Netzwerk als Subjekt der Inklusion. Von der Ausstellung „Co-Workers. Network as Artist“ lernen

Von Annemarie Hahn

Still, an exhibition is more than the series of artworks produced by a list of artists, occupying a given space and hung more or less high on a wall. […] This suggests that an exhibition isn't only the sum of its artworks, but also the relationships created between them, the dramaturgy around them, and the discourse that frames them. (Filipovic 2013)

Ausstellungen sind komplex. Man kann sie nicht auf ihre Einzelteile reduzieren, etwa auf die gezeigten Exponate oder die teilnehmenden Künstler*innen. Und sie lassen sich genauso wenig auf den Raum reduzieren, in dem sie stattfinden oder auf die Idee, die zu ihrer Realisierung geführt hat. Wie die Kuratorin und Kunsthistorikerin Elena Filipovic schreibt, sind sie auch die Beziehungen zwischen all diesen Elementen, die Dramaturgie um sie herum und der Diskurs, der sie umrahmt (vgl. Filipovic 2013).

In diesem Beitrag analysiere ich auszugsweise die Ausstellung *Co-Workers. Network as Artist* als Beispiel, um über inklusive Bildungssituationen nachzudenken. Das tue ich, indem ich methodisch mit Karen Barads Ansatz des Agentiellen Realismus auf die Ausstellung schaue und somit die Verwobenheit individueller Subjektivität mit anderen, menschlichen und nicht-menschlichen Akteur*innen zu beobachten suche. Daraus wird zwangsläufig eine Auseinandersetzung mit dem Netzwerk, dem Netzwerk als Künstler*in entstehen, wie sie der Subtitel der Ausstellung paradigmatisch erklärt. Meine Fragestellung wird dann in dem Versuch münden, auch Inklusion und damit auch Subjekte der Inklusion vor dem Hintergrund vernetzter Subjektivitäten zu verstehen. Daraus versuche ich ein Bildungsverständnis für inklusive kunstpädagogische Bildung abzuleiten, das sich eher der Verwobenheit von Dingen, Menschen und Räumen verpflichtet sieht, als der Bildung individueller Subjekte.

Ausstellungen und postdigitale Subjekte

Die Ausstellung *Co-Workers – Le réseau comme artiste / Network as Artis*t (Das Netzwerk als Künstler*in), die 2015/2016 im Musée d'art moderne in Paris (MAM) stattfand, wird hier exemplarisch als Ausgangspunkt für ein Nachdenken über inklusiv-pädagogische Settings hinzugezogen. Ich wähle Ausstellungen als Gegenstand der Analyse, weil ich diese als verdichtete Strukturen ihrer Zeit verstehe, in deren Komplexität die Verwebungen sowohl menschlicher als auch nicht-menschlicher Akteur*innen im soziomateriellen Sinne (vgl. Sørensen 2015) verhandelt werden können. Die Ausstellung Co-Workers eignet sich hier besonders gut, da sie auf verschiedenen Ebenen Anhaltspunkte bietet, mit denen sich Fragen zu zeitgenössischen Subjektkonstruktionen unter postdigitalen Bedingungen stellen lassen. Vor dem Hintergrund veränderter Kommunikationsformen durch die Digitalisierung ging die Ausstellung der Frage nach, welche Shifts künstlerische Produktionen aktuell durchlaufen. Sie zeigte vor allem Positionen, deren Praktiken eher von Netzwerken und deren Austausch als von individuellen künstlerischen Schaffensprozessen geprägt sind. Bei diesen Netzwerken handelt es sich nicht einfach um den Austausch einiger Künstler*innen untereinander; sie setzen sich vielmehr aus verschiedenen menschlichen und dinglichen Akteur*innen zusammen. In diesem Beitrag wird es daher auch um die Rolle der *Dinge* gehen, um deren Präsenz und insbesondere um deren Wirkmacht in pädagogischen Kontexten. Welche Rolle spielen Dinge oder nicht-menschliche Akteure in Bildungszusammenhängen? Und welche Rolle wird ihnen aktuell zugeschrieben? Vor allem der ‚Stand der Dinge', auch wenn er in Ausstellungen schon immer im Mittelpunkt der Debatte stand, erhält derzeit neue Aufmerksamkeit (vgl. Sternfeld 2016).

Unter dem Begriff des *Neuen Materialismus* werden die traditionellen Beziehungen von Dingen und Menschen theoretisch auf die Probe gestellt; die Hierarchisierung von erkennendem Subjekt und zu erkennendem Objekt relativiert. Diese Neukonzeptionierung wirkt sich auch auf den Status des individuellen Subjekts aus, das in (kunst-)pädagogischen Konzepten nach wie vor einen hohen Stellenwert genießt. Allerdings lässt sich die erstarkende Aufmerksamkeit auf die Dinge nicht nur als Verlustgeschichte des Subjekts beschreiben. Vielmehr ermöglicht sie neue Perspektiven für die Auseinandersetzung mit Menschen *und* Dingen innerhalb pädagogischer Kontexte, durch die Potentiale sichtbar werden, die Handlungsmöglichkeiten für inklusive Bildung bereithalten.

Auch im Kontext aktueller postdigitaler Bedingungen ist eine Verschiebung von der Figur des individuellen Subjekts hin zu netzwerkartigen Verflechtungen zu beobachten. Jörissen und Meyer konstatieren 2015, dass Veränderungen von Medialität zu Veränderungen von Subjektivität führen und machen damit, in Rückgriff auf Luhmann, den Einfluss der jeweiligen Leitmedien auf Gesellschaften und ihre Subjekte deutlich (vgl. Meyer/Jörissen 2015: 7). Im Postdigitalen, worin das Digitale als „Infrastruktur unserer Wirklichkeit" (Klein et al. 2020) verstanden werden kann und demnach in alle Alltagsstrukturen und medialen Prozesse eingewoben ist, zeigen sich neue Strukturmerkmale, mit denen klassische Konstruktionen von Subjektivität nicht länger beschreibbar sind (vgl. Herlitz/Zahn 2019).

Neomaterialistische Ansätze, auf die ich in diesem Beitrag meine Argumentation stütze, bieten ein verändertes Verhältnis von Menschen und Dingen an, indem sie eine grundlegende Trennung menschlicher und nicht-menschlicher Akteur*innen negieren und damit die vermeintliche ontologische und epistemologische Unterscheidung in Frage stellen, die den Menschen als etwas Anderes oder sogar Überlegenes definiert (vgl. Barad 2012). Allerdings behandeln sie medientechnologische Fragestellungen nicht explizit und damit auch nicht deren Auswirkungen auf Gesellschaften, womit ihre Thesen nicht per se an digitale Bedingungen gebunden sind. Es erscheint mir jedoch nicht überraschend, dass neomaterialistische (und posthumanistische) Theorien gerade jetzt immer populärer werden, zumal traditionelle Zuschreibungen vom autonomen Subjekt unter postdigitalen Bedingungen ins Wanken geraten. Mit der zunehmenden Verbreitung sowohl von Mensch-Mensch- und Mensch- Ding-Beziehungen als auch von digitaltechnologischen Netzwerken sieht sich der Mensch in vielschichtige Teilungs- und Teilhabeprozesse eingewoben, die die Vorstellung eines von der Welt und den Dingen abgegrenzten individuellen Subjekts, wie sie in neomaterialistischen Ansätzen explizit in Frage gestellt wird, weniger wahrscheinlich machen.

Subjekte der Inklusion

Aus kunstpädagogischer Perspektive geht es mir nun vor diesem Hintergrund darum, die Komplexität aktueller gesellschaftlicher und kultureller Bedingungen auch für Bildungskontexte ernst zu nehmen. Besonders wichtig ist mir der Bereich der inklusiven Bildung. Dabei folge ich einem weiten Inklusionsbegriff, welcher die strukturellen Dimensionen von Inklusion stärker in den Blick nimmt, als der Integrationsbegriff. Während im Diskurs um Integration die Berücksichtigung bzw. Anerkennung unterschiedlicher individueller Subjekte im Mittelpunkt stehen, fokussiert ein weiter Inklusionsbegriff, wie er auch in den *Cultural Dis/ability Studies* (vgl. Schillmeier 2010; Waldschmidt 2017) diskutiert wird, dies auch aus machtsensibler Perspektive (vgl. Boger 2017). Damit verschiebt sich der Fokus: weg vom individuellen Subjekt der Förderung, hin zu strukturellen Merkmalen von Diskriminierung (vgl. Hinz 2002). In der aktuellen kunstpädagogischen Diskussion zur Inklusion liegt der Fokus jedoch weiterhin eher auf der Förderung individueller Subjekte innerhalb bestehender Bildungssituationen als auf strukturellen Bedingungen (vgl. z.B. Engels 2017; Loffredo 2016), weswegen ich die Position der *Cultural Dis/ability Studies* für die Kunstpädagogik stark machen möchte. Mit Mai Ahn Boger verstehe ich Inklusion synonym zu Differenzgerechtigkeit, als „Vereinigungszeichen sexismus-, rassismus-, ableismus- und klassismuskritischer Theoriebildung" (Boger 2017). Inklusion ist damit nicht ein Feld, das sich nur mit dem Ein- und Ausschluss von Menschen mit Behinderungen befasst, sondern mit jeglicher Form von Ausschluss, der sich auf differenzgeleitete Kriterien stützt. Behinderung ist dabei eines dieser differenzgeleiteten Kriterien, welches eine „spezifische soziale Identität einer Minorität" [1] herstellt, die – und das gilt für verschiedene differenzgeleitete Kriterien – historisch immer wieder reproduziert werden. Dazu gehört auch das Verständnis von Subjektivität, das gerade in den humanistischen Disziplinen gängig ist und sowohl in einigen Wissenschaftszweigen als auch in Alltagsdiskursen stetig reproduziert wird.

Inklusion jenseits von Subjektorientierung und Individualitätskonzeptionen zu fassen, ermöglicht einen breiteren Blick auf die vielfältigen Verflechtungen von Menschen, Dingen, Räumen und Technologien. Diese Verflechtungen lassen sich besonders gut mit neomaterialistischen Theorien beschreiben. Auch wenn sie keine homogene Denkrichtung oder gar einen einheitlichen wissenschaftlichen Stil verfolgen (vgl. Lemke 2015), ist ihnen gemein, dass sie jenen Dualismus von menschlichen Akteur*innen auf der einen Seite und denen gegenüberstehenden nicht-menschlichen Akteuren überschreiten. Materie wird dabei bspw. im *Agentiellen Realismus* von Barad eine ‚agentive', also wirkmächtige Rolle zugeschrieben, die auch an der Konstitution von Machtverhältnissen aktiv beteiligt ist (vgl. Hoppe/Lemke 2015). Durch neomaterialistische Theorien werden vermeintlich kausale Zusammenhänge hinterfragbar, da sie die Wirkmacht materieller Akteure mitberücksichtigen. Kausalität ist bspw. bei Barad nicht einfach gegeben, sondern entsteht erst in der „Intra-aktion" (ebd.). Fragen danach, wer oder was wie auf welche sozialen Konstellationen einwirkt und wer welche Machtposition innerhalb dieser Konstellationen inne hat (bspw. das Subjekt gegenüber dem Ob-

jekt, die Ursache gegenüber der Wirkung), können unter Berücksichtigung der dinglichen Akteure anders gedacht werden.

Die Berücksichtigung nicht-menschlicher Akteure erscheint mir vor diesem Hintergrund als fruchtbar für die Konzeptionierung inklusiver Bildungssituationen. Ausstellungen, als zentrale Bestandteile kultureller Bildungsinstitutionen wie der Galerie und dem Museum, stellen in dieser theoretischen Perspektive besonders brauchbare soziomaterielle Gefüge dar, mit denen die dynamischen Beziehungen verschiedener menschlicher und dinglicher Akteur*innen beschrieben und analysiert werden können, um sie wiederum in einem nächsten Schritt auf weitere Bildungssituationen und -institutionen (wie die Schule) zu übertragen. Vor diesem Hintergrund werde ich nun die Co-Workers Ausstellung als eine potentiell exemplarische Bildungssituation mit einem neomaterialistischen Blick untersuchen.

Co-Workers

Co-Workers lässt sich auf einfachster Ebene mit „Mit-Arbeiter" ins Deutsche übersetzen, was zunächst einmal auf kollaborative Arbeitsprozesse verweist. Darüber hinaus ist die Assoziation zu Co-Working-Spaces und damit zu Arbeitsplätzen naheliegend, die durch Digitalisierung zunehmend ortsunabhängig geworden sind. Menschen arbeiten an wechselnden Arbeitsplätzen, in Apple Stores, Starbucks Wi-Fi-Areas, Shopping Malls und Flughäfen. Weder das öffentliche noch das private Leben stehen noch im Widerspruch zur Arbeit. Unter den Bedingungen während der Corona-Pandemie, als Starbucks und Shoppingmalls teilweise geschlossen waren, Flughäfen und Bahnhöfe zu möglichst zu vermeidenden Orten wurden, verlagert sich Co-Working stärker in digitale Infrastrukturen aus behelfsmäßigen Home-Offices oder Urlaubsorten – je nach finanzieller Möglichkeit und Arbeitssituation als Homeoffice oder Workation-Konzept. Co-Working verlässt den öffentlichen Raum wieder, wobei die vermeintliche Trennung von Arbeit und Privatleben sich weiter destabilisiert. Je nach Berufsfeld und sozialer Situation rückt die Bedingtheit von Arbeit sowie von räumlichen und technologischen Ressourcen ins Blickfeld. Zum zentralen Aspekt von Co-Working werden mehr und mehr das Teilen von Zeitzonen und die Verfügbarkeit stabiler Internetverbindungen. Die Ausstellung greift die 2015er Version von Co-Working auf, indem sie Bedingungen künstlerischer Arbeit in Szene setzt und damit illustriert. Dabei werden insbesondere kollaborative Arbeitsweisen verhandelt. Die gezeigten Exponate [2] sind nicht nur durch Prozesse der künstlerischen Kollaboration entstanden, sondern zeigen diese auch explizit: Cecile B. Evans bspw. inszeniert mit ihrer Arbeit „Working on what the heart wants" (2015) den Prozess an der ein Jahr später auf der 9. Berlin Biennale gezeigten Arbeit „What the heart wants" (2016). Über eine 3-Kanal-Installation, eingebettet in ein Möbelarrangement, das an ihr Studio erinnern mag, zeigt sie Chatverläufe mit beteiligten Akteur*innen und sucht über den Nickname HEARTWANTS123D nach Kollaborateur*innen und verteilt Arbeitsaufträge. Damit wird der Prozess kollaborativer Arbeit offengelegt und ist gleichzeitig Teil des Kunstwerks.

Wenn es um die Betrachtung von Co-Working-Prozessen geht, lässt sich erstmal an das Konzept des *networked individualism* von Rainie & Wellman (Rainie/Wellman 2012) anschließen. Sie verweisen 2012 auf neue Formen des Zusammenkommens durch Digitalisierung, die die Figur des vernetzten Individualisten hervorbringen, in dem sich Menschen nicht mehr als Teil einer festen Gruppe verstehen, sondern in unterschiedlichen Kontexten immer wieder neue Konstellationen eingehen – unabhängig vom Ort.

Die Ausstellung geht hier aber einen wesentlichen Schritt weiter, indem sie Netzwerke über die Verbindung menschlicher Akteur*innen hinaus versteht. In Cecile B. Evans Arbeit lassen sich nicht nur die Kollaborateur*innen als Teil des Netzwerks verstehen, sondern auch die technologischen Komponenten und das Studiomobiliar. Akteur*innen im Netzwerk sind auch, wie Toke Lykkeberg es im Katalog der Ausstellung beschreibt, Algorithmen, Katzen oder, in Bezug auf Brad Troemel, vakuumverpackte organische Materialien, die sich im Prozess des Zerfalls und der Rematerialisierung befinden (vgl. Lykkeberg 2015b). Besonders deutlich wird diese Erweiterung im zweiten Teil des Ausstellungstitels: *Le réseau comme artiste.*

Le réseau comme artiste

Le réseau comme artiste verschiebt den Fokus der Ausstellung auf komplexere Netzwerke. Bemerkenswert ist hier nicht nur die Wortwahl an sich, sondern auch deren Reihenfolge: Es ist nicht die Rede von der Künstler*in als Netzwerk, sondern vom Netzwerk als Künstler*in. Die Rolle des*der Künstler*in hat mit der Formulierung ‚Künstler als' einige Wandlungen erfahren, vom „Künstler als Produzent" (W. Benjamin 1934) zum „Künstler als Konsument" (Groys 2003) – und verschiedenen Varianten dieser

Formen (vgl. Lykkeberg, 2015a). Die Ausstellung mit ihrem Titel kehrt dieses Verhältnis um: Das Netzwerk avanciert darin von einer Struktur, die Akteur*innen miteinander in Beziehung setzen kann, zum*r handelnden Akteur*in. Das Netzwerk, das nicht unbedingt an menschliche Akteur*innen gebunden ist, wird zum*r Künstler*in.

Das Verhältnis zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Akteur*innen wird durch das Ausstellungsthema provokativ in Frage gestellt. Damit werden auch die bestehenden Machtverhältnisse erneut in Bezug auf neomaterialistische Theorien verhandelbar. Sie kritisieren die anthropozentrische Annahme, dass Materie von Natur aus passiv und damit an sich bedeutungslos ist (vgl. Gamble et al. 2019). An dieser Stelle kommt Karen Barads *Agentieller Realismus* für mich maßgeblich ins Spiel: Der neue Materialismus, insbesondere in Barads Konzeption des Agentiellen Realismus (vgl. Barad 2012), verweigert konsequent die Unterscheidung von Materie und dem was außerhalb der Materie – einschließlich des menschlichen Sinns – liegt (vgl. Gamble et al. 2019). Die Performanzen des Menschen liegen damit nicht außerhalb jener materiellen Welt, sondern sind in diese eingebettet und bedingen sich fortwährend in einem dynamischen Bezug (vgl. ebd.).

Der Agentielle Realismus versteht sich damit als anti-essentialistisch. Das bedeutet, dass grundlegende Annahmen und vermeintliche Kausalzusammenhänge anthropozentrischer und konstruktivistischer Theorien des 20. Jahrhunderts in Frage gestellt werden. So werden z.B. bei Barad Identitäten nicht als primär existent, sondern als Effekte von „Intraaktionen“ gedacht, die immer erst innerhalb spezifischer materiell-diskursiver Praxen sinnvoll werden (vgl. Barad, 2012).

Beobachtbare Strukturen lassen sich bei Barad – im Abstand zum Netzwerkbegriff bspw. in der Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT) – als ‚Apparat‘ beschreiben. Als zunächst technischer Begriff beschreibt er, dass ohne die jeweilige Messtechnik niemals Messergebnisse erzielt werden können oder andersherum gefasste Messergebnisse immer erst durch ihre Messtechnik in ihre Aktualisierung gezwungen werden. Als „Praktiken mit offenem Ende“ (Barad 2007: 170) sind sie dabei grundsätzlich unbestimmt. Momente der Bestimmtheit werden erst durch Unterbrechungen der Dynamiken hergestellt, sogenannte ‚agentielle Schnitte‘. Auch Beschreibungs- und Beobachtungstechnologien lassen sich als Apparate beschreiben. Mit einer gewählten Art des Beobachtens, einer bestimmten Reihe von Annahmen, werden agentielle Schnitte gesetzt, die bestimmte Eigenschaften hervorbringen und einschließen, während andere explizit ausgeschlossen werden (vgl. Barad 2007), die sich wiederum auf das Beobachtete auswirken (vgl. Gamble et al. 2019). Der Apparat besteht also aus einer Reihe von spezifischen, bedeutungserzeugenden Verbindungen mit offenem Ende. Daher verstehe ich ihn zwar in der Nähe des Netzwerkkonzepts (z.B. der ANT), der wichtige und entscheidende Unterschied besteht aber darin, dass die einzelnen Relata einer Beziehung – menschlicher und nicht-menschlicher Art – nicht präexistieren und als feste Einheiten in ein Netzwerk eingehen. Sie werden allererst durch den Apparat performativ hervorgebracht bzw. erzeugt.

Mit dem Agentiellen Realismus lassen sich Phänomene [3] nur in Abhängigkeit der Apparate und des agentiellen Schnitts beschreiben. Was zunächst als Einschränkung erscheinen mag, stellt sich im Prozess als methodisch gewinnbringend heraus. Jeder gesetzte agentielle Schnitt, sei es die Definition der Beobachtungsgrenzen, die Reflexion über das eigene Vorwissen oder auch der Einbezug des eigenen Beobachtungsapparates, definieren die Beobachtungs- und Forschungsperspektive innerhalb einer grundsätzlichen Offenheit des beobachteten Phänomens. Künstlerische Praxen, durch die Brille des Agentiellen Realismus betrachtet, erweisen sich somit zwangsläufig als komplexe Gebilde (im Postdigitalen ungleich komplexere Gebilde), deren Einzelteile immer als *Dinge innerhalb* des Phänomens beschrieben werden müssen. Damit werden Beobachtungen von Relationen und Relationierungsweisen möglich, während andere aktiv ausgeschlossen – somit aber beschreibbar – werden.

Die Co-Workers Ausstellung nimmt sich mit dem Untertitel der Ausstellung ‚Netzwerk als Künstler*in‘ dieser existierenden komplexen Netzwerkstrukturen und Relationierungsweisen an. Und sie tut es nicht nur, indem sie arrivierte Subjektkonzepte befragt, sondern auch in ihrer materiell-räumlichen Gestaltung.

Kollektive Räume

Die Verschiebung von einzelnen künstlerischen Positionen hin zu vernetzten und verwobenen Settings lässt sich auch auf Ebene der Organisationsstruktur beobachten. Co-Workers wurde im Kollektiv von Angeline Scherf, Toke Lykkeberg und Jessica Castex kuratiert. Für das Mise en Scène wurde das DIS-Kollektiv mit dessen Protagonist*innen Lauren Boyle, Solomon Chase, Marco Roso, David Toro, Nick Scholl, Patrik Sandberg und Samuel Adrian Massey engagiert.

Im *MAM* wurde ein räumliches Setting hergestellt, welches nach dem Katalogtext von DIS den Anspruch verfolgt, eine Szenografie herzustellen, die sanfte Übergänge zwischen den verschiedenen Projekten als Raum anbietet, in dem Objekte, Bilder und Informationen zirkulieren (vgl. DIS 2015). Die Umsetzung dieses Anspruchs wurde u.a. durch die Arbeit *KEN – The Island* realisiert. KEN ist ein voll funktionsfähiger Hybrid aus Küche und Bad, ausgestattet mit mehreren Bildschirmen. Eine Ästhetik ähnlich der von High-End-Stock- Fotografie wird hier auf eine Installation angewandt – eine Art „rendering coming to life" (Boyle 2016, 3:45), wie Lauren Boyle es in einem Interview mit Mike Meiré (2016) beschreibt. Die Installation irritiert traditionelle Raumkategorien und schafft darüber hinaus in der Ausstellung einen Raum für Diskurs und Begegnungen. Auf den Screens des Ensembles wird das Video- und Performanceprogramm der Ausstellung gezeigt. Die Arbeit entstand in Kooperation und Umsetzung mit der Firma *Dornbracht*, einem Unternehmen für hochwertige Einrichtungs- und Wohnlösungen. Sie wird in Ausstellungen installiert, ist aber gleichzeitig auf dornbracht.com zu finden, womit sie sowohl im Kunstraum als auch außerhalb dessen materialisiert wurde.

Die in der Co-Workers Ausstellung gezeigten künstlerischen Positionen können jeweils als kollaborative sowie auf Vernetzung basierende Praktiken verstanden werden, die sich im Exponat wie im Ausstellungsraum verdichten. Die Arbeit *The Island (KEN)* scheint mir durch ihre Positionierung im Zentrum des MAM und auch durch ihre Hybridität eine verstärkende und vermittelnde Funktion in Bezug auf die vielen anderen ausgestellten Positionen einzunehmen.

Auch wenn das MAM Initiator und Hauptveranstaltungsort der Ausstellung war, fand zeitgleich im *Bétonsalon – Centre d'art et de recherche* die Co-Ausstellung *Co-Workers: Beyond Disaster* statt, kuratiert von Mélanie Bouteloup und Garance Malivel. Das Programm umfasste neben dem Ausstellungsteil auch Vorträge, Workshops und andere diskursive Formate, in denen alternative Perspektiven nicht-anthropozentrischer Ansätze verhandelt wurden.

Ein dritter Kooperationspartner war das Residency-Programm *89plus* [4], das 2014 von Hans Ulrich Obrist und Simon Castets gegründet wurde – ein internationales und plattformübergreifendes Forschungsprojekt, das der Generation, die in oder nach 1989 geboren wurde, eine Plattform gibt. 89plus war eingeladen worden, mehrere 15-tägige Einzel- und Duo-Ausstellungen als besondere Interventionen innerhalb der Ausstellung zu initiieren.

Bereits auf der organisatorischen Ebene wird hier eine kollaborative Struktur auf räumlicher sowie institutioneller Ebene sichtbar, die mich dazu bringt, das Ausstellungsprojekt Co-Workers nicht nur als Ausstellungsnetzwerk, sondern vielmehr das Netzwerk selbst als wesentliches Strukturmerkmal der Ausstellung zu verstehen.

Was würde also mit dem Blick auf Bildungssituationen passieren, wenn diese Betrachtung auf Formen kollaborativer Art auf Institutionen wie die Schule übertragbar wären? Wer oder was müsste demnach mitbetrachtet werden?

Ich möchte gerne noch eine weitere Ebene anreißen, bevor es hier zu einer Art Forderung oder Wunsch kommen kann, nämlich die Ebene der Künstler*innen, die ja dennoch existieren.

Namen

Auch wenn sich die Co-Workers-Ausstellung auf relationale Strukturen und weniger auf Kunstwerke einzelner Künstler*innen konzentriert, kann sie nicht darauf verzichten, die Positionen durch namentliche Erwähnung der Künstler*innen zu benennen. Wie sollte sie auch, wenn genau diese Namen sowohl zur Popularität der Ausstellung beitragen als auch bestimmte Positionen diskursiv verhandelbar machen. Namen scheinen mir hier mehr zu sein, als die Bezeichnung bestimmter Subjektpositionen. Hinter dem Namen der Künstler*in verbirgt sich ein Netzwerk, eine Struktur, ein System, in welcher und wodurch das Kunstwerk entsteht – und damit auch der*die Künstler*in.

Dennoch könnte die namentliche Erwähnung von Künstler*innen so verstanden werden, dass die Künstler*innen das Zentrum des jeweiligen Projekts darstellen. Der Name der Ausstellung *Co-Workers. Netzwerk als Künstler* zeigt hier jedoch eine Schwerpunktverlagerung. Weg von der Zentrierung der menschlichen Akteur*innen und hin zu den Verbindungen, stellt die Ausstellung das Netzwerk in den Mittelpunkt. Und Netzwerke bestehen nicht nur aus menschlichen, sondern aus mehreren verwobenen menschlichen und nicht-menschlichen Agenten. Mit den Hauptaspekten des neuen Materialismus und dem Agentiellen Realismus im

Hinterkopf möchte ich die folgende Perspektive auf die Ausstellung einnehmen: Die Ausstellung entsteht nicht durch die Arbeit der Künstler*innen an den gezeigten Werken – vielmehr werden sowohl Künstler*innen als auch Kunstwerke nur innerhalb der Ausstellung und innerhalb des Kunstsystems zu Künstler*innen und Kunstwerken gemacht, im Sinne eines Apparates. Es ist also nicht das menschliche Subjekt, das auch ein äußeres Objekt hat. Die Trennung von Subjekt und Objekt wird erst durch bestimmte Praktiken hergestellt. Mit der Ausstellung *Network as Artist* werden genau diese Praktiken ausgestellt und verhandelbar.

Von Ausstellungen lernen

In der Co-Workers Ausstellung wurden Prozesse im Kunst- und Ausstellungsbetrieb sichtbar gemacht, die mit tradierten Mustern von künstlerischer Subjektivität brechen und Verstrickungen ins Zentrum der Verhandlung stellen. Es wird deutlich, dass das Konstrukt der Ausstellung nicht allein die Arbeit von Künstler*innen zeigt, nicht allein von Kurator*innen gemacht wird und nicht allein in bestimmten räumlichen Arrangements funktioniert. Die Ausstellung ist mehr als das, sie ist aber auch mehr als die Beziehungen zwischen all diesen Elementen, mehr als die Dramaturgie um sie herum und auch mehr als der Diskurs, der sie umrahmt, wie eingangs mit Filipovic dargestellt (vgl. Filipovic 2013). Mit neomaterialistischen Ansätzen lässt sie sich vielmehr als das Setting verstehen, in dem die Künster*in, die Objekte, die Diskurse und alle Beziehungen dazwischen erst entstehen. Mit anderen Worten: Es sind die Intraaktionen der verschiedenen Akteur*innen, die punktuell so etwas wie Subjektivität und Objektivität produzieren, abhängig von den jeweiligen räumlichen, materiellen und diskursiven Elementen.

Als ein solches Setting würde ich gerne auch inklusive Bildungssituationen denken. Daher mache ich den Versuch, von der Beobachtung von Ausstellungen als soziomaterielle Ensembles Ansätze für das Denken über inklusive Settings abzuleiten. Mit der Betrachtung von Ausstellungssettings lässt sich die Bedingtheit sowie Verwobenheit insbesondere von menschlichen, dinglichen und räumlichen Akteur*innen in einem für diese Situation gemachten Arrangement untersuchen. Durch die explizite Gemachtheit der Situation im Ausstellungsraum lassen sich Relationen denken und erproben, die für inklusive Bildungssettings fruchtbar gemacht werden können.

Was würde also passieren, wenn wir die Fragestellungen der Co-Workers Ausstellung auf Bildungssituationen übertragen? Wenn wir skizzenhaft die Schule als Co-Learning-Space konzipierten und die Schüler*innen als Co-Learner?

Wenn wir, wie Gesa Krebber es fordert, die Potentiale von künstlerischer Kollaboration für kunstpädagogische Bildungssituationen nutzen würden (vgl. Krebber 2020), könnten wir Schule als Co-Learning-Space verstehen. Schule wäre als durch Digitalisierung ortsunabhängige vernetze Institution denkbar, die nicht länger nur an einen architektonischen Bildungsraum (im Sinne eines lokalisierbaren Schulgebäudes) gebunden ist. Kollaboratives Lernen, wie auch kreative Praxen könnten dann räumlich flexibel werden und sich an verschiedenen Stellen und auch in hybriden Formen bündeln. Aber welche Orte müssten dann entworfen werden, um eine Hybridfunktion, wie sie in der Ausstellung die Installation *Ken – The Island* einnimmt, um ort- und zeitunabhängige Lernorte herzustellen?

Krebber diagnostizierte schon vor der derzeitigen Pandemie einen „Kollaborationsmangel des deutschen Schulsystems“ (ebd.: 28). Die derzeitig von Distanzlernen geprägte Schulsituation zeigt, dass infrastrukturelle und konzeptionelle Arbeit bevorsteht, um diesen Schritt ohne neu entstehende Bildungsungerechtigkeiten hervorzubringen und Schule als Co-Learning-Space in diesem Sinne zu realisieren.

Aber nicht nur räumliche und infrastrukturelle Gewohnheiten würden mit einer Anwendung der Ausstellung auf das Bildungssystem, insbesondere im Feld der Kunstpädagogik, neu konzeptioniert werden müssen, sondern auch die Frage des zu bildenden Subjekts.

Mit dem zweiten Aspekt der Ausstellung, dem Untertitel *Network as Artist* formuliert sich eine Priorisierung auf Netzwerke zur Beschreibung von Menschen und gleichsam verliert das individuelle, unteilbare und autonome Subjekt seine Bedeutung als Selbstbeschreibungsfigur. Auf Bildungssituationen übertragen wären wir mit der Figur des Netzwerks als Schüler*in konfrontiert. Das Netzwerk als Schüler*in und damit als das Subjekt von Bildung zu entwerfen, würde den Fokus von Bildung auf die verschiedenen Akteur*innen, die das Netzwerk bilden und gleichermaßen von und durch es gebildet werden [5] verschieben und damit den Bildungsauftrag auf die Netzwerke ausdehnen. Das würde die schon 2008 von Stephan Münte-Goussar gestellte Forderung einsch-

ließen, Kreativität von der Idee des individuellen Selbst abzulösen (vgl. Münte-Goussar 2008: 38).

Bildung, verstanden als Bildung der Netzwerke verschiedener menschlicher, dinglicher, räumlicher und technologischer Akteur*innen, befindet sich auch in der Nähe von Torsten Meyers Bildungskonzeption des Sujets. Das Sujet, in seiner englischen und französischen Verwendung sowohl als Subjekt, aber auch als Gegenstand, Thema oder Material verstanden, verschiebt „vor dem Hintergrund einer radikal veränderten Medialität“ (Meyer 2015: 104) die Subjektfunktionen aus dem individuellen Subjekt hin zu der Verstrickung verschiedenster Akteur*innen. Meyer schlägt mit dieser Verschiebung vor, Bildungsprozesse „eher zwischen als in den Köpfen“ (ebd.: 113) zu verorten.

Bildung und Förderung zwischen die Köpfe – und auch zwischen die Körper, die materiellen Dingen, Technologien und Räume – zu denken und nicht in sie hinein, hätte nicht mehr die Kategorie des individuellen Subjekts vor Augen, sondern vielmehr die netzwerkartigen Gefüge, die – mit Barads Vokabular – erst in den Intra-aktionen die Figur des individuellen Subjekts hervorbringen. Die Konstitution von individuellen Bildungssubjekten in der Abfolge zu konzipieren, in der sie durch Intra-aktionen entstehen anstatt sie als vorrangig gegeben zu antizipieren, erlaubt es einen genaueren Blick auf die agentiellen Bedingtheiten von Subjektivität zu werfen und damit auch Differenzkategorien besser zu verstehen.

Eine so verstandene Konzeption von Netzwerksubjekten als Bildungssubjekte hat direkte Auswirkungen auf die Konzeption inklusiver Bildungssettings. Denn wenn die Zuschreibung bestimmter diskriminatorischer Marker, wie bspw. Abilität nicht ins Subjekt, sondern als Effekte eines Netzwerk gedacht werden, muss inklusive Bildungsarbeit nicht als Förderung der Fähigkeiten individueller Subjekte, sondern als kritische Förderung der Netzwerke und Arbeit an Relationen und Relationierungsweisen konzipiert werden.

In Bezug auf inklusive Bildung im Allgemeinen und kunstpädagogische Inklusion im Besonderen halte ich diesen Perspektivwechsel für äußerst relevant und dringlich. Denn während aktuelle Diskurse über die gesellschaftlichen Bedingungen von Digitalität eine Neuverortung von Subjektivität mit sich bringen, bleibt die kunstpädagogische Debatte über Inklusion (noch) in der Idee der Subjektorientierung und Individualisierung verhaftet.

Mit einem solchen, aus der Ausstellungsanalyse abgeleiteten Bildungsverständnis, möchte ich einen Vorschlag für die Konzeption inklusiver Bildung wagen, die sich tastend an eine Orientierung jenseits des klassischen Bildungssubjekts heranwagt. Paten hierfür finde in der Soziologie, z. B. Dirk Baecker und Andreas Reckwitz und in Positionen aus der Medienbildung, wie z. B. von Patrick Bettinger und Benjamin Jörissen. Auch in der Kunstpädagogik und Ästhetischen Bildung existieren solche Positionen bspw. bei Torsten Meyer und Manuel Zahn.

Für eine inklusive Kunstpädagogik scheint mir ein Bildungsverständnis ausgehend von relationalen Subjekten noch zu wenig bearbeitet. Dabei zeigen einige aktuelle Ausstellungen, wie z. B. die Co-Workers Ausstellung, auf welche Art und Weise ein Denken in Netzwerken auf verschiedenen Ebenen in institutionelle Praxen übersetzt werden kann, wenn auch nur zeitweise. Daher schlage ich vor, von ihnen zu lernen, sie als Vorbilder für inklusive Bildungsräume zu verstehen. Denn durch die Auseinandersetzung mit Ausstellungen in postdigitalen Kontexten lassen sich potentielle Bildungsräume jenseits der Setzung von subjektiver Individualisierung im Kontext aktueller medientechnologischer Bedingungen mit allen ihren Akteur*innen entwerfen.

Anmerkungen

[1] Eigene Übersetzung: Orig: Being disabled as „a specific social identity of a minority“ (Tom Shakespeare) (Waldschmidt, 2017)

[2] Zu einzelnen Exponaten habe ich in dem Artikel „Educating Things: Art Education Beyond the Individual in the Post-Digital“ in: Kevin Tavin, Gila Kolb, Juuso Tervo (Hrsg.): “Post-Digital, Post-Internet Art and Education: The Future is All-Over” (2021) genauer hingewiesen.

[3] Mit Barads Phänomenbegriff werden nicht Phänomene von Noumena abgegrenzt,vielmehr setzt sie das Phänomen an einer anderen Stelle der Wirklichkeitskonstitution an. «Die Wirklichkeit setzt sich nicht aus Dingen-an-sich oder aus Dingen-hinter-Phänomenen zusammen, sondern aus Dingen-in-Phänomenen.» (Barad 2007: 140). Das Phänomen ist im agentiellen Realis-

mus somit die kleinste ontologische Einheit, ohne vorher existierene Relata.

[4] https://www.89plus.com/about/

[5] Torsten Meyer illustriert diesen Gedanken mit dem Bild des Nebels, der sich Vgl. Torsten Meyer in diesem Band.

Literatur

Barad, Karen (2007): Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning. Durham/London: Duke University Press.

Barad, Karen (2012): Agentieller Realismus. Über die Bedeutung materiell-diskursiver Praktiken. Berlin: Suhrkamp.

Boger, Mai-Anh (2017): Theorien Der Inklusion – Eine Übersicht. In: Zeitschrift für Inklusion, Nr. 1 (April). https://www.inklusion-online.net/index.php/inklusion-online/article/view/413 [06.10.2021].

DIS (2015): Coworking DIS : mise en scène. In: Musee D´Art Moderne de la Ville de Paris (Hrsg.), Co-Workers. Le réseau comme artiste. Exhibition-Catalogue. S. 24–29.

Engels, Sidonie (2017): Inklusion und Kunstdidaktik heute. In: Engels, Sidonie (Hrsg.), Inklusion und Kunstunterricht. Perspektiven und Ansätze künstlerischer Bildung. 11–28. Oberhausen: Athena.

Filipovic, Elena (2013): What Is an Exhibition? In: Hoffmann, Jens (Hrsg.): Ten fundamental Questions of Curating. S. 71–81. Mailand: Mousse Publishing.

Gamble, Christopher N., Hanan, Joshua S. & Nail, Thomas (2019): What is new materialism? In: Angelaki – Journal of the Theoretical Humanities, 24(6). S. 111–134. https://doi.org/10.1080/0969725X.2019.1684704

Groys, Boris (2003): Der Künstler als Konsument. In: Groys, Boris (Hrsg.), Topologie der Kunst. München: Hanser. S. 47–58.

Herlitz, Lea; Zahn, Manuel (2019): Bildungstheoretische Potentiale postdigitaler Ästhetiken – Eine methodologische Annäherung. Kulturelle Bildung online. https://doi.org/doi.org/10.25529/92552.526

Hoppe, Katharina; Lemke, Thomas (2015): Die Macht der Materie. Grundlagen und Grenzen des agentiellen Realismus von Karen Barad. Soziale Welt, 66(3), 261–280. https://doi.org/10.5771/0038-6073-2015-3-261

Klein, Kristin; Kolb, Gila; Meyer, Torsten; Schütze, Konstanze; Zahn, Manuel (2020): Einführung: Post-Internet Arts Education. In: Eschment, Jane; Neumann, Hannah; Rodonò, Aurora; Meyer, Torsten (Hrsg.): Arts Education in Transition, Zeitschrift Kunst Medien Bildung | zkmb 2020. http://zkmb.de/einfuehrung-post-internet-arts-education/ [10.02.2022]

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

Lemke, Thomas (2015): Varieties of materialism. In: BioSocieties, 10(4). S. 490–495. https://doi.org/10.1057/biosoc.2015.41

Loffredo, Anna-Maria (2016): Kunstunterricht und Inklusion – Eine Annäherung. In: Loffredo, Anna-Maria (Hrsg.), Kunstunterricht und Inklusion. Eine bildungstheoretische und fachdidaktische Untersuchung gegenwärtiger Anforderungen an ausgewählten Unterrichtsbeispielen für die Primar-und Sekundarstufen. S. 11–58. Oberhausen: Athena.

Lykkeberg, Toyke (2015a): Le réseau comme artiste. In: Musee D´Art Moderne de la Ville de Paris (Hrsg.), Co-Workers. Le réseau comme artiste. Exhibition-Catalogue. S. 20–23.

Lykkeberg, Toyke (2015b): Un individualisme en réseau. Co-Workers. Le réseau comme artiste. Exhibition-Catalogue, S. 44–46.

Meyer, Torsten (2015): Ein neues Sujet. In: Meyer, Torsten; Jörissen, Benjamin (Hrsg.), Subjekt Medium Bildung (S. 93–116).

Wiesbaden: Springer VS.

Meyer, Torsten; Jörissen, Benjamin (2015): Subjekt, Medium, Bildung – Vorwort. In: Meyer, Torsten; Jörissen, Benjamin (Hrsg.), Subjekt, Medium, Bildung. S. 7–17. Wiesbaden: Springer VS. https://doi.org/10.1007/978-3-531-18905-5

Münte-Goussar, Stephan (2008): Norm der Abweichung. Über Kreativität. Hamburg University Press.

Rainie, Lee; Wellman, Barry (2012): Networked: The New Social Operating System. Cambridge: MIT Press.

Schillmeier, Michael (2010): Rethinking Disability: Bodies, Senses, and Things. London: Routledge.

Sørensen, Estrid (2015): Menschliche Präsenz: Versuch eines posthumanistischen Ansatzes zum Menschsein. In: Meyer, Torsten; Jörissen, Benjamin (Hrsg.), Subjekt Medium Bildung. S. 171–190. Wiesbaden: Springer VS.

Sternfeld, Nora (2016): Der Objekt-Effekt. In: Griesser, Martina; Haupt-Stummer, Christine; Höllwart, Renate; Jaschke, Beatrice; Sommer, Monika; Sternfeld, Nora; Ziaja, Luisa (Hrsg.): Gegen den Stand der Dinge: Objekte in Museen und Ausstellungen. Berlin: de Gruyter. S. 25–34.

Waldschmidt, Anne (2017): Disability Goes Cultural. The Cultural Model of Disability as an Analytical Tool. In: Waldschmidt, Anne; Berressem, Hanjo; Ingwersen, Moritz (Hrsg.): Culture – Theory – Disability. Encounters between Disability Studies and Cultural Studies. Bielefeld: transcript. S. 19–27.

Netzwerk als Subjekt der Inklusion. Von der Ausstellung „Co-Workers. Network as Artist“ lernen

Von Annemarie Hahn

> *„Lehrer müssen sich noch mehr vernetzen und austauschen und dies nicht ausschließlich digital oder über soziale Netzwerke”*
> *Tweet auf Twitter, @Stefan Schwarze, 21.02.2018*

Das Netzwerk ist in den letzten Jahren vermehrt in den Fokus von Lern- und Lehrprozessen geraten (vgl. Stegbauer 2010). In Bildungstheorien wird das Netzwerk als Metapher aufgegriffen, um aufzuzeigen, dass sich die unterschiedlichen Beziehungsgeflechte und Kommunikationsstrukturen als Paradigma im Kontext digital bestimmter Lebenswelten für unsere Gesellschaft durchsetzen (vgl. Kiefer/Holze 2018). In Anlehnung an Theorien wie der Akteur-Netzwerk-Theorie leiten Vertreter*innen aus Bildungsforschung und Schulentwicklung neue Praktiken ab und zeigen die aktuelle Wichtigkeit von „Netzwerken im Bildungsbereich” (vgl. Altrichter et. al. 2008) auf. Für eine Transformation der Lehrer*innenbildung an der Universität hin zu einem Netzwerk müssen Beziehungsgeflechte zu Praktiker*innen aus Schule, Kunstinstitutionen und Kunsträumen aufgebaut, gepflegt und nachhaltig durch entsprechende Ressourcen ermöglicht werden. Mit diesem Anspruch verbindet sich die Überzeugung, dass der wechselseitige Austausch von Wissen aus Praxis und Theorie auf Augenhöhe für eine Wissenschaft der Lehrer*innenbildung unerlässlich ist (vgl. Kraus 2017). Im Rahmen des hier beschriebenen Hochschulprojekts *Arts Education in Transition* (AEiT) folgen wir diesen Überlegungen und erproben Gestaltungsansätze zur Transformation der Bildungsinstitutionen in Richtung des Netzwerks. Konkret entwickelte Vernetzungsformate streben den wechselseitigen Austausch von Kunstlehrer*innen, Ästhetischen Erzieher*innen, Hochschulakteur*innen und Akteur*innen außerschulischer Kunst- und Kulturinstitutionen an, die häufig aufgrund systemischer Gegebenheiten wenig nachhaltig in Kontakt kommen. Wir forcieren eine gegenseitige Ansteckung von Praxis- und Erfahrungswissen, theoretischen Standpunkten und Forschungsperspektiven in Theorie und Praxis. Dieser Austausch zeigt sich als spannendes Moment in der Hochschullehre und hat das Potential, die Ausbildung von Lehrer*innen professionell weiterzuentwickeln.

Neue Teilhabe an Wissen

Durch komplexe soziale Vernetzungswerkzeuge und die unterschiedlichsten emergierenden Formate des geteilten Wissens, wie beispielsweise Wikis, werden Machtstrukturen rund um Wissen verschoben. Vielmehr lässt sich nunmehr – beispielsweise angesichts aktiver Teilhabe an Verschriftlichung von Wissensinhalten oder stärkerer Sichtbarkeit derjenigen, die an Archiven mitgewirkt haben – von kollaborativer Wissensproduktion sprechen, mit der fluide Wissensnetze (vgl. Jörissen/Marotzki 2010: 33) entstehen. Vernetzung wird für den Lehrer*innenberuf in diesem Sinne zum aktuellen Phänomen, da Wissen nicht mehr in brav geordneten Häppchen vorliegt und wir auf hyperkomplexe Wissensstrukturen stoßen. Die tradierten Erzählungen von Bildung und Bildern sind verunsichert. Kollaboration, so proklamiert es Mark Terkessidis, ist in dieser Herausforderung eine kreative, gemeinsame Arbeitsweise von Teams, um sich Wissen auf neue Weisen zu erschließen (vgl. Terkessidis 2015). Terkessidis beschreibt ein neues Konzept von Kollaboration, das als positive Zusammenarbeit und Vernetzung in heterogenen Gesellschaftsstrukturen das ersetzt, was einstmals durch Disziplin geregelt wurde (vgl. ebd.: 122f.). Angesichts von „globalen, digitalen Kommunikationsnetzen" (Jörissen/Meyer 2015: 7) sind Bildungsinstitutionen wie Schulen und Hochschulen herausgefordert, die „auf netzwerkförmigen sozio-technischen Prozessen beruhenden Bildungspraktiken" (ebd.) differenziert zu gestalten. Damit wird Vernetzung Teil der Aufgabe der Lehrer*innenausbildung und -weiterbildung.
In unserer Zusammenarbeit mit Lehrer*innen zeigt sich, dass das Bedürfnis nach Formaten für eine professionelle kunstpädagogische Vernetzung groß ist, hierfür im realen Schulalltag jedoch kaum Zeit zur Verfügung steht. Die Studie *Lehrerkooperation in Deutschland* (vgl. Anand Pant/Richter 2016) bekräftigt diese Erfahrungen. Kollegialer Austausch und kollegiale Zusammenarbeit werden schulgesetzlich zwar als wesentlich für die professionelle pädagogische Arbeit aufgeführt (vgl. Schulgesetz NRW: §57, Art. 2), zugleich wird diese Arbeit kaum oder unwesentlich als bezahlte Arbeitszeit mit im Lehrdeputat der Lehrkräfte berechnet und ist de facto eine Ressource, die damit meist wegfällt oder sich in den privaten Bereich der Lehrkräfte verschiebt. Dieser Widerspruch weist auf Fehler im System hin. Wir stellen die Hypothese auf, dass der Anspruch an ein nachhaltiges Bewusstsein für hybrid vernetztes Lehren und Lernen erfordert, dass bereits im Studium bzw. der Lehrer*innenbildung Möglichkeitsräume geöffnet werden, um Formen und Strukturen solcher vernetzten Praktiken zu erproben und entsprechende Ressourcen für diese Arbeit einzufordern. Für uns als Lehrpersonen impliziert dies die Gestaltung des Studiums als Gelenkstelle zwischen Universität, Schulen und Akteur*innen aus Kunst und Kultur. Um tradierte Erzählungen der Lehrer*innenbildung zu innovieren, brauchen wir eine starke Gewichtung von teamorientierten Arbeitsstrukturen, eine Kultur der Ressourcen- und Wissensteilung – Kollaboration als ein Ausbildungsprinzip. Wie können konkrete Strukturen und Arbeitsweisen einer kollaborativen Praxis aussehen? Einen Pool an Inspirationen bietet das zentrale Bezugsfeld der Kunst.

Kollaboratives Wissen der Künste nutzen

Gerade in kulturellen und künstlerischen Praktiken hat Kollaboration und Vernetzung zunehmend an Bedeutung gewonnen. Hier finden sich bereits Strategien und Arbeitsweisen, die es andernorts noch auszuhandeln gilt. Beispielhaft können für eine solche kollaborative, künstlerische Praxis das Projekt *geheimagentur*, das Projekt *Bloch* des Künstlerduos *Com&Com,* sowie die künstlerischen Positionen Reena Spaulings oder *Improv Everywhere* genannt werden. Das Performancekollektiv *geheimagentur* (vgl. Ziemer 2013: 147) behauptet, selbst nicht zu wissen, „wer und wie viele ihm angehören" (ebd.) und agiert nach dem Prinzip von Open Source, Sharing und kollaborativer Kulturproduktion, ähnlich wie auf einer Wiki-Plattform. Es bezeichnet sich selbst als „freies Label, ein offenes Kollektiv" (vgl. geheimagentur 2010), das jede*r für eigene weitere Aktionen und kulturelle Interventionen nutzen kann. In der freien Theaterszene agieren zahlreiche Akteur*innen in kreativen Kollektiven, um aus der jeweiligen ästhetischen Perspektive Arbeitsstrukturen eigenständig zu gestalten, projektorientiert neu zu verhandeln und dennoch nachhaltige Netzwerke aufzubauen. Performance-Kollektive wie *Pulk Fiktion, Frl. Wunder AG, Hysterisches Globusgefühl, Henrike Iglesias u.v.m*. lösen hierarchische Positionen im Produktionsprozess auf, nutzen die Expertise der Vielen und schaffen performative Formate, Szenarien, Environments, Choreografien und Installationen, in denen temporäre, partizipative Gemeinschafts- und Erfahrungsräume mit dem Publikum entstehen.[1] Auch die Kunsttheorie dokumentiert und verhandelt zunehmend das Phänomen kollektiver Praktiken in den Künsten (vgl. Mader 2012: 7ff.). Auch in aktuellen Konzepten der Kunstvermittlung zeigt sich ein transformiertes Verständnis, das eine neue Gewichtung von Kollaboration, Durchkreuzung und Vernetzung in den Fokus rückt und entsprechende Strategien einfordert (vgl. Mörsch 2012: 84). Mit kollaborativen Praktiken können Institutionen verän-

dert, demokratische Teilhabe an Kunst verstärkt und explizit eine machtkritische Befragung von Teilhabestrukturen und -bedingungen der Kunst- und Bildungsinstitutionen angestoßen werden (vgl. Mörsch 2012: 89f.). Im Diskurs der Kunstpädagogik wird ein solches vernetztes, kollaboratives Verständnis aufgegriffen und als elementar beschrieben (vgl. Krebber 2014). Sara Burkhardt zeigt an verschiedenen Stellen das Potential und die Notwendigkeit auf, den Kunstunterrichtsraum und die Kunstdidaktik um das Netz zu erweitern (vgl. Burkhardt 2010; 2015). Christine Heil verweist darauf, dass kollaborative Formen der Produktion zum einen in der zeitgenössischen Kunst beobachtbar sind und zum anderen „den Anforderungen an eine Pädagogik [entsprechen], die von Möglichkeiten der Erkenntnisgewinnung ausgeht und den Prozessen des Austauschs zwischen Individuen und Situationen der Interaktion in einer Gruppe ein besonderes Erfahrungspotential zuspricht" (Heil 2015: 157). Das lernende Subjekt wird als kollektive Entität begriffen. Die Einschätzung Heils zieht die Schlussfolgerung nach sich, dass das Kollaborative – wenn auch auf noch nicht umfassend geklärte Weise – Transformationen innerhalb der Kunstpädagogik bewirken kann, welche in der Lehrer*innenbildung erprobt werden müssen. Heil aktiviert hierfür am *Institut für Kunst und Kunstwissenschaft* der Universität Duisburg/Essen den *Kunstpädagogischen Salon* und das Mikroformat *Beute*, das als Schnittstelle zwischen Theorie und Praxis fungiert und netzwerkartiges Arbeiten stiftet (vgl. Kunstpädagogischer Salon 2016).

#teacherlife

In Social Media-Plattformen finden sich vermehrt hybride Vernetzungsphänomene, die zugleich informelle aber auch professionelle Handlungsstrategien von Lehrer*innen abbilden und dadurch einen neuen Austausch der Fachkräfte dokumentieren. Schulische Praxis wird präsentiert, transparent gemacht, zur Debatte gestellt und mit dem Wunsch nach Feedback und Fragen an die Community weitergegeben. Die Netzwerke auf den digitalen Plattformen haben das Potential, dass sich Lehrer*innen schulübergreifend, niedrigschwellig und auf unteren hierarchischen Ebenen zusammentun, um sich fachlich auszutauschen, Ressourcen zu bündeln. Zukünftig könnten so Community-Strukturen wachsen, in denen Lehrer*innen sich ermächtigen temporäre Curricula selbst zu entwickeln und zu verändern, um Bottom-Up Prozesse einer demokratischen Lehre und Bildungsarbeit auszuformen. Insbesondere in den ästhetischen Fächern mit zum Teil sehr kleinen Fachkollegien an den Schulen spielt eine solche selbstermächtigende Vernetzung in institutionsübergreifenden Fachcommunities eine wichtige Rolle. Ganz praktisch zeigen sich Graswurzelvernetzungsformate und -phänomene in einer regen Aktivität von Akteur*innen in digitalen Communities, wie der *Materialbörse Kunstunterricht* (vgl. Kunstunterricht Materialbörse 2018), die einerseits einen internen fachlichen Austausch über Distanzen hinweg möglich macht und zugleich einen sonst eher ungehörten und ungesehenen Diskurs der Praktiker*innen und deren alltäglichen Fragen abbildet. Unter den Hashtags #teacherlife, #artteachersofinstagram oder #iteach verbinden sich Lehrer*innen mittlerweile global in sozial vernetzten Medien wie Instagram. Kunstdidaktische Blogs wie *kunstkrempel* (vgl. kunstkrempel 2014) oder *kunst-unterrichten.de* (vgl. kunst-unterrichten.de 2018) bieten einen Einblick in weniger sichtbare Bereiche des Kunstunterrichts (vgl. Leggewie 2007: 46). Auch bei Twitter werden Lehrer*innen zu Themen Ästhetischer Bildung oder dem Kunstunterricht aktiv, wie beispielsweise @belden_trixi. Einen starken Zulauf haben solche Strategien der Vernetzung im deutschsprachigen Raum noch nicht. Vor allem existieren viele vage Ideen darüber, wie es rechtlich aussieht, wenn man sich als Lehrkraft vernetzt bewegt und äußert. Mit den hier angerissenen Beispielen wird deutlich, welches Potential in den neuen vernetzten Praktiken steckt: bis dato unsichtbare Prozesse und Vermittlungsstrategien können sichtbar gemacht und in ihrer Komplexität mit einer Community verhandelt werden.

Networking beyond

Die offenen Strukturen netzbasierter Kommunikation sind gerade für Bildungsberufe bedeutsam. Auch wenn angesichts der neuen vernetzten Praktiken noch viele offenen Fragen über die differenzierte Gestaltung der Formate bestehen, wird deutlich, dass auch Studierende der ästhetischen Lehramtsfächer davon profitieren, wenn in der Ausbildung innovative Vernetzungsformate und -strategien in der Lehre erprobt und erforscht werden. Das Teilprojekt der Schulvernetzung von AEiT zielt auf einen wechselseitigen und verstärkten Austausch von Kunstlehrer*innen, Ästhetischen Erzieher*innen, außerschulischen Kunst- und Kulturinstitutionen und Hochschulakteur*innen ab. Mit einem ersten Mapping wird das Feld von Schule, Hochschule und Kulturbereich entlang der Fragestellung skizziert, welche Vernetzungspartner*innen überhaupt in Betracht kommen, wer bereits vernetzt ist und wie Vernetzung in konkreten Formaten gemeinsam gestaltet werden kann. Ausgehend von dieser Übersichtskarte wer-

den verschiedene Implementationen am *Institut für Kunst & Kunsttheorie* erprobt: Im übertragenen Sinne der Dreh- und Klapptüren eines Western-Saloons ist die Ringvorlesung *Saloon Arts Education* als ein Format gestaltet, in dem Studierende regelmäßig an Erfahrungen von Expert*innen aus der Schulpraxis teilhaben können, die ihre Perspektiven in den Hochschuldiskurs tragen. An den *Saloon Arts Education* knüpft sich das Ziel, verstärkt mit unterschiedlichen Gesprächs- und Vortragsformaten tradierte Strukturen der Machtverteilung und Wissensproduktion in Richtung Kollaboration und Teilhabe aufzubrechen. Mit Formaten wie *Bring a piece*, inspiriert durch das Vorbild *Beute* im Kunstpädagogischen Salon von Christine Heil, stellen Lehrer*innen denkwürdige Minifundstücke aus dem Kunstunterricht vor. Praktiker*innen nehmen sich den Raum und die Möglichkeit, ausgehend von ihren eigenen Fragen praxisnahe Diskurse anzustoßen. Die Gestaltung von Vernetzungstreffen, auf denen wir Alumnis und andere bereits praktizierende Kunstlehrer*innen sowie Fachleiter*innen an einen runden Tisch einladen, um gemeinsame Zukunftsperspektiven zu besprechen und aktuelle Belange im gegenseitigen Gespräch zu erörtern, liegt ebenfalls im Fokus unserer Vernetzungsarbeit am *Institut für Kunst & Kunsttheorie*, die mit AEiT begonnen hat.

Darüber hinaus wurde die Zusammenarbeit mit Kunst- und Kulturräumen, wie dem *Forum Freies Theater Düsseldorf* auf- und ausgebaut. In zahlreichen Produktionsbesuchen, gemeinsamen Seminaren und Veranstaltungen findet kontinuierlich eine auf Rezeptions- und Teilhabeerfahrungen basierende Auseinandersetzung mit Ästhetiken und Arbeitsweisen des Gegenwartstheaters statt. Fragestellungen der Kunstvermittlung an der Schnittstelle von Theater und Schule werden identifiziert und diskutiert, das Theater als alternativer Lernort erkundet, Gelingensbedingungen und strukturelle Verankerungsmöglichkeiten von Kooperationen zwischen Theater und Schule bzw. Universität untersucht.
Die im AEiT-Projekt konzipierten Vernetzungsformate stoßen auf ein reges Interesse unter den Studierenden und den Vernetzungspartner*innen. Der Wunsch mit Expert*innen aus der schulischen Praxis und der Kunst- und Kulturlandschaft in Kontakt zu treten, um theoretische Inhalte und Perspektiven aus dem Studium zu übersetzen, wird vielfach artikuliert – und zwar nicht im Sinne eines leicht unter den Arm zu klemmenden Methodenkoffers, sondern als Bedürfnis nach einer ernsthaften Rückkoppelung zwischen den Studieninhalten, einer komplexen schulischen Realität und dem Anspruch, von einer gegenwärtigen künstlerischen Praxis aus zu agieren. Darin formuliert sich der Anspruch an die Hochschullehre und das Teilprojekt der Vernetzungsarbeit: Erfahrungsräume für Vernetzung im Kontext Ästhetischer Bildung zu öffnen und die Möglichkeiten von Wissensproduktion zu erweitern. Damit geht auch ein verändertes Verständnis von Forschung in der Lehrer*innenbildung einher. Sibylle Peters vom Forschungstheater in Hamburg postuliert den Abbau von Hindernissen aus einer kategorialen und institutionellen Trennung von Forschung einerseits und Anwendung andererseits hin zu einem demokratischen Verständnis von Forschung als kollektive Aufgabe aller Mitglieder der Gesellschaft (vgl. Peters 2013: 12). Die Entwicklung praxisbezogener Forschungsperspektiven, in die die jeweilige Expertise der Beteiligten einfließt, spiegelt sich u.a. im Ansatz der Aktionsforschung wider (vgl. Schürch/Novak 2006). Im Kontext der Lehrer*innenbildung ist eine entsprechende Ausrichtung des Praxissemesters im Masterstudium in der Verknüpfung mit der hier beschriebenen Vernetzungsarbeit ein idealer Nährboden für eine kollaborative Forschungspraxis im Feld von Kunst und Kunstpädagogik. Auf dieser Basis könnten Studierende unter dem Begriffskonzept des Forschenden Lernens kleine Studienprojekte entwickeln, die im Idealfall einen Reflexionsgewinn über das eigene Fach, die Haltung als Lehrer*in, die eigene Unterrichtspraxis und das System Schule hervorbringen. Wenn hier die Chance für Studierende besteht, gezielt mit einer interessierten und aktiv vernetzten Fachcommunity von Akteur*innen der Ästhetischen Bildung in Austausch zu treten, können sich spannende, forschende Konstellationen von zukünftigen und bereits aktiven Lehrer*innen bilden. Ein Netzwerk, welches Studierende und praktizierende Lehrer*innen schon im Studium zusammenbringt, kann eine Neugierde und kollektive Energie entfalten, das gemeinsame Fach und die Komplexität ästhetisch-künstlerischer Bildungsprozesse zu befragen. Die Vernetzungsarbeit am *Institut für Kunst & Kunsttheorie* verschreibt sich dem Anspruch, Begegnungsräume für vielfältige – theoriebasierte und künstlerisch ausgerichtete – Fachpositionen sowie ihre Hybride zu öffnen und an der entralen Gelenkstelle der Lehrer*innenbildung eine entsprechend vernetzte Lehre zu implementieren. Wir erproben, wie wir als Akteur*innen unterschiedlicher Institutionen zusammenarbeiten und eine Community bilden können, um uns gemeinsam in der Diskussion um Praktiken in Schule, Hochschule und Forschung zu Kunstpädagogik und Ästhetischer Bildung zu engagieren. Die Reflexion institutioneller Strukturen und die Analyse unterstützender wie hemmender Faktoren für eine kollaborative Arbeitsweise verbindet sich mit der Suche nach Handlungsspielräumen für Vernetzungsarbeit und Forderungen nach entsprechenden Ressourcen. Auf Basis dieser Reflexion treiben wir die Entwicklung von Begegnungsformaten und -plattformen voran. Damit möchten wir der Forderung nach Zusammenarbeit, wie sie beispielsweise an Referendar*innen gestellt wird, Rechnung tragen, und Strategien und Arbeitsweisen einer kollaborativen Wissensproduktion schon im Studium sichtbar werden lassen. Networking als Strategie beinhaltet das Potential, sich selbst und die eigene Institution als lernend zu begreifen und die transformierende Energie eines Netzwerks für strukturelle Verän-

derungen in der eigenen Institution zu nutzen. Wenn Schulen als Orte des „Community Building“ (vgl. Facer 2011) gedacht und performt werden, verbindet sich damit die bildungspolitische Forderung und Notwendigkeit, Vernetzungsarbeit von Lehrer*innen in Studium und Beruf zu verankern, aktiv durch entsprechende Ressourcen zu unterstützen und nicht als Teil des Privatlebens zu akzeptieren. Für uns bleibt es spannend zu beobachten, wie unsere neu auf Vernetzung ausgerichtete Arbeit das Selbstverständnis von angehenden Lehrer*innen verändert – und ob tradierte institutionelle Tanker sich durch agil vernetzte Akteur*innen zu kollaborativen Bildungsräumen transformieren lassen.

Anmerkung

[1]Gleichzeitig darf nicht übersehen werden, dass die Agilität und künstlerische Innovationskraft von kollektiven Netzstrukturen in der freien Szene zumeist mit prekären Arbeitsbedingungen und einer starken Abhängigkeit von Förderstrukturen einhergeht. Kollektive der freien darstellenden Künste kämpfen für die Möglichkeiten ihrer Arbeitspraxis und entsprechende existenzsichernde Arbeitsbedingungen in einer auf Individualisierung und Genialisierung ausgerichteten Gesellschaft.

Literatur

Altrichter, Herbert/Berkemeyer, Nils/Kuper, Harm/Maag Merki, Katharina (2008): Vorwort der Reihenherausgeber. In: Berkemeyer, Nils/Bos, Wilfried/Manitius, Veronika/Müthing, Kathrin (Hrsg.): Unterrichtsentwicklung in Netzwerken. Konzeptionen, Befunde, Perspektiven. Münster: Waxmann, S. 5-8.

Anand Pant, Hans, Richter, Dirk (2016): Lehrerkooperation in Deutschland. Eine Studie zu kooperativen Arbeitsbeziehungen bei Lehrkräften der Sekundarstufe I. Gütersloh. Online: https://www.telekom-stiftung.de/sites/default/files/files/media/publications/studie_lehrerkooperation_in_deutschland_1.pdf [3.5.2019]

Burkhardt, Sara (2010): Räume netzbasierter Kunst. In: Bering, Kunibert/Höxter, Clemens/Niehoff, Rolf (Hrsg.): Orientierung: Kunstpädagogik. Bundeskongress der Kunstpädagogik 22.-25. Oktober 2009. Oberhausen: Athena Verlag, S. 363-369.

Burkhardt, Sara/Dudek, Antje/Heil, Christine/Sutter, Sabine (2015): Freiräume für kollektive Diskurserweiterungen schaffen. Einladung in einen Kommunikationsraum im Foyer. In: Billmayer, Franz (Hrsg.): BuKo15 Blinde Flecken. Dokumentation der Kongressergebnisse. BÖKWE-Fachblatt, Band 4, S. 169-175.

Facer, Keri (2011): Learning Futures: Wie können wir die Beziehung zwischen Bildung und Zukunft neu denken?. Online: https://journal.hkw.de/learning-futures-wie-koennen-wir-die-beziehung-zwischen-bildung-und-zukunft-neu-denken/ [16.06.2018]

Hardwig, Thomans/Mußmann, Frank (2018): Zeiterfassungsstudien zur Arbeitszeit von Lehrkräften in Deutschland. Konzepte, Methoden und Ergebnisse von Studien zu Arbeitszeiten und Arbeitsverteilung im historischen Vergleich. Online: https://www.gew.de/aktuelles/detailseite/neuigkeiten/viele-lehrkraefte-arbeiten-mehr-als-48-stunden/ [13.03.2018]

Heil, Christine (2015): Kollaboratives Prosuming in der Auseinandersetzung mit Arbeiten von Attila Csörgő. Kunstdidaktische Entwürfe ausgehend von Gegenwartskunst. In: Schütze, Irene/Krause-Wahl, Antje (Hrsg.): Aspekte künstlerischen Schaffens der Gegenwart, Weimar, S. 156–177.

Jörissen, Benjamin/Marotzki, Winfried (2009): Dimensionen Strukturaler Medienbildung. In: Herzig, Bardo et al. (Hrsg.): Medienbildung – Eine Einführung, Bad Heilbrunn.

Kiefer, Florian/Holze, Jens (2018): Netzwerk als neues Paradigma? Interdisziplinäre Zugänge zu Netzwerktheorien. Wiesbaden: Springer VS.

Krebber, Gesa (2014): Apokalypse neu. Konsequenzen aus dem Kreativitätsdiskurs für die Kunstpädagogik. In: Kolb, Gila/Meyer, Torsten (Hrsg.): what’s next. Art Education. Band II, München: kopaed, S. 170-173.

kunstkrempel (2014): kunst und krempel und die möglichkeiten und unmöglichkeiten von schule und kunst und anderem krempel (BLOG). Online: https://kunstlehrerin.wordpress.com/about/ [13.03.2018]

Kunstpädagogischer Salon (2016): Salon #16 – Beute(!) aus dem Kunstunterricht. Prof. Christine Heil. Institut für Kunst und Kunstwissenschaft. Universität Dusiburg/Essen. Online: https://kunstpaedagogischersalon.net/2016/12/09/salon-16-beute-aus-dem-kunstunterricht/ [19.07.2018]

Kunstunterricht Materialbörse (2018): Facebookgruppe. Online: https://www.facebook.com/groups/192542110933446/?ref=br_rs [18.03.2018]

Kunst unterrichten (2019): Anlaufpunkt speziell für Kunstunterrichtende an Schulen. In: kunst-unterrichten.de (BLOG). Online: https://kunst-unterrichten.de/ [08.05.2019]

Mader, Rachel (2012): Kollektive Autorschaft in der Kunst. Alternatives Handeln und Denkmodell. Bern: Peter Lang AG.

Matzke, Anja (2015): Das Theater auf die Probe stellen. Kollektivität und Selbstreflexivität in den Arbeitsweisen des Gegenwartstheaters. In: Im Dialog, 1. Online: https://doi.org/10.16905/itwid.2015.2 . [01.03.2019]

Mörsch, Carmen (2012): Zeit für Vermittlung. Wie wird vermittelt? In: Institute for Art Education der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK) (Hrsg.): Zeit für Vermittlung. Im Auftrag von Pro Helvetia, als Resultat der Begleitforschung des «Programms Kulturvermittlung» (2009–2012). Zürich, S. 84-94.

Schulgesetz für das Land Nordrhein-Westfalen (2005): Schulgesetz NRW – SchulG vom 15. Februar 2005 (GV. NRW. S. 102) zuletzt geändert durch Gesetz vom 6. Dezember 2016 (GV. NRW. S. 1052). Online: https://www.schulministerium.nrw.de/docs/Recht/Schulrecht/Schulgesetz/Schulgesetz.pdf [20.07.2018]

Stegbauer, Christian (2010): Netzwerkanalyse und Netzwerktheorie. Einige Anmerkungen zu einem neuen Paradigma. In: Ders. (Hrsg.): Netzwerkanalyse und Netzwerktheorie. Ein neues Paradigma in den Sozialwissenschaften. Wiesbaden: Springer VS, S. 11-20.

Terkessidis, Mark (2015): Kollaboration. Berlin: edition suhrkamp.

Netzwerk als Subjekt der Inklusion. Von der Ausstellung „Co-Workers. Network as Artist“ lernen

Von Annemarie Hahn

Das Projekt *Arts Education in Transition* beschäftigt sich, wie der Name schon sagt, unter anderem mit Übergängen. Wo es einen Übergang vom Einen zum Anderen gibt, da gibt es auch eine Schwelle oder Grenze, die es zu passieren gilt. Im 21. Jahrhundert muss jeder Punkt eines Netzwerks in topologischer Verbindung gedacht werden. Das Netzwerk beschränkt sich nicht mehr auf eine virtuelle Sphäre, die bewusst betreten und verlassen werden kann, sondern ist ubiquitär (vgl. Steyerl 2015). Wir leben deshalb in Zeiten eines *entgrenzten* Netzwerks.

Einfälle des Anderen, dazu zählt auch das Neue, sind aus psychoanalytischer Perspektive grenzüberschreitende Zumutungen, welche die gegenwärtige Konstitution des Subjekts bedrohen und neue Bildungen herausfordern.[2] Im dialektischen Augenblick der Begegnung mit dem Anderen öffnet sich ein „Vereinigungs- und Schnittraum“ (Pazzini 2012: 113). Es findet eine Übertragung im Spannungsfeld zweier Pole statt. Lacan beschreibt die Übertragung als intersubjektive Beziehung, die starke Affekte der Liebe oder Aggression in sich trägt (vgl. Lacan 2006: 518). In dieser Begegnung geschieht etwas, das die Anwesenden verändert:

Das Subjekt überschreitet die Grenze des Singulären und das Andere fällt ein. Dieser Moment ist durchaus unheimlich, denn da kommt plötzlich scheinbar etwas vom Anderen her, durchbricht gepflegte Grenzen und macht unsichtbare, unbewusste Bildungen des Subjekts sichtbar. Ein plötzlich nicht mehr so *blinder Fleck*, ein Schreck! Ein Angstreiz setzt ein und erinnert daran, dass nun etwas geschehen muss. Entweder überwiegt der Reiz, das heißt die Neugier, den schönen Nervenkitzel weiterzuführen, neue Bildungen einzugehen – oder aber die Angst davor, bekannte (Ein-)Bildungen aufzugeben äußert sich in Affekten der Aggression und des Rückzugs (vgl. Pazzini 2012).

Denkbar ist es, dass die unzählbaren, potentiellen Einfälle der mediologischen Sphäre des *entgrenzten* Netzwerks die Individuen schlicht überfordern. Vielleicht beobachten wir deshalb gerade jetzt, während nationale Grenzen im Kontext „glokaler", digitaler Entwicklungen an Bedeutung verlieren und globale physische wie virtuelle Lebensrealitäten untrennbar verbunden sind, eine neue Blüte aggressiver, populistischer Bewegungen auf der einen Seite und einen Rückzug aus widerständigen Diskursen, hinein in die wohlig, flauschige Geborgenheit der *Filter Bubble,* auf der anderen Seite derselben Medaille (vgl. Han 2016). Im ersteren Fall werden einfache, bequeme Lösungen angeboten, die den komplexen Problemen unserer Gegenwart eine einzige Erklärung geben: Das Problem seien die Anderen. Dieses Problem ließe sich gemäß jenes Phantasmas, das heißt jener Einbildung, dann ganz einfach lösen: Ausschluss des Anderen durch Aggression einerseits und Zuwendung gegenüber den eigenen, bekannten Lieblingsvorstellungen andererseits. Solche Phantasmen und eingebildeten Grenzen mögen zwar bequem sein, vor allem aber können sie ignorant und unbeweglich machen, sofern sie nicht zugunsten neuer relationaler Bildungen aufgegeben werden können. Denn dort, wo keine neuen Reize durch das Andere, das Neue, das Unbewusste einfallen, bildet sich auch nichts.

Bildung braucht den Moment der Grenzüberschreitung, die Begegnung mit dem unbewussten Anderen. Ein besonderes Potential für solche bildenden Grenzgänge bietet die Kunst. Zu den Leistungen von Kunstwerken – die auch als „privilegierte Orte der Organisation von Unbewusstem" (Ruhs 2010: 131) beschrieben werden können – gehört es, mit dem Bestreben nach Grenzüberschreitung vornehmlich genau in jene Tabubereiche einzubrechen, die sich aus den kollektiven Verdrängungstendenzen einer Gesellschaft ergeben. Künstler*innen geben Singuläres in unkonventionellen, medialen Darstellungen zu sehen und verweisen gleichsam auf etwas transzendentales jenseits der Leinwand, beziehungsweise *des Schirms*. Wenn eine Begegnung mit Kunst gelingt, dann springt etwas über. Für Betrachter*innen wird plötzlich etwas sichtbar und rückt ins Bewusstsein, da ist ein Einfall (vgl. ebd.).

Solche Übertragungsmomente lassen sich kaum intentional planen, aber Kunstpädagog*innen können einiges dafür tun, einen sicheren Rahmen für gemeinsame Grenzgänge zu schaffen und Bildung somit wahrscheinlicher zu machen. Grenzüberschreitungen zwischen dem Eigenen und dem Anderen bedrohen stets die gegenwärtige Konstitution der Subjekte und lösen unter Umständen starke Affekte zwischen Begehren und Aggression aus. In solche Situationen kann sich nur begeben, wer sich einigermaßen sicher fühlt. Die Institution Schule bietet einen offiziellen und öffentlichen Ort in einem sozialen Gefüge von Lehrenden und Lernenden. Werden in diesem abgesteckten sozialen Raum eigene Wahrnehmungen in Relation gestellt, kann das vor übergriffigen, einfallenden Bildern schützen, indem die affektiven Übersetzungen in Artikulation den reinen Genuss des Imaginären stören (vgl. Pazzini 2015: 181). Kunstunterricht könnte demnach ein Verhandlungs- und Schutzraum sein, um sich in Grenzgängen vor Bildern mit (Ein-)Bildungen unserer Gegenwart auseinanderzusetzen, gemeinsam zwischen Eigenem und Anderem zu oszillieren und Grenzen auszuloten.

In einem solchen Raum tauchen in der Begegnung mit Anderen Fragen auf. Zum Beispiel danach, welche Macht die täglich einfallenden Bilder inner- und außerhalb der *Filter Bubble* haben, was sie zeigen und was wir als Subjekte nicht sehen wollen. Im widerständigen Dialog ergeben sich Leerstellen, die sich gegenwärtigen Deutungen entziehen und den Raum für das Neue, das Andere, das Zukünftige öffnen (vgl. Florin 2017).[1]

Anmerkungen

[1] Der Text basiert auf Auszügen aus Florin 2017.

[2] Der Begriff Glokalität meint die Verschränkung globaler und lokaler Strukturen vgl. Robertson 1998.

Literatur

Florin, Julia Christiane (2017): Die Begegnung mit Kunst als Bildungserfahrung im entgrenzten 21. Jahrhundert (Unveröffentlichte Masterarbeit). Universität zu Köln.

Han, Byung-Chul (2016): Die Austreibung des Anderen. Gesellschaft, Wahrnehmung und Kommunikation heute. Frankfurt a.M.: Fischer.

Lacan, Jacques (1991): Introduction of the Big Other. In: Miller, Jacques-Alain (Hrsg.): Book II. The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis. 1954-1955. Übersetzt von Sylvana Tomaselli. Cambridge: University Press. S. 235-247.

Lacan, Jacques (2006): Übertragung und Suggestion. In: Hans-Dieter Gondek (Hrsg.): Das Seminar, Buch V. Die Bildung des Unbewussten. 1957-1958. Wien: Turia + Kant. S.499-516.

Pazzini, Karl-Josef (2012): Übertragung und die Grenzen des Individuums. In: Michels, André/ Gottlob, Susanne/ Schwaiger, Bernhard (Hrsg.): Norm, Normalität, Gesetz. Wien: Turia + Kant, S. 111-127.

Pazzini, Karl-Josef (2015): Bildung vor Bildern. Kunst, Pädagogik, Psychoanalyse (Theorie Bilden Bd. 38.) Bielefeld: Transcript.

Robertson, Robert (1998): Glokalisierung, Homogenität und Heterogenität in Raum und Zeit. In: Beck, Ulrich (Hrsg.): Perspektiven der Weltgesellschaft. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 192-220.

Ruhs, August (2010): Lacan. Eine Einführung in die strukturale Psychoanalyse. Wien: Löcker.

Steyerl, Hito (2015): Too Much World. Is the Internet Dead? In: Aranda, Julieta/ Wood, Brian Kuan/ Vidokle, Anton (Hrsg.): The Internet Does Not Exist (e-flux Journal Books). Berlin: Sternberg Press, S. 10-26.

Netzwerk als Subjekt der Inklusion. Von der Ausstellung „Co-Workers. Network as Artist“ lernen

Von Annemarie Hahn

Der Artikel untersucht mögliche Folgerungen des Diskurses um Postdigitalität für den Begriff der Teilhabe und befragt Machtstrukturen sowie Handlungsräume in post-partizipativen Kontexten. Anhand des Kunstprojekts *#HotPhones* von Nadja Buttendorf zeigt die Autorin, wie sich partizipative künstlerische Praktiken unter postdigitalen Bedingungen verändern, menschliche und nicht-menschliche Akteure kooperieren und sich Ästhetiken, Materialitäten und ‚agency' zunehmend distribuieren.

„Relax with no Apps“: „Das Medium ist Massage“

> *„Alle Medien massieren uns gründlich durch. Sie sind dermaßen durchgreifend in ihren persönlichen, politischen, ökonomischen, ästhetischen, psychologischen, moralischen, ethischen und sozialen Auswirkungen, daß sie keinen Teil von uns unberührt, unbeeinflusst, unverändert lassen. Das Medium ist Massage. Jegliches Verständnis sozialer und kultureller Wandlungen ist un-*

> *möglich, ohne eine gewisse Kenntnis der Wirkung von Medien als Umwelten. Alle Medien sind Erweiterungen bestimmter menschlicher Anlagen – seien sie psychisch oder physisch" (McLuhan/Fiore 1984 [1967]: 26).*

Es war ein Druckfehler, der aus einer „Botschaft" eine „Massage" machte. Als der Philosoph und Medientheoretiker Marshall McLuhan drei Jahre nach Veröffentlichung seiner wohl meist zitierten These „the medium is the message" (McLuhan 2001 [1964]: 7) seine neue Publikation entsprechend betiteln wollte, machte ein einzelner Buchstabe einen entscheidenden Unterschied. McLuhan nahm den Fehler als einen produktiven und folgte seiner Argumentation, wonach sich jedes Medium in die über es vermittelten Botschaften und in ihre Empfänger*innen einschreibe, sich quasi ‚einmassiere'. Medien sind nach McLuhan eben keine neutralen Vermittler, sondern beeinflussen wesentlich mit, *was* Rezipierende *wie* wahrnehmen: *Medien massieren uns* und unsere Sinne und wirken damit als Erweiterungen unserer Körper und unser selbst.

Über fünfzig Jahre später findet im Frühjahr 2018 im D21 Kunstraum in Leipzig eine „Massage Party" statt. Unter dem Titel *Relax with no Apps* laden Künstler*innen mittels partizipatorischer „Massage Sessions" dazu ein, Teil der „community high-tech self-care" zu werden. Mit ihrem Kunstprojekt *#HotPhones – high-tech self-care* bietet die Künstlerin Nadja Buttendorf entspannende Massagen mit und für Menschen und ihre Smartphones an. Die alltäglich gewordenen mobilen digitalen Medientechnologien kooperieren mit menschlichen Akteur*innen[1] und lassen dabei offen, wer hier eigentlich wen massiert.

Die Ubiquität der digitalen Vernetzung, die Durchdringung der Gesellschaft von Logiken sozialer Medien und Plattformen sowie die vielfältigen Teilhabeversprechen an und mittels dieser, lassen nach dem „participatory turn" (Milevska 2006), innerhalb einer „participatory (media) culture" (Cuntz-Leng/Einwächter/Stollfuß 2015: 449), und im Kontext postdigitaler Setzungen, die Neubewertung der Diskurse und Praktiken um Partizipation in der Medienkunst virulent werden. Anhand der Analyse des Kunstprojekts *#HotPhones* sollen mögliche Konsequenzen des Diskurses um Postdigitalität für den Begriff sowie die Praktiken der Teilhabe untersucht werden. Für die kritische Befragung des Konzepts der ‚Post-Partizipation' sind dabei insbesondere die Verschiebungen von Praktiken, Handlungsräumen und -initiativen sowie Machtstrukturen unter postdigitalen Bedingungen zentral.

„already engaged": Praktiken der Post-Partizipation

Die Allgegenwart digitaler Technologien seit der Etablierung der ‚Netz-Giganten'[2] ab Mitte der 2000er Jahre prägte die Medientheorie, die Medienkunst und ihre Institutionen.[3] Im Feld der Kunst entwickelten sich, parallel zur fortschreitenden Digitalisierung, postdigitale Diskurse und Praktiken und erfuhren insbesondere in den vergangenen vier Jahren – ebenso wie diejenigen um Partizipation – erneut gesteigerte Aufmerksamkeit.[4] Während der Literatur- und Kunstwissenschaftler Florian Cramer fragt *What is 'Post-digital'?* (Cramer 2014), argumentiert die Kunst- und Medienwissenschaftlerin Magda Tyżlik-Carver im selben Jahr *Towards an Aesthetics of Common/s: Beyond Participation and its Post* (Tyżlik-Carver 2014). Cramer definiert den Begriff „post-digital" als „a term that sucks but is useful" (Cramer 2014: 2) und als Beschreibung des „messy state of media, arts and design after their digitisation" (Cramer 2014: 10). Bezugnehmend auf die Konzepte postdigital, Post-Internet (McHugh 2011) und posthuman (Braidotti 2013) nimmt Tyżlik-Carver eine Verschiebung des Begriffs der Partizipation hin zur „Post-Partizipation" vor, wonach Teilhabe an und in digitalen Bedingungen als immer schon grundlegend angenommen und von menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren realisiert wird:

> *„Post-participation assumes participation as a condition present everywhere and enacted by humans and non-humans participating together and being already part of something regardless if it is a desired outcome. […] In the condition of post-participation it is assumed that we are already engaged in some form of participation whether it is conscious decision or not and as such instituting the rules of engagement is already out of artist's hands" (Tyżlik-Carver 2014).*

Postdigitale Diskurse und Praktiken sind folglich eng verknüpft mit denen der Partizipation. Postdigital – respektive post-partizipativ – beschreibt weder ein Ende noch eine Überwindung des Digitalen oder der Partizipation, sondern vielmehr die Allgegenwärtigkeit, die Kontinuität und das Selbstverständlich-Werden digitaler oder beteiligender Praktiken, Prozesse und Technologien.

Post-Partizipation erweitert den allgegenwärtigen Zustand als einen, in dem menschliche und nicht-menschliche Akteure gemeinsam immer schon grundlegend beteiligt sind an bewussten oder unbewussten Formen der Teilhabe. Besonders eindringlich ist dies festzustellen an zunehmend automatisierten Teilhabeprozessen (Tyżlik-Carver 2016: 27) durch Datafizierung alltäglicher digitaler Praktiken (ebd.: 99) in Netzwerktechnologien und sozialen Medien, beispielsweise durch Suchanfragen via Google oder das Vernetzen, Sharen, Liken via Facebook. Post-Partizipation beschreibt nach Tyżlik-Carver die Verschiebung von Partizipation als ein ermächtigendes Werkzeug in der Kunst zu einer allgegenwärtigen Bedingung im digitalen Alltag, von einem Symbol demokratischer Beteiligung zu deren Festigung als Status quo (vgl. Tyżlik-Carver 2016: 223). Die Rolle der Künstler*innen gegenüber den Gestaltungsmöglichkeiten der Teilhabe verschiebt sich dabei, insofern sie nicht mehr alleinig für diese verantwortlich gemacht werden können, sondern auch andere menschliche sowie nicht-menschliche Akteure inkludieren. Diese Setzung um das Präfix ‚post'[5] vorausgesetzt, lassen sich folgende selbstreflexive, kritische Fragen an Prozesse des Digitalen und der Teilhabe stellen: Wie verschieben sich unter der Annahme der Allgegenwärtigkeit digitaler und partizipativer Strukturen die Bedingungen, Logiken und Praktiken der Teilhabe im Postdigitalen? Wie positionieren sich menschliche Akteur*innen und nicht-menschliche Akteure innerhalb (post)digitaler, post-partizipativer Umwelten und in welche Beziehungen treten sie? Inwiefern verschieben und verteilen sich Positionen der Macht und der ‚agency' oder ‚Handlungsinitiative' auf verschiedene Akteure und Ebenen?

Nadja Buttendorf: *#HotPhones – high-tech self-care*

Nadja Buttendorfs Kunstprojekt *#HotPhones – high-tech self-care* ist ein partizipativer Workshop zur Entspannung für und mit Smartphones und ihre*n Nutzer*innen, der in Kunstinstitutionen stattfindet, als YouTube-Tutorial existiert und dabei auch die Social-Media-Plattformen Facebook und Instagram integriert. Erstmals realisiert wurde die Arbeit im März 2018 im Rahmen der Ausstellung *Direct Contact*, die im D21 Kunstraum in Leipzig stattfand. Die Ausstellung von Nadja Buttendorf und Sonja Gerdes verstand sich als „spekulativer Kosmetik- und Schönheitssalon" und bildete den Rahmen für die *Relax with No Apps – Massage Party*.[6] Zu dieser Veranstaltung waren Künstler*innen eingeladen „to exhibit and / or to perform some relaxing high-tech art practices. The different massage sessions are participatory, everyone is invited to join the community high-tech self-care. […] Total relaxation for the mind, body and phone!" (Buttendorf 2018). Für die *#HotPhones*-Session mit Nadja Buttendorf versammelten sich die Teilnehmer*innen an einem Tisch in der Mitte der Ausstellungsfläche, um gemeinsam mit ihren Smartphones *#HotPhones*-Massagen und Lichttherapie zu praktizieren.

Ziel des Workshops ist es, gemeinsam alltägliche Strategien zur Entspannung von, mit und für Menschen und Smartphones zu erlernen, als Reaktion auf deren intensive Nutzung. Zusätzlich zum Workshop-Format kann *#HotPhones* überall und jederzeit, allein oder in Gruppen, in Form eines YouTube-Tutorials realisiert werden.

Stilistisch ist der zehnminütige Film angelehnt an selbstproduzierte Video-Tutorials: Er zeigt die Künstlerin, frontal positioniert zur Kamera, hinter einem Tisch sitzend. Ähnlich einer Meditationstrainerin erklärt Nadja Buttendorf den Teilnehmenden mit ruhiger Stimme „how to relax with your phone step by step." Der Workshop wie auch das Video-Tutorial beginnen mit der „Lichttherapie". Dafür sind die Teilnehmenden aufgefordert, die Taschenlampen ihrer Smartphones anzuschalten, ihre Augen zu schließen und mit ihren lichtspendenden Telefonen vor ihren Gesichtern langsame Kreisbewegungen auszuführen. Nadja Buttendorf führt die einzelnen Schritte vor, während sie anleitet: „Relax. Don't be distracted. You're here with your phone. You're becoming one with your phone." Dann lädt sie die Partizipierenden ein, sich selbst mit ihren Smartphone-Kameras bei der Lichttherapie zu filmen und das Video als Instagram-Story mit dem Hashtag *#hotphones* hochzuladen und Nadja Buttendorf unter *@nadjalien* zu folgen. Gemeinsam sollen die Teilnehmenden so Strategien sozialer Medien unter der Prämisse praktizieren, dass sie diese glücklicher und attraktiver machen: „you follow me, I follow you. […] We are happy now because we earned new followers, while relaxing! This makes us more attractive!" Um sich daraufhin wieder vom entstandenen Druck der sozialen Medien zu entspannen lädt Nadja Buttendorf zur *#HotPhones*-Massage ein. Ziel dieser ist es, Körperteile, deren Muskeln sich bei intensiver Nutzung von mobilen digitalen Geräten typischerweise verspannen, durch Auflegen erhitzter Smartphones zu ‚massieren'. Neben der Entspannung von Nacken, Rücken und Daumen empfiehlt die Künstlerin, die *#HotPhones*-Massage auch bei anderen körperlichen Beschwerden wie Menstruationsschmerzen.

Um den Erwärmungsprozess[7] der Smartphones zu beschleunigen, integriert Nadja Buttendorf das Kunstprojekt eines anderen Künstlers in ihr eigenes: Sam Lavignes Arbeit *Slow Hot Computer* ist eine Webseite, deren Aufrufen rechenintensive Prozesse auslöst, mit dem Ziel, die Produktivität der Nutzer*innen zu verringern. Das ständige Herunterladen einer Bilddatei im Hintergrund blockiert die Funktionalität des Smartphones, verlangsamt und erhitzt es.[8] Ästhetisch und konzeptuell zielt *Slow Hot Computer* auf einen subversiven Bruch an Medientechnologien und deren Interfaces und kann damit als postdigitales Projekt beschrieben werden (vgl. Cramer 2014 nach Cascone 2000). Teilhabe erfolgt dabei auf doppelter Ebene: beteiligt sind zum einen nicht-menschliche Akteure, in Form von Algorithmen, an die der Widerstand ausgelagert werden soll, zum anderen ist das Kunstprojekt als integrativer Bestandteil von *#HotPhones* wesentlich Teil dessen partizipativer Strategie.

#HotPhones schlägt eine alltägliche Anwendung für Symptome der allgegenwärtigen Praktiken der Smartphone-Nutzung vor, die sich auf Körper und Psyche der Nutzer*innen auswirken. Im Folgenden soll der Frage nachgegangen werden, inwiefern menschliche und nicht-menschliche Akteure im Kontext postdigitaler, post-partizipativer künstlerischer Praktiken *immer schon* und mehr oder weniger bewusst beteiligt sind, woran genau und welche Konsequenzen dies für die künstlerische ‚agency' hat.

„always-on/always-on-you": Postdigitale Logiken der Dis-/Konnektivität

In ihrem Anliegen, *#HotPhones* zu etablieren als „helpful tool you can easily integrate in your daily life" (Buttendorf 2018) sowie durch das Integrieren mobiler digitaler Technologien, situiert Nadja Buttendorf die Verwendung von Smartphones als allgegenwärtige Aktivität. Innerhalb des partizipativen Aufbaus des Kunstprojekts ist das Smartphone zentraler und stets präsenter Bestandteil der künstlerischen Praktiken.

Die Allgegenwart mobiler Technologien und Strukturen der Konnektivität zu Beginn des 21. Jahrhunderts beschreibt die Soziologin Sherry Turkle als einen Zustand des „always-on/always-on-you" (Turkle 2008). Sie diagnostiziert eine neue Form der Intimität mit Kommunikationsgeräten und die damit verbundene Neupositionierung des Subjekts als „tethered self", als angebundenes Selbst: *always-on* ist es stetig verbunden oder *on*-line und, *always-on-you,* zugleich immer auch angesprochen und verantwortlich gemacht (vgl. Turkle 2008: 121f).

#HotPhones deutet das Smartphone in ein zentral beteiligtes Medium der „high-tech self-care" um und reflektiert damit den in postdigitalen Kontexten häufig proklamierten, aber zumeist nicht einlösbaren Wunsch danach, offline zu gehen. Cramer bezeichnet diese Abkehr von digitalen Logiken der kontinuierlichen Datenerfassung als „naïve position" (Cramer 2014: 3) während Kristoffer Gansing das Privileg eines Offline-Status kritisch als „Insel-Romantik" beschreibt (Gansing 2016).[9] Für Pepita Hesselberth hingegen gründen die Diskurse um Dis-/Konnektivität auf einem Paradoxon, das diese strukturiert und eine Gegenposition ermöglicht: Entgegen der Ablehnung von Technologien und der Annahme, dass es kein „außerhalb" der Konnektivität gebe, argumentiert sie, Ned Rossiter folgend, für die Möglichkeit einer affirmativen Kraft der Transformation, die in der Geste der Diskonnektivität beinhaltet sei (Hesselberth 2018: 2007).

#HotPhones positioniert die Teilnehmer*innen als Subjekte im Modus des „always-on/always-on-you", indem es diese Formen der Subversion (post)digitaler Netzwerklogiken praktizieren lässt. Entgegen kapitalistischer, neoliberaler Imperative der Beschleunigung, Arbeitsintensivierung und stetigen Verfügbarkeit bieten beide Kunstprojekte Gesten des Widerstands und alternative Handlungsräume an. Dabei verwenden sie die Logiken der kritisierten Technologien und deren Praktiken und verwandeln sie in ein Gegennarrativ: eine kollektive Praxis der (Selbst-)Fürsorge. *#HotPhones* kommentiert mittels partizipativer Handlungen selbstreflexiv die postdigitalen Bedingungen, in die das Smartphone und das Kunstprojekt als Ganzes eingebettet sind. Die Geste ist dabei eine ironisch-kritische, zugleich kann sie aber auch als affirmative aufgefasst werden, die Raum macht für kreative Aneignungen postdigitaler, post-partizipativer Logiken.

„High-tech self-care“: menschliche und nicht-menschliche Akteure

Unter dem Slogan „high-tech self-care“ bietet *#HotPhones* beteiligende Praktiken nicht nur für menschliche, sondern auch für nicht-menschliche Akteure an. *#HotPhones* bezieht sich auf therapeutische Methoden wie Hot-Stone-Massage und Lichttherapie und überträgt sie auf postdigitale Kontexte: aus einem heißen Stein wird ein heißes Smartphone, aus einer Tageslichtlampe die Taschenlampe des Smartphones. Die Praxis der Selbstpflege, die Individuen dafür verantwortlich macht, „eine aktive Rolle beim Schutz des eigenen Wohlbefindens und der Zufriedenheit zu spielen, insbesondere in Stressphasen“[10], wird auf technologische Akteure ausgeweitet. Doch anstelle einer Abstinenz von digitalen Technologien, wie sie „Digital Detox“-Strategien (vgl. bspw. Hesselberth 2017) nahelegen, schlägt das Kunstprojekt die Kollaboration zwischen Smartphones, menschlichen Benutzer*innen sowie deren Körpern vor und reflektiert deren Beziehung. Indem Nadja Buttendorf Logiken der Vernetzung zusammenführt mit Praktiken der Entspannung („we earned new followers, while relaxing“) kommentiert sie ironisch, dass Erfolg und Erholung in sozialen Medien kein Widerspruch sein müssen und legt nahe, dass sie dies in postdigitalen Kontexten auch nicht sein können.

Das Smartphone ist in *#HotPhones* sowohl Bedingung als auch Mittel der Zusammenarbeit und kann folglich als Medium der Teilhabe beschrieben werden. Positioniert als zentraler Akteur wird das Smartphone darüber hinaus selbst zu einem diskursiven und performativen Teilnehmer. Stetig präsent ermöglicht es grundlegend die Teilhabe am Kunstprojekt, fungiert als Schnittstelle zu Webseiten und Social-Media-Apps und erfasst als „Sensormedium“ (Thielmann 2013: 399) permanent Daten – und dies weit über die Intention seiner Benutzer*innen und des Kunstprojektes hinaus. Die Grenzen zwischen aktivem und passivem, bewusstem und unbewusstem Partizipieren verwischen dabei zunehmend. In gemeinsamen Medienpraktiken formen menschliche und nicht-menschliche Teilnehmende kooperative Einheiten, die kaum mehr zu trennen sind.[11] Oder wie es Nadja Buttendorf formuliert: „You’re one with your phone”.

„fictions of agency“: Versprechungen auf Teilhabe

Auf einer diskursiven Ebene bietet *#HotPhones* partizipatorische Praktiken an, in deren Rahmen jede*r eingeladen ist, „aktiv“ Teil der „community high-tech self-care“ zu werden. Eine derartige Positionierung der menschlichen und nicht-menschlichen Teilnehmenden innerhalb der Prozesse zur Realisierung des Kunstwerks kreiert Versprechungen auf Teilhabe und die Etablierung einer Gemeinschaft. Dabei erzeugt das Kunstwerks strukturelle Zugangsbarrieren, die Teilhabe ermöglichen oder verhindern: So müssen beteiligte Akteur*innen im digitalen oder analogen Raum präsent sein; die englische, deutsche oder Programmier-Sprache verstehen; sie benötigen Anschluss an Strom und Internet sowie Zugang zu Plattformen wie Instagram, YouTube und Facebook. Die Handlungsanweisungen der Künstlerin sind dabei sehr konkret und lassen wenig Raum für alternative Praktiken. Auch die Entscheidung zur Nicht-Teilhabe liegt unter den gegebenen Bedingungen teilweise außerhalb der Handlungsmacht der Künstlerin und der Teilnehmenden: Konstante Prozesse der Datenerfassung durch Smartphones zu jeder Zeit an jedem Ort und im Speziellen bei der Interaktion mit sozialen Medien und Plattformen beteiligen (nicht-)menschliche Akteure bewusst und unbewusst, gewollt und ungewollt an kontinuierlichen Datenpraktiken.

Als Kunstprojekt, das partizipative Strategien für sich beansprucht und in postdigitalen Kontexten situiert ist, zeigt *#HotPhones*, wie Diskurse und Praktiken um Postdigitalität auch jene um den Begriff der Teilhabe wesentlich beeinflussen. Versprechungen auf Partizipation verschieben sich sowohl auf der diskursiven wie auf der praktischen Ebene. Digitale Medien und deren Technologien sind in ihrer als selbstverständlich wahrgenommenen Allgegenwärtigkeit eben gerade nicht ausgeklammert und ausgeschlossen, sondern wesentlicher und zentraler Bestandteil der künstlerischen Arbeit. Ihr spezifisches Eingebundensein als Medien, die mit menschlichen Akteur*innen kollaborieren und gemeinsame Praktiken vollziehen, macht sie zu Teilnehmenden, ohne die das Kunstprojekt und dessen partizipatives Angebot unvollständig und unrealisiert blieben.

Zugleich verändert sich die Form der Selbstreflexivität des digitalen Mediums. Die Thematisierung der postdigitalen Bedingungen, in die das Kunstprojekt eingebunden ist, rücken digitale Medientechnologien sowie die Modi der durch diese ermöglichten (oder verhinderten) Teilhabe besonders in den Fokus. In seiner Form als postdigitales, post-partizipatorisches Kunstwerk kommentiert *#HotPhones* durch die spezifische Verwendung digitaler Medien deren veränderte Positionierung. So befragt die künstlerische Arbeit das Smartphone als allgegenwärtige, mobile Schnittstelle (oder Interface) zu sozialen Medien und Konnektivität

kritisch und reflektiert dabei insbesondere dessen wechselseitige Praktiken mit dem menschlichen Körper. Nadja Buttendorf gibt eine postironische[12] Antwort, die das Smartphone zentral positioniert und annimmt, dass ein Jenseits digitaler Logiken im Sinne einer Nicht-Beteiligung zwar prinzipiell denkbar, aber im Kontext postdigitaler post-partizipativer Zusammenhänge praktisch unrealistisch ist.

Durch das selbstreflexive Thematisieren technologischer Bedingtheiten zeigt *#HotPhones* auch, mit welchen Formen von Fiktionen von Handlungsmacht post-partizipatorische Medienkunstprojekte in postdigitalen Kontexten konfrontiert sind, diese selbst reproduzieren und reflektieren. Während digitale Kulturen insbesondere der Illusion des freien Willens und der individuellen Ermächtigung unterliegen, stellen postdigitale Kulturen nach Cramer eine Absage an dystopische Techno-Utopien dar. Diese seien jedoch ebenfalls wesentlich bestimmt von „fictions of agency": So basiere die „Quantified-Self"-Bewegung beispielsweise auf der Fiktion der Handlungsmacht über den eigenen Körper (Cramer 2014: 16). Eine kritische Befragung dieser Fiktionen ist folglich unerlässlich für eine Reflektion der Machtstrukturen, auf denen sie aufbauen. In den Reaktionen von Individuen auf die techno-politischen und ökonomischen Bedingungen der Gegenwart zeigen sich die Extreme: „either over-identification with systems, or rejection of these same systems" (Cramer 2014: 16). Indem *#HotPhones* mit und innerhalb der Allgegenwart technologischer Umgebungen operiert, und so die Spielräume postdigitaler Medien erkundet, muss das Kunstprojekt jedoch als positioniert *zwischen* Ablehnung und Überidentifizierung beschrieben werden. Indem es sich mit den Systemen und Logiken des Smartphones überidentifiziert, postiert es eine Geste der Ablehnung, während zugleich eine alternative Praxis vorgeschlagen wird. Dieser scheinbare Widerspruch zeigt sich auch im Versprechen der „high-tech self-care", das proklamiert, die durch die Nutzung von „high-tech"-Smartphones notwendig gewordene Selbstpflege durch „high-tech"-Praktiken selbst ausüben zu können. Versprechungen auf Handlungsinitiativen durch Teilhabe beziehen sich hier folglich auch auf die Möglichkeit und übertragene Verantwortung für Selbstfürsorge in postdigitalen Kontexten.

„distributed aesthetics": Verteilte Praktiken der Teilhabe

#HotPhones existiert als partizipatives Kunstprojekt verteilt in verschiedenen Medien und Räumen: als Workshop innerhalb einer Kunstinstitution im Kontext einer Ausstellung; als Online-Tutorial auf dem YouTube-Kanal von Nadja Buttendorf[13], der Teilnahme prinzipiell jederzeit, an jedem Ort und in privaten Räumen ermöglicht; als Teil des interaktiven Facebook-Festivals *PlayInbetween* im Rahmen des *dgtl fmnsm* Festivals[14], das „einen eigenen kollaborativen und experimentellen Raum" und in „shared spaces" „eine Gemeinschaft auf Zeit"[15] schuf; sowie als Online-Livestream auf Facebook als Teil des Eröffnungsabends des Festival[16], der zugleich in parallel stattfindende Veranstaltungen in Kunstinstitutionen in anderen Städten übertragen wurde, wie in den Projektraum Gold + Beton in Köln[17].

#HotPhones entzieht sich folglich einer festen Präsentationsform und ist untrennbar integriert in die vielfältigen Kontexte sozialer Medien und digitaler Netzwerkstrukturen. Situiert in Offline- und Online-Kontexten, zwischen analogen und digitalen Logiken, in öffentlichen und privaten Räumen, verweigert sich das Kunstprojekt einer eindeutigen Verortung nach binären Oppositionen. Stattdessen kann *#HotPhones* beschrieben werden als eine Ansammlung verteilter und sich gegenseitig produzierender Praktiken der Teilhabe.

Mit dem Ziel, die Ästhetiken in einer Netzwerkgesellschaft[18] neu zu befragen und eine kritische Netzwerktheorie zu entwickeln (vgl. Lovink 2008: 292), formuliert Geert Lovink gemeinsam mit Anna Munster „Thesen zur verteilten Ästhetik"[19] (Lovink/Munster 2005). Der Begriff der „distributed aesthetics" dient ihnen dabei als kritisches Konzept und „soll als partizipatorische Reise von Netzbenutzer*innen verstanden werden, mit dem Ziel, das Noch-nicht-Beschriebene und Noch-nicht-Veranschaulichte einzufangen und über die Unterscheidungen von real-virtuell, neu-alt, offline-online, global-lokal hinauszugelangen" (Lovink 2008: 292). Entscheidend ist dabei die Einsicht, dass Ästhetik nicht als gegeben begriffen werden kann, sondern sich in der Interaktion sozialer, medialer und künstlerischer Praktiken erst ausgestaltet, selbst prozessiert und prozessiert wird. Somit ist „verteilte Ästhetik" zu verstehen als ein beteiligendes Konzept und als Ansammlung von Praktiken eines sich durch interagierende Entitäten wechselseitig konstituierenden Netzwerks. „Verteilte Ästhetiken" müssen folglich situativ lokalisiert und beschreibbar gemacht

werden. Oder mit Lovink und Munster argumentiert: „Wir beschränken uns nicht nur auf Reflexion, Abbildung oder Imagination, wenn wir auf eine verteilte Ästhetik zugreifen, wir konfigurieren sie auch und gestalten sie neu“ (Lovink 2008: 298). In diesem Sinne konstituiert sich *#HotPhones* durch distribuierte Praktiken und Ästhetiken der Teilhabe und hat damit selbst Anteil an dessen ästhetischer Ausformulierung. In seiner kritischen Positionierung gegenüber Netzwerkkulturen bietet es dabei auch Raum für affektive Setzungen und ‚massierende‘ selbstpflegende Medienpraktiken: „Netzwerke können uns runterziehen und sind keinesfalls als Lösung für den herrschenden Geisteszustand zu verstehen. In diesem Sinne kann verteilte Ästhetik auch als Medizin zur Belebung unserer Stimmung gesehen werden“ (Lovink 2008: 298). Post-Partizipation kann entsprechend gedacht werden als Ansammlung verteilter Praktiken, die über singuläre Räume und Zeitlichkeiten sowie über nur menschliche und rein bewusst agierende Teilnehmende hinausreicht.

„aesthetics of commons“: Jenseits der Post-Partizipation

Die fortwährende Partizipation an und in Netzwerk-Ideologien[20] und Plattform-Politiken[21] verschiebt die Diskurse und Praktiken der Teilhabe. Post-Partizipation kann somit gefasst werden als ein Anerkennen des ‚Seins-In-der-Welt‘, in dem Teilhabeversprechen bereits als allzu euphorische entlarvt wurden. Post-partizipative Bedingungen eröffnen Räume für alternative Setzungen, in denen Dichotomien wie analog-digital, offline-online, öffentlich-privat, lokal-global aber nicht mehr greifen. Wie konkret sich verteilte Ästhetik und Teilhabe nach dem Partizipationshype der 1990er- und 2000er-Jahre in der Medienkunst ausgestalten, ist noch nicht abschließend beantwortet; wohl aber drängt sich die Frage nach neuen Ausgestaltungen und -formulierungen von Konzepten und Praktiken der Teilhabe in postdigitalen Kontexten auf. Mit dem Begriff „aesthetics of commons“ geht Tyżlik-Carver über den Begriff der Post-Partizipation hinaus und beschreibt das Verteilen der künstlerischen „agency“ auf vielfältige nicht-menschliche Teilnehmende unter diversen soziopolitischen Bedingungen. Praktiken der Teilhabe im Sinne von „common experiences“ sind demnach wesentlich beeinflusst von nicht-menschlichen Akteuren, Infrastrukturen und Materialitäten: „Ideological, structural, gender and biopolitical tendencies which shape the project from outside as well as various tools, devices and systems which create and organise forms of participation” (Tyżlik-Carver 2014). Die Analyse von *#HotPhones zeigt* demnach, dass es bei post-partizipativer Kunst um mehr geht als um Verschiebungen der Foki von künstlerischen Objekten zu menschlichen Teilnehmenden, vom Werk zum offenen Prozess, und offenkundig auch um mehr als die soziale Dimension in (kunst-)institutionellen Zusammenhängen – wie es ‚Partizipationskunst‘ häufig für sich beansprucht. Indem die menschlichen und nicht-menschlichen Akteure im Rahmen von *#HotPhones* Handlungsanweisungen der Künstlerin ausführen, werden sie selbst zu einer Art instrumentellen ‚Maschinen‘, während das Smartphone affektiv zu einem Medium der „high-tech self-care“ wird. Dabei verschiebt sich die Dimension des ‚Sozialen‘ in den Bereich der sozialen Medien: Praktiken der Plattformen wie das Retweeten und Folgen auf Instagram und Liken, Kommentieren und Interagieren mit Facebook und YouTube schreiben sich ein in den künstlerischen und kooperativen Prozess und erweitern so die Teilhabe an diesem um neue Formen von Datenpraktiken und des Sozialen. In postdigitalen Kontexten kann es folglich nicht länger nur darum gehen, *mehr* Partizipation zu fordern, da vorausgesetzt ist, dass alle (und alles) immer schon beteiligt sind. Stattdessen plädiert Tyżlik-Carver für spekulative Momente jenseits überholter Forderungen nach einem reinen ‚mehr‘ an Beteiligung:

> *„[…] there is a need to demand not more new forms of participation but moments that displace participatory situations we are already in to open up and make space for new situations that could have been otherwise, even if for a moment. It is at this moment that it is possible to consider the aesthetics of common/s” (Tyżlik-Carver 2014).*

Tyżlik-Carver argumentiert folglich im Sinne posthumaner Theorien für eine gemeinsam von menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren etablierte Ästhetik jenseits allgegenwärtiger Praktiken der Teilhabe. Für die Analyse postdigitaler, post-partizipativer künstlerischer Arbeiten sind derartige Konzepte hilfreich für die Beschreibung der dabei entstehenden spezifischen Ästhetiken, denen mit Methoden der Kunsttheorie nicht hinlänglich entsprochen werden kann, da diese noch starke Einzelsubjekte entwerfen und nicht-menschliche Akteure vernachlässigen.

•_•)

(•_•)>⌐■-■

(⌐■_■)[22]

Das Potential postdigitaler und post-partizipativer künstlerischer Projekte besteht insbesondere in der Möglichkeit der kritischen Reflektion von Prozessen und Bedingungen der Kommunikation, von Fragen nach Subjektivierung und Gemeinschaft, von Handlungs- und Interaktionsräumen im Kontext von Plattform-Logiken sowie in der Anerkennung vieler und vielfältiger Teilnehmer*innen. Indem *#HotPhones* mittels *Slow Hot Computer* fast bis zur Dysfunktionalität intensiven Datenverkehr produziert, richtet es den Modus des stetigen Online-Seins mit sich gegen sich selbst. Die dabei entstehenden Verschiebungen hinsichtlich partizipativer Diskurse und Praktiken ermöglichen alternative Handlungsangebote, die mehr sind als eine bloße Kritik an Medientechnologien: vielmehr imaginieren sie neue Narrative von Konnektivität und Kollektivität. Im Sinne einer Post-Partizipation sind alle Beteiligten angesprochen und gefordert: von einem postdigitalen „always-on" zu einem post-partizipativen „always-on-you", das uns als Beteiligten Verantwortlichkeiten überträgt und zugleich nimmt. So verschiebt sich die Handlungsinitiative der Künstler*innen insofern, als dass diese sich zwar als Autor*innen und Handlungsgebende des künstlerischen Prozesses ausweisen, dabei aber nicht alleinig verantwortlich gemacht werden können für die Praktiken, die das Kunstprojekt auslöst und umfasst: Unter postdigitalen Bedingungen weitet sich die Teilhabe notwendigerweise aus auf nicht-menschliche und menschliche Teilnehmende, die *immer schon* beteiligt sind an den Logiken von sozialen Medien, Plattformen und Netzwerken – sobald sie ein (heißes oder kaltes)[23] Smartphone in die Hand nehmen, und offenkundig auch dann, wenn sie es nicht tun.

Im Kontext der Allgegenwart mobiler Medientechnologien fallen aktuell McLuhans Erweiterungen unseres Körpers zusammen mit und in unser/em psychischen/s Selbst. Soziale Medien und Psyche fusionieren zu einer hybriden und alltäglichen sozialen Realität, bestehend aus mobilen Geräten, kontinuierlicher Datenerfassung und psychischen Strukturen. Die Subjekte sind dabei zutiefst involvierte Online-Subjekte, die stetig bewusst und unbewusst partizipieren. Als solche sind sie insbesondere in Interaktion mit sozialen Medien beteiligt an der verteilten Konstruktion des Sozialen. Die Teilnahme in und an postdigitalen Zusammenhängen muss folglich notwendigerweise technisch-sozial gedacht werden, als *immer schon* und nicht auflösbar involviert in Kulturen und Praktiken der Partizipation, als verteilte und gemeinsame Praktiken vielfältiger menschlicher und nicht-menschlicher Akteure.

Anmerkungen

1 Im Sinne einer Akteur-Medien-Theorie, wie sie Erhard Schüttpelz und Tristan Thielmann beschreiben (Schüttpelz 2013), sei der Begriff der „agency" am besten zu übersetzen „als ‚Handlungsinitiative' weil mit diesem Wort am klarsten gesagt werden kann, dass alles das, was andere Größen in Aktion treten lässt, egal wie stark oder schwach, groß oder klein, als Ausgangspunkt (und Träger) einer ‚agency' (also einer Handlungsinitiative) dargestellt werden kann und soll" (ebd.: 10). Jede „agency" besteht folglich aus „menschlichen und nicht-menschlichen Bestandteilen" (ebd.: 14): Personen und deren menschliche Körper, aber auch Werkzeuge, Artefakte, technische Medien und Geräte, Algorithmen etc. (vgl. ebd.: 57). Dementsprechend ist im vorliegenden Text die Rede von „menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren", die jeweils nicht-menschliche Akteure und menschliche Akteur*innen umfassen.

2 Laut Kristoffer Gansing „sind im Zeitalter des Internets die verteilten Netzwerke und ihr partizipatives Feedback-Paradigma hegemonial geworden. Sie kehren die ehemals randständige Position dezentralisierter Produktion völlig um und verlegen zugleich Vertriebsmodelle um neue Zentren herum (gemeint sind hier die Big Five: Google, Facebook, Amazon, Microsoft und Apple)" (Gansing 2016).

3 Vgl. dazu bspw. Bishop et al. 2016, hier insb. S. 11: „Over the past ten years, the disciplines of media theory and media art and

their institutions have been dramatically reshaped in response to the ubiquity of digital technology and the emergence of the so--called digital native generation into artistic practice.“

4 Die Kunstzeitschrift Kunstforum widmete 2016 gleich zwei ihrer insgesamt sechs Ausgaben dem Thema der Postdigitalität; der diesen vorangegangene Band beschäftigte sich mit „Partizipation als künstlerische Strategie“ (vgl. Kunstforum International 2016a; 2016b; 2016c).

5 In seinem Aufsatz Prehistories of the *Post-Digital: Or, Some Old Problems with Post-Anything* argumentiert Geoff Cox kritisch gegen die inflationär verwendete Setzung eines „Post-Anything“ und für den Begriff der Zeitgenossenschaft („contemporaneity“): „Thus contemporaneity begins to describe the more complex and layered problem of different kinds of time existing simultaneously across different geo-political contexts. Doesn’t this point to the poverty of simply declaring something as post something else? When it comes to the condition of the post-digital, the analogy to historical process and temporality seems underdeveloped to say the least” (Cox 2014: 5).

6 Vgl. dazu: D21 Kunstraum Leipzig: D21/LAB: Direct Contact – Nadja Buttendorf & Sonja Gerdes. Online: https://www.d21-leipzig.de/archive/index.php/ausstellungen–/217.html [25.02.19].

7 Im Kontext digitaler Informationsverarbeitung ist die Erzeugung von Wärme und die daraus resultierende Notwendigkeit ihrer Hemmung in technologischen Geräten grundlegender Effekt. Entstehende Wärme in digitalen Rechenmaschinen wird zumeist als Indikator intensiver Rechenprozesse gedeutet und ist aufgrund möglicher Einschränkungen technischer Hard- und Software unerwünscht. Das nach dem Physiker Rolf Landauer benannte „Landauer-Prinzip“ beschreibt die Abgabe von Energie in Form von Wärme durch das irreversible Umwandeln von Informationen, wie das Löschen von Daten (vgl. Landauer 1961: 183). Vielen Dank an Eva-Maria Nyckel für diesen Verweis.

8 *Slow Hot Computer* ist Teil einer Serie von acht Kunstprojekten, die Sam Lavigne unter dem Titel *Greetings Fellow Alienated Subject of Late Capitalism* zusammenfasst. Sam Lavigne versteht sein Projekt als konzeptuelle Geste und Überlegung, wie in repressiven Systemen Widerstand automatisiert und an Algorithmen ausgelagert werden könnte (vgl. Lavigne 2018a; 2018b).

9 In Zusammenhang postdigitaler Kontexte spricht Kristoffer Gansing von einer „Insel-Romantik“, der romantischen Vorstellung eines Insel-Daseins oder -Werdens im Sinne eines geografischen, imaginären und metaphorischen Sehnens danach, abzuschalten, offline zu gehen. Zugleich betont er aber auch das dabei entstehende Dilemma: „In dieser neuen Ökonomie der kulturellen Produktion kann sich kein Mensch leisten, eine Insel zu sein – auch Nichtmenschen können das nicht, da das Internet der Dinge die Allgegenwart von Information durch die Verknüpfung aller (un-)belebten Dinge verspricht.” (Gansing 2016). Die Verweigerung der Teilhabe, wie das Offline-Gehen, muss folglich als ein Privileg angesehen werden, das nur den Wenigsten überhaupt als Option offensteht (vgl. Gansing 2016).

10 Vgl. Eintrag „self-care“ in *Oxford Living Dictionaries English*, hier übersetzt von der Autorin. Im Original: „Taking an active role in protecting one’s own well-being and happiness, in particular during periods of stress” (Oxford University Press. Online: https://en.oxforddictionaries.com/definition/self-care [25.02.19]).

11 Damit positioniert sich *#HotPhones* auch zu Logiken von seit 2014 direkt in die Betriebssysteme integrierten Gesundheitsapps wie *GoogleFit* oder *Apples Health*. Letztere bietet unter anderem die Funktion „Achtsamkeit“ an und verspricht: „Beruhige deine Sinne, sei entspannt und achtsam“ (vgl. https://www.apple.com/de/ios/health/). Vielen Dank an Tatjana Seitz für diesen Hinweis.

12 „Postironie“ sei „weder als Ruf nach prä-ironischer Einfachheit, noch als strikte Anti-Ironie misszuverstehen, vielmehr sei sie als sinnstiftende Empfehlung zu begreifen“ (Hedinger 2012: 240). So meint Postironie „auch Gastfreundschaft und Verantwortung in der Kunst, sie schafft künstlerische Communities und setzt kritische Debatten in Gang“ (ebd.: 242). Mehr zur Bedeutung und Entstehungsgeschichte des Begriffs generell und in der Kunst vgl. Hedinger 2012.

13 Buttendorf, Nadja: #HotPhones – high-tech selfcare (Videotutorial), veröffentlicht am 15. März 2018. Online: https://www.youtube.com/watch?v=R5Ylec2r26o&feature=youtu.be [25.02.19]

14 HELLERAU – European Center for the Arts Dresden: dgtl fmnsm #2 – #intimacy. Online: http://www.digitalfeminism.net/2018 [25.02.19]

15 HELLERAU – European Center for the Arts Dresden: dgtl fmnsm #2 – #intimacy. Online: http://www.digitalfeminism.net/2018/#dgtlfmnsm-8 [25.02.19]

16 Dgtlfmnsm: GLEAM #3: Call, Connect > Live-Online-Show. Online: https://www.facebook.com/events/172813430004208/?active_tab=about [25.02.19]

17 GOLD + BETON: LiveStream: Gleam #3: Call, Connect > LiveOnlineShow. Online: https://www.facebook.com/events/136106400553008/ [25.02.19]

18 Der Begriff soll hier verstanden werden als Beschreibung einer im Kontext der Digitalisierung zunehmend vernetzten Gesellschaft, in der „die Vernetzung als eine der dominantesten Kulturtechniken der Gegenwart" hervorgebracht wird durch die „scheinbar flüchtigen Medienpraxen" (Apprich 2015: 15). Eine umfassende Analyse und Genealogie zum Begriff der „Netzwerkgesellschaft" bietet Clemens Apprich in *Vernetzt. Zur Entstehung der Netzwerkgesellschaft* (vgl. Apprich 2015).

19 Der Begriff der „verteilten Ästhetik" geht auf die australische *Fibreculture Group* zurück, die 2001 als Mailingliste gegründet wurde und seit 2003 das Fibreculture Journal für „digital media + networks + transdisciplinary critique" publiziert.

20 Zur kritischen Auseinandersetzung mit den Diskursen und Praktiken um den Begriff „Netzwerk" siehe beispielsweise Geert Lovink und Pit Schultz (2010). „Netzkritik" wird hier definiert als „Kritik der in Netztechnologien eingeschriebenen Ideologien und des darum stattfindenden Diskurses" (Lovink/Schultz 2010: 13).

21 In *The Politics of 'Platforms'* beschreibt Tarleton Gillespie die diskursive, „massierende" Arbeit von Online-Software-Plattformen wie YouTube, um den Begriff „Plattform": „A term like 'platform' does not drop from the sky, or emerge in some organic, unfettered way from the public discussion. It is drawn from the available cultural vocabulary by stakeholders with specific aims, and carefully massaged so as to have particular resonance for particular audiences inside of particular discourses" (Gillespie 2010: 359).

22 ASCII-Code für „#yeeeaaahhh" (vgl. http://upli.st/l/list-of-all-ascii-emoticons), verwendet als Untertitel im Video-Tutorial *#HotPhones – high-tech selfcare* von Nadja Buttendorf, 10:03 min.

23 In *Die magischen Kanäle. Understanding Media* unterscheidet Marshall McLuhan „heiße" („hot") von „kalten" („cool") Medien und verbindet diese Differenz mit dem Grad der Beteiligung, der Erweiterung der Sinne sowie des Detailreichtums, den die unterschiedlichen Medien ihm nach graduell und relational betrachtet anbieten (vgl. McLuhan, Marshall 1968 [1964]: 29). Inwiefern das Smartphone als heißes, kaltes oder vielleicht wechselwarmes Medium gelten kann, ist dabei und an dieser Stelle nicht eindeutig und abschließend zu beantworten. Zur Beschreibung des Smartphones als „lauwarmes" Medium vgl. Ruf 2018: 26.

Literatur

Apprich, Clemens (2015): Vernetzt. Zur Entstehung der Netzwerkgesellschaft, Bielefeld: transcript.

Bishop, Ryan/Gansing, Kristoffer/Parikka, Jussi (2016): Across and Beyond: Postdigital Practices, Concepts, and Institutions. In: Bishop, Ryan/Gansing, Kristoffer/Parikka, Jussi/Wilk, Elvia (Hrsg.): across & beyond. A transmediale Reader on Post-digital Practices, Concepts, and Institutions. Developed by transmediale and Winchester School of Art, University of Southampton. Berlin: Sternberg Press, S. 11–23.

Braidotti, Rosi (2013): The Posthuman. Cambridge/Oxford/ Boston/New York: Polity Press.

Buttendorf, Nadja (2018): Relax with no Apps – Massage Party. Online: http://nadjabuttendorf.com/relax-with-no-apps [23.02.2019]

Cascone, Kim (2000): The Aesthetics of Failure: 'Post-Digital' Tendencies in Contemporary Computer Music. Computer Music Journal, Heft 24.4, S. 12–18.

Cox, Geoff (2014): Prehistories of the Post-Digital: Or, Some Old Problems with Post-Anything. In: Andersen, Christian Ulrik/-Cox, Geoff/Papadopoulos, Georgios (Hrsg.): A Peer Reviewed Journal About, Post-Digital Research. Band 3, Heft 1. Online: http://www.aprja.net/?p=1314 [27.02.19]

Cramer, Florian (2014): What Is 'Post-Digital'? In: Andersen, Christian Ulrik/Cox, Geoff/Papadopoulos, Georgios (Hrsg.): A Peer Reviewed Journal About, Post-Digital Research. Band 3, Heft 1. Online: http://www.aprja.net/what-is-post-digital [27.02.19]

Cuntz-Leng, Vera/Einwächter, Sophie G./Stollfuß, Sven (2015): Perspektiven auf Partizipationskultur: Eine Auswahl. In: MEDIENwissenschaft Heft 04/2015, S. 449–467.

Gansing, Kristoffer (2016): 1995: Das Jahr, mit dem die Zukunft begann – oder: Multimedia als Fluchtpunkt des Netzes. Online: https://transmediale.de/de/content/1995-das-jahr-mit-dem-die-zukunft-begann-oder-multimedia-als-fluchtpunkt-des-netzes [27.02.19]

Gillespie, Tarleton (2010): The Politics of 'Platforms'. New Media & Society. Jg. 12, Heft 3, S. 347–364.

Hedinger, Johannes M. (2012): Postironie. Zur Kunst nach der Ironie. In: Hedinger, Johannes M./Meyer, Torsten (Hrsg.) (2013): What's next. Kunst nach der Krise. Berlin: Kadmos. Online: http://whtsnxt.net/062 [27.02.19]

Hesselberth, Pepita (2018): Discourses on disconnectivity and the right to disconnect. New Media & Society. Jg. 20, Heft 5, S. 1994–2010. Online: https://doi.org/10.1177/1461444817711449 [27.02.19]

Kunstforum International (2016a): Get involved! Partizipation als künstlerische Strategie. Band 240.

Kunstforum International (2016b): Postdigital 1: Allgegenwart und Unsichtbarkeit eines Phänomens. Band 242.

Kunstforum International (2016c): Postdigital 2: Erscheinungsformen und Ausbreitung eines Phänomens. Band 243.

Landauer, Rolf (1961): Irreversibility and Heat Generation in the Computing Process. IBM Journal of Research and Development. Jg. 5, Heft 3, S. 183–191.

Lavigne, Sam (2018a). Greetings Fellow Alienated Subject of Late Capitalism. Slow Hot Computer. Online: http://greetingsfellowalienatedsubjectoflatecapitalism.com/#slowhotcomputer [24.02.2019]

Lavigne, Sam (2018b). Slow Hot Computer. Online: http://slowhotcomputer.com/ [24.02.2019]

Lovink, Geert (2008): Zero Comments. Elemente einer kritischen Internetkultur, Bielefeld: Transcript-Verlag.

Lovink, Geert/Munster, Anna (2005): Theses on Distributed Aesthetics. Or, What a Network is Not. In: Gye, Lisa/Munster, Anna/Richardson, Ingrid (Hrsg.): Distributed Aesthetics, The Fibreculture Journal. Heft 7/2005. Online: http://seven.fibreculturejournal.org/fcj-040-theses-on-distributed-aesthetics-or-what-a-network-is-not/ [25.02.19]

Lovink, Geert/Schultz, Pit (2010): TOD #02: Jugendjahre der Netzkritik, Essays zu Web 1.0 (1995–1997). Online: http://networkcultures.org/blog/publication/no-02-jugendjahre-der-netzkritik/ [25.02.19]

McHugh, Gene (2011): Post Internet. Notes on the internet and art 12.29.09> 09.05.10, Brescia: LINK.

McLuhan, Marshall (2001 [1964]): Understanding Media. The Extensions of Man. London: Routledge.

McLuhan, Marshall (1968 [1964]): Die magischen Kanäle. Understanding Media. Düsseldorf/Berlin: Econ-Verlag.

McLuhan, Marshall/Fiore, Quentin (1984 [1967]): Das Medium ist Massage. Berlin: Ullstein KunstBuch.

Milevska, Suzana (2006): Participatory Art. A Paradigm Shift from Objects to Subjects. Springerin. Heft 2/2006. Online: https://www.springerin.at/en/2006/2/partizipatorische-kunst/ [27.02.19]

Ruf, Oliver (2018): Smartphone-Ästhetik. Zur Philosophie und Gestaltung mobiler Medien. Bielefeld: transcript.

Schüttpelz, Erhard (2013): Elemente einer Akteur-Medien-Theorie. In: Thielmann, Tristan/ Schüttpelz, Erhard (Hrsg.): Akteur-Medien-Theorie. Bielefeld: Transcript, S. 9–67.

Thielmann, Tristan (2013): Digitale Rechenschaft. Die Netzwerkbedingungen der Akteur- Medien-Theorie seit Amtieren des Computers. In: Thielmann, Tristan/Schüttpelz, Erhard (Hrsg.) (2013): Akteur-Medien-Theorie. Bielefeld: Transcript, S. 377–424.

Thielmann, Tristan/Schüttpelz, Erhard (Hrsg.) (2013): Akteur-Medien-Theorie. Bielefeld: Transcript.

Turkle, Sherry (2008): Always-On/Always-On-You: The Tethered Self. In: Katz, James E. (Hrsg.): Handbook of Communication Studies. Cambridge: MIT Press, S. 121–137.

Tyżlik-Carver, Magda (2014): Towards an Aesthetics of Common/s: Beyond Participation and its Post. Online: http://www.newcriticals.com/towards-aesthetics-of-commons-beyond-participation-and-its-post/print [27.02.19]

Tyżlik-Carver, Magdalena (2016): Curating in/as commons. Posthuman curating of computational cultures. School of Communication and Culture, Aarhus University. Online: https://www.academia.edu/29844696/Curating_in_as_Common_s_Posthuman_Curating_and_Computational_Cultures [27.02.19]

Abbildungen

Abb. 1: Nadja Buttendorf, *#HotPhones*, 2018, Workshop „#HotPhones massage" im Rahmen der *Relax with no Apps – Massage Party* am 3. März 2018, als Teil der Ausstellung *Direct Contact,* im D21 Kunstraum Leipzig, http://nadjabuttendorf.com/hot-phones/ [21.09.2019]

Abb. 2: Nadja Buttendorf, *#HotPhones*, 2018, Workshop „#HotPhones massage" im Rahmen der *Relax with no Apps – Massage Party* am 3. März 2018, als Teil der Ausstellung *Direct Contact*, im D21 Kunstraum Leipzig, http://nadjabuttendorf.com/hot-phones/nadja-buttendorf-hot-phones.gif [21.09.2019]

Abb. 3: Nadja Buttendorf, *#HotPhones*, 2018, Screenshot des YouTube-Tutorials #HotPhones – high-tech selfcare, https://www.youtube.com/watch?v=R5Ylec2r26o [23.01.2019]

Abb. 4: Sam Lavigne, *Slow Hot Computer*, 2015, Webseite, verwendet im Rahmen von Nadja Buttendorfs Workshop #HotPhones – high-tech self-care als Teil der *Relax with no Apps – Massage Party*, http://nadjabuttendorf.com/hot-phones/ [21.09.2019]

Abb. 5: Sam Lavigne, *Slow Hot Computer*, 2015, Screenshot der Webseite http://slowhotcomputer.com/ [16.01.2019]

Abb. 6: Sam Lavigne, *Slow Hot Computer*, 2015, Screenshot der Webseite http://slowhotcomputer.com/ [16.01.2019]

Abb. 7: Screenshot des Facebook-Posts von *Dgtlfmnsm* am 16. März 2018 als Ankündigung von Nadja Buttendorfs *#HotPhones*-Workshop als Teil des *Digital Feminism Festival*, https://www.facebook.com/dgtlfmnsm/videos/vb.1040428952713979/1636095256480676/?type-

=2&theater [23.01.2019]

Abb. 8: Screenshot von Nadja Buttendorfs *#HotPhones* in der Live-Online-Show „GLEAM #3: Call, Connect" im Rahmen des *Digital Feminism Festival*, https://www.youtube.com/watch?v=Uo9EMr37SNE [23.01.2019]

Netzwerk als Subjekt der Inklusion. Von der Ausstellung „Co-Workers. Network as Artist" lernen

Von Annemarie Hahn

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

–

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

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

Im Folgenden möchte ich zwei Wege vorschlagen, wie der Forderung nach einem Maschinen-, das heißt Computer-gestützten Kuratieren begegnet werden kann. Dabei argumentiere ich in erster Variante für eine Öffnung des Begriffs hin zu einem opaken[2] Prozess des ästhetischen Denkens. Abseits eindeutig identifizierbarer Aufgaben, die das administrative Feld (Rechtsfragen, Pla-

nung von Transporten und Drucksachen etc.) und den Bereich der Care-Arbeit (Künstler*innen-Kommunikation, beraterische Tätigkeiten bei der Produktion von Werken, Gastlichkeit etc.) betreffen, greift ein solches Verständnis von Kuration zuallererst auf Fragen der Konzeptarbeit zurück: Themenfindung, Themenreifung, Auswahl der Künstler*innen. Solche Prozesse stehen denen berechnender und berechenbarer Art diametral gegenüber – was in ihrer opaken Beschaffenheit begründet liegt, die sich zeigt, sobald wir diese retrospektiv nachvollziehen. In zweiter Variante gibt just jener opake, subjektive Prozess Anlass, ihm algorithmisch gestützte Leistungen zu implementieren, verweigert er sich doch der Transparenz und Teilhabe.

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

Driften, Denken: Exzess

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

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

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

Auch bei Martin Heidegger lässt sich beobachten, wie systematisch Merkmale der Kunst auf die Theorie übertragen werden. In

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

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

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

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

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

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

Kuratieren, Prozessieren: Berechnen

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

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

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

Opazität: kuratorisches Wissen

Mögen in ökonomisch geleiteten Prozessen des Kuratierens Motive des Berechnens identifizierbar sein, sie beschreiben nur Teilaspekte der Praxis, haben aber das Potential, den Modus eines ästhetischen Denkens auszuhöhlen. In ihrem Essay *How the machine 'thinks'* untersucht Jenna Burrell das Problem opak grundierter Algorithmen und deren kulturelle Rezipierbarkeit. Mittels des Begriffs der Opazität als Form der Undurchlässigkeit legt Burrell – freilich nicht intendiert – die dünne Linie frei, nach der Strategien algorithmischer Prozesse Auskunft geben über die des Kuratierens vom ästhetischen Denken her gedacht. Burrell betrachtet hierfür solche Algorithmen, welche Datensätze interpretieren. Insbesondere *lernend*e Algorithmen seien opaker Natur, in-

sofern ihre Rezipient*innen (und immer mehr auch ihre Produzent*innen) nicht über das Wissen verfügten, nachzuvollziehen, warum dieser Entscheidungsprozess zu jenem Ergebnis führe. Unterschieden werden von Burrell drei Formen der Opazität: 1. Solche, welche dazu dienen, unternehmerische Strategien durch Undurchschaubarkeit zu schützen. 2. Solche, welche das Lesen und Schreiben von Codes als eine Fähigkeit der Wenigen darstellen. 3. Solche, welche ein Missverhältnis markieren zwischen mathematischer Optimierung von hoch dimensionierten Datensätzen (wie bei der Gesichtserkennung) und deren Interpretierbarkeit für bestimmte Anwendungen (vgl. Burrell 2016: 1f). Alle drei Perspektiven, verbleiben wir auf konzeptueller Ebene, lassen Schlüsse zu, die kuratorische Praxis als eine zu deuten, welche danach strebt, zu schützen, was ich mit dem Ausdruck vom kuratorischen Wissen fassen möchte: Konzepte, (Künstler*innen-)Kontakte, Raum-Zugriffe etc.

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

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

> *„Die negative Tätigkeit, die ursprünglich und ihrer Natur nach für uns nur beschränkende Tätigkeit ist, kann gar nicht handeln, ohne daß ein Positives vorhanden sei, das sie beschränkt. Aber ebenso ist die positive Tätigkeit nur positiv im Gegensatz gegen eine ursprüngliche Negation. Denn wäre sie absolut (schrankenlos), so könnte sie selbst nur noch negativ (als absolute Negation aller Negation) vorgestellt werden. Beide also, unbeschränkte und beschränkende Tätigkeit, setzen jede ihr Entgegengesetztes vo-*

raus. In jenem Produkt also müssen beide Tätigkeiten mit gleicher Notwendigkeit vereinigt sein" (Schelling 2016: 191).

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

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

Anmerkungen

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

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

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

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

Literatur

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

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

Burrell, Jenna (2016): How the machine ‚thinks': Understanding opacity in machine learning algorithms. In: Big Data & Society.

https://doi.org/10.1177/2053951715622512 [02.01.2019]

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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