuratierten Karrieren, den institutionellen Machtansprüchen und finanziellen Interessen der “Corporations”. Die Kunst verkommt zum Anschauungsobjekt, zum anti-revolutionären Systemerhalter, zum binären Widerstandsfeigenblatt: transaktionales Objekt toxischer Tauschgeschäfte und kompletter Entmenschlichung. Kuratorinnen agieren schizophren zwischen absolutem Machtanspruch und Opferhaltung. Diese Menschen und Institutionen haben uns beeindruckt, unser Umgang mit ihnen hat uns unglaublich angemacht, im aggressivsten Sinne des Wortes. Diese Aggression wollten wir an diejenigen weitergeben, die sie verursacht haben.

Und als letzte Frage stellt sich erneut die Relevanz der Persönlichkeit des Autors für das Werk? Gerade in der Kunst, vielleicht der autorenfixiertesten und „authentischsten“ Richtung, lässt sich nicht ausblenden, dass die öffentliche Persönlichkeit der Künstlerin einen klaren Einfluss auf die Rezeption der Kunst ausübt. Das bedeutet im Klartext, dass all die Details und Fakten, die im allgemeinen Bewusstsein zu den Autorinnen vorhanden sind, einspringen und die Lücken der Texte auffüllen. Diese Haltung haben wir als Künstlerinnen immer aus voller Überzeugung getragen und gelebt. Wir sind aber nicht interessiert daran, optimierte und designte Portraits von Kuratorinnen oder Institutionen zu erstellen. Wir sehen uns gezwungen, eigenständige Experimente zu entwickeln, um den bestehenden Narzissmus der menschlichen Kuratorinnen um eine algorithmische Handlungserweiterung und um Denk- und Spielräume zu ergänzen. Die Gegenwehr ist groß, da sich die Kuratorinnen der „Auslöschung“ mit allen Mitteln entgegenwerfen. In den heiligen Hallen der Kunst gehört es sich einfach ernsthaft zu sein, ernsthaft mit den Menschen, Subjekten und Objekten umzugehen, das aber ergibt keinen Sinn. Denn Humorlosigkeit tötet jeglichen Spaß, jegliches Experiment und jegliche Lust an der Grenzerfahrung. Daher trifft bei uns Nollywood auf den stumpfen Kunstkanon, langweilige Interviews treffen auf Verhörprotokolle, formalisierte Kunstkritik vermischt sich mit der eleganten Sprache der Musikkritik. Denn “Who cares about curating?”, ein paar Künstlerinnen, ein paar Kuratorinnen, ein paar Sammlerinnen und die Elite der Kunstkonsumentinnen. Niemand sonst! Wir aber können den Begriff „kuratieren“ erweitern, wir können uns um Dinge „kümmern“; auch um große Datenmengen.

Das Projekt darf sich nicht anbiedern. Wenn dich kuratieren nicht interessiert, ist das echt dein Problem! Das Thema ist dermaßen uninteressant, das kann nicht verkauft werden. Nur durch Ehrlichkeit und Direktheit kann es gelingen, Radikalität zu erzeugen: Verspielt vs. hart. Unkommunikativ vs. Farbenwahnsinn. Das ist das ultimative Möglichkeitsprinzip. Hier kommt zusammen, was unter den ungeschriebenen Kunst-Gesetzen des letzten Jahrhunderts nicht zusammengehört. Der Titel *The Next Biennial Should be Curated by a Machine* ist hierfür sowieso nur ‚clickbait‘.

The Next Biennial Should be Curated by a Machine ist ein Experiment, das die Zukunft des Kuratierens im Lichte von Künstlicher Intelligenz als selbstlernendes Mensch-Maschine- System neu erfindet. Die erste Iteration des Projekts wurde in Zusammenarbeit zwischen den Künstler:innen UBERMORGEN, dem Wissenschaftler Leonardo Impett (Digital Humanities) und der Kuratorin Joasia Krysa entwickelt. Das System umfasst eine Anzahl von maschinellen Lernprozessen und verwendet verschiedene Archivmaterialien und Datensätze der Liverpool Biennale und des Whitney Museum of American Art, um sie linguistisch und semiotisch zu verarbeiten. Aus den niemals endenden Kombinationsmöglichkeiten werden unendliche Versionen von Biennalen generiert. *The Next Biennial Should be Curated by a Machine* wird online präsentiert und ist über die Websites der Liverpool Biennale und der Online-Plattform artport des The Whitney Museum of American Art zugänglich.

The Next Biennial Should be Curated by a Machine ist eine Auftragsarbeit der Liverpool Biennial und The Whitney Museum of American Art, mit Unterstützung der Liverpool John Moores University, Pro Helvetia, Bundeskanzleramt Österreich und der Stadt Wien.

Anmerkungen

[1] Das Projekt *The Next Biennial Should be Curated by a Machine* ist online unter: http://biennial.ai _ https://whitney.org/artport

[2] (Einstellungen: Audience: Expert; Formality: Neutral; Domain: Academic; Tone: Confident, Analytical; Intent: Convince)

[3] https://www.br.de/kultur/interview-christoph-schlingensief-html

[4] http://www.planet-interview.de/interviews/christoph-schlingensief/34029