Kunst als Lernumgebung

Von Torsten Meyer

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

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

Zum anderen mache ich mir aus dem Blickwinkel der Hochschulentwicklung Gedanken darüber, ob und inwieweit das Studium der Kunst (z.B. zum Zweck der Lehrer*innenbildung) als Lernumgebung zu verstehen sein könnte – und wie eine solche Lernumgebung gestaltet sein müsste, damit die Ausbildung eines zeitgemäßen Verständnisses, einer zeitgemäßen Haltung, einer zeitgemäßen Professionalität in Bezug auf die Kunst (und in Bezug auf das, was sie bildet) in den Köpfen der Studierenden wahrscheinlich wird. Weiter frage ich mich, ob und wie eine kuratorische Perspektive – auch über diese, wesentlich die Studieninhalte betreffende Überlegung hinaus – beim Konzipieren der für das Studium der Kunst vorgesehenen Lernumgebung (nämlich die Hochschule) hilfreich sein könnte, wenn ein solches Fachstudium als eine Art transmediales Storytelling (das eine Geschichte der Kunst als Profession erzählt) betrachtet wird. Ein Storytelling, dessen Konzeption dem Kuratieren einer Großausstellung von Gegenwartskunst ähnelt und dessen Vollzug entsprechende Ähnlichkeit aufweist mit dem Besuch einer solchen (zugegebener Maßen sehr großen) Großausstellung. Mir ist klar, dass hier oberflächlich betrachtet Gefahr besteht, der Verwässerung des Begriffs der Kuration Vorschub zu leisten, wenn ich – wenn auch nicht wörtlich – nahelege, dass ein Universitäts- oder Hochschulstudium ‚kuratiert' werden könnte. Und sich manche*r erinnert fühlen mag an das zeitgeistige ‚Kuratieren' von allem Möglichen, von der Playlist über das Tagesoutfit bis zum appetitlichen Frühstück (vgl. Schlüter 2013). Deshalb soll im Folgenden zunächst klargestellt werden, was gemeint ist, wenn ich hier von Kuration und kuratorischem Denken spreche.

Curatorial Turn

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

Dieser Gegensatz zwischen Kuration und Kritik lässt sich auch übertragen auf den Kontext Schule. Zum einen ist, soziologisch be-

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

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

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

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

Kontext

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

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

Mit der postautonomen Konzeption geht ein konsequentes Weltlichwerden der Kunst einher – und zugleich mit der kulturellen Globalisierung ein konsequentes Welt*weit*werden (vgl. Derrida 2001: 11) der Kunst. Einen transzendentalen Bezugspunkt für das

Fach gibt es nicht mehr. Auch nicht im Ideal der eurozentrischen Klassik oder der Reinheit des ungestörten White Cubes. Kunst findet statt im Global Contemporary. Im Hier und Jetzt und auf dem Boden alltagskultureller Tatsachen. Das ist der Kontext.

Das Kuratorische [1]

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

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

Das Gesamtkonzept documenta11 lief über einen Zeitraum von 18 Monaten als Abfolge von fünf so genannten „Plattformen" in Form von Diskussionen, Konferenzen, Workshops, Büchern, Film- und Video-Programmen an verschiedenen Orten – Wien, Neu-Delhi, Berlin, Santa Lucia, Lagos, Kassel. Das allein war ein Hinweis darauf, dass es hier um eine Auseinandersetzung mit dem Weltweitwerden – und zwar durchaus in dem von Derrida intendierten Sinn[2] – ging. Aber auch im Detail, wenn man nur eine, nämlich die *Documenta11_Plattform 5: Ausstellung*, herauszieht und nicht versucht, dieser Inszenierung mit einem an der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts orientierten Kunstverständnis zu begegnen, wird klar, dass es um eine Auseinandersetzung mit der Realität und der Utopie einer multikulturell-pluralistischen, postkolonial-heterogen, divers-demokratischen, telematisch strukturierten und durch ein ganz erhebliches Ausmaß an Mediatisierungen geprägten *Weltgesellschaft* ging.

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

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

trollverlust getriebenen Reaktionen auf das Weltweitwerden der Welt zeigt.

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

World-Building

Mit dem Kuratorischen (curatorial) meint Irit Rogoff ein „kritisches Denken", das „nicht vorwärts drängt, um sich zu materialisieren oder zu konkretisieren." Es erlaubt uns aber, „bei den wichtigen Fragen zu bleiben, bis diese uns in eine Richtung weisen, die wir sonst nicht gesehen hätten" (Rogoff 2015: 270). Das scheint mir eine gute Beschreibung meiner Erfahrung der documenta11 zu sein. Was ich wahrgenommen, erfahren, erlebt habe, hat sich nicht sofort konkretisiert oder gar materialisiert, als ein Verstehen oder Wissen. Es hat sich etwas eingeschlichen (Irit Rogoff spricht auch vom „Schmuggeln", vgl. ebd.), etwas Ähnliches wie ein Verstehen, aber in einem früheren Stadium – wie oben gesagt: eine Ahnung von Verstehen. Ich habe nicht jede Einzelheit, jedes Kunstwerk, jedes Arrangement, jede Assoziation, jeden Eindruck konkret verstanden und rational erschlossen, aber dennoch den Kern der Geschichte begriffen, die Enwezor hier mit der Auswahl und dem Gesamtarrangement der einzelnen künstlerischen Arbeiten – wie soll man sagen? – *transmedial* und *multimodal* erzählt hat über die Welt; aus einer ganz anderen als der mir vertrauten (westlichen) Perspektive. Ich bin sensibilisiert, habe Ahnungen, Vermutungen, bin aufmerksam geworden, habe ein eher im- als explizites Wissen erworben, vielleicht ein noch unbewusstes, von sich noch nicht wissendes Wissen erworben, das – soviel kann ich fast 20 Jahre später sagen – wirklich nachhaltig wirksam ist.

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

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

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

Die (aktuelle) Geschichte(n) der Kunst erzählen

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

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

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

Der Weg, auf dem die Anfänger*innen im Fach – die die Studierenden in den ersten Semestern noch sind – im Verlauf des Studiums Professionelle im Fach werden, ist ein komplexer. Die formalen Lehrveranstaltungen und curricularen Vorgaben spielen dabei, so vermute ich, eine kleinere Rolle, als man spontan annehmen mag. Sicher bilden die Texte, die Bücher, die Filme, die Bilder, die künstlerischen Arbeiten, die Diskussionen, die in den Seminaren geführt, die Geschichte(n), die in den Vorlesungen erzählt werden, den Grundkorpus für ein solches Storytelling und World-Building. Hinzu kommen aber auch informelle Dinge wie die Gespräche, die in den Sprechstunden, Arbeitsbesprechungen, auch in den Prüfungen geführt werden, die Gespräche mit und die Beobachtung von Lehrenden, die man zufällig oder auch im Rahmen von Exkursionen auf Ausstellungen trifft, beim gemeinsamen Hören von Gastvorträgen, Diskussionsveranstaltungen o.ä. und vor allem auch die Gespräche, die die Studierenden unter sich und mit dem Rest der (Kunst-)Welt führen – face-to-face, in der Uni, der Hochschule, im Seminar, in der Vorlesung, auf dem Flur, im Café, in der Mensa, Bar, Museum, Galerie und WG – und nicht zu vergessen per *WhatsApp*, *Telegram*, *Signal*, *Skype*, *Zoom* etc. – wie gesagt: transmedial und multimodal.

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

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

Denn nach dem Curatorial Turn geht es auch darum, die alten Geschichten der Kunst (Autonomie, Genie-Konzept, eurozentrische Kunst-Geschichte, …) in den Horizont und Kontext postkolonialer Globalisierung und multidimensional vernetzter Welt-

gesellschaft zu stellen. Und das heißt auch, die Fachgrenzen zu überschreiten. Denn wie die Kurator*innen des aktuellen globalen Ausstellungswesens *dürfen* auch wir – die *faculty*, die Lehrenden, die, die Beispiel geben für das Professionell-Sein in der *Welt* der Kunst und die wir die Geschichten der Kunst mitschreiben und weitererzählen – nicht nur Künstler*innen, Kunsttheoretiker*innen, Kunstdidaktiker*innen sein, sondern, wie Billmayer anlässlich der documenta11 schrieb, wir müssen „viel lesen" und viel „außerkünstlerisches Wissen" aktivieren (Billmayer 2002: 15), außerdem also auch Anthropolog*innen sein, Reporter*innen, Soziolog*innen, Epistemolog*innen, Semiolog*innen, Pädagog*innen, NGOler*innen, Beobachter*innen des Internets und vor allem Projektmacher*innen (vgl. Bude 2012). Vielleicht nicht jede*r von uns, aber einige unter uns.

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

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

Anmerkungen

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

[2] Jacques Derrida weigert sich, den Begriff „globalization" zu verwenden, er will bei der französischen Version bleiben, „um den Bezug auf eine ‚Welt' [monde, world, mundus] aufrechtzuerhalten, die weder der Kosmos, noch der Globus, noch das Universum ist" (Derrida 2001: 11).

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

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

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

Literatur

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Schlüter, Ralf (2013): Frühstückst Du noch oder kuratierst Du schon? In: Hedinger, Johannes M./Meyer, Torsten (Hrsg.): What's

Next? Kunst nach der Krise. Berlin: Kadmos, S. 500–501.

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

Kunst als Lernumgebung

Von Torsten Meyer

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

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

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

Ich habe dann Kunstpädagogik und Germanistik fürs Lehramt an Gymnasien studiert. Zunächst an der Universität Osnabrück, später an der Kunstakademie in Dresden. Es folgten eine zweieinhalbjährige freie Mitarbeit in der Kunstvermittlungsabteilung des Kunstmuseums Wolfsburg, anschließend ein Praktikum und eine Assistenz am New Museum in New York. Das Standbein war die Vermittlung, das Spielbein das Kuratorische, bis ich 2001 an der Stiftung Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig ein kuratorisches Volontariat absolvierte und anschließend als Kuratorin und Kunstvermittlerin tätig war und es bis heute [2021] bin. Oft waren es die Inszenierungen von Räumen, die mich fasziniert haben. Räume, die Stimmungen vermitteln. Das konnte der Innenraum des Kölner Doms sein, die Villa Tugend- hat von Mies van der Rohe in Brno, das *Roxys* von Edward Kienholz oder die Installationen von Christian Boltanski in der Weserburg in Bremen. Das kann der Blick auf den Aletschgletscher im Wallis sein oder ein für meine Verhältnisse gut eingerichteter Laden oder museale Inszenierungen von Wohnräumen wie das Goethehaus in Weimar. Ilya Kabakov inszenierte in den 1990er-Jahren beeindruckend das gesamte Festspielhaus Hellerau. Auch Miniaturen können solche Wirkungen des Räumlichen hervorrufen. Miniaturwelten des Realen, gleich ob im Rahmen der Kunst wie etwa in Gemälden von Pieter Bruegel d. Ä. oder in Modelleisenbahnlandschaften und Puppenstuben.

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

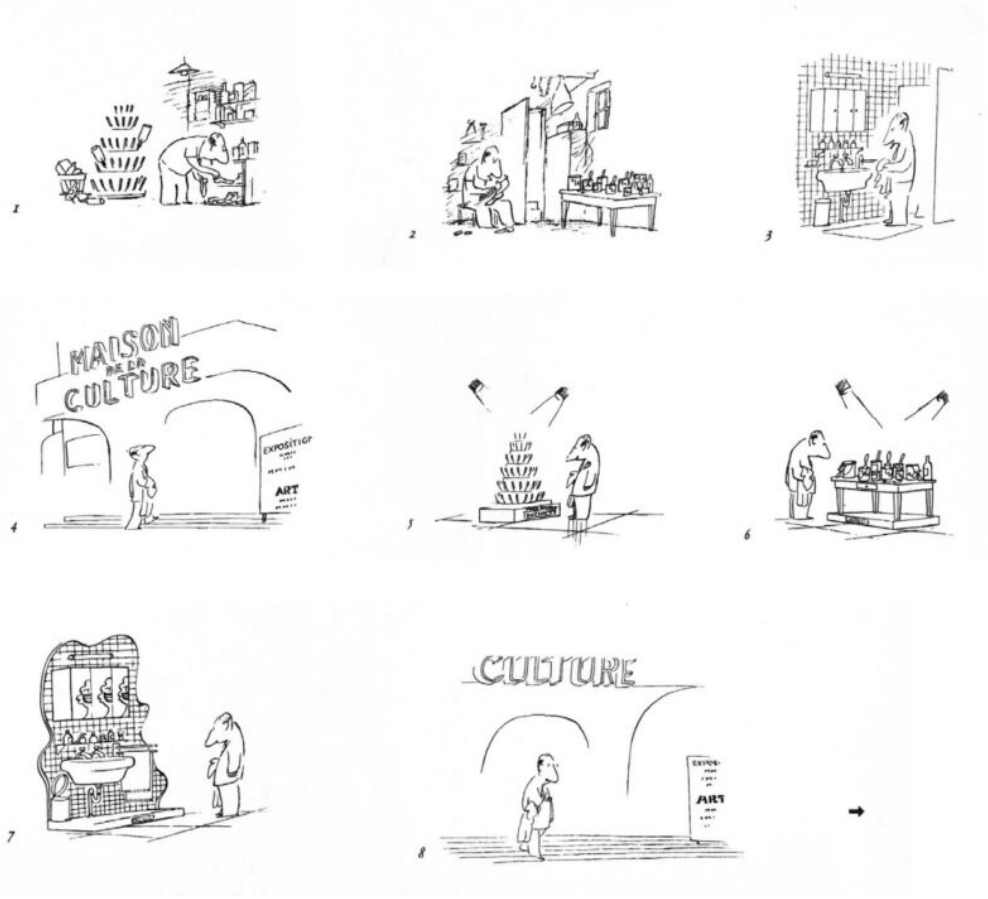
Das immersive Eintreten in Welten oder das Darin-Sein übt eine Faszination aus, die ich als ‚vermittlungskuratorischen' Moment nutze, mit dem ich spiele oder mit dem Künstler*innen spielen, die ich einlade.

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

gen der Räume, die das Kunstwerk selbst sind.

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

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


1
2
3
MAISON DE LA CULTURE
EXPOSITION
ART
4
5
6
7
CULTURE
ART
8

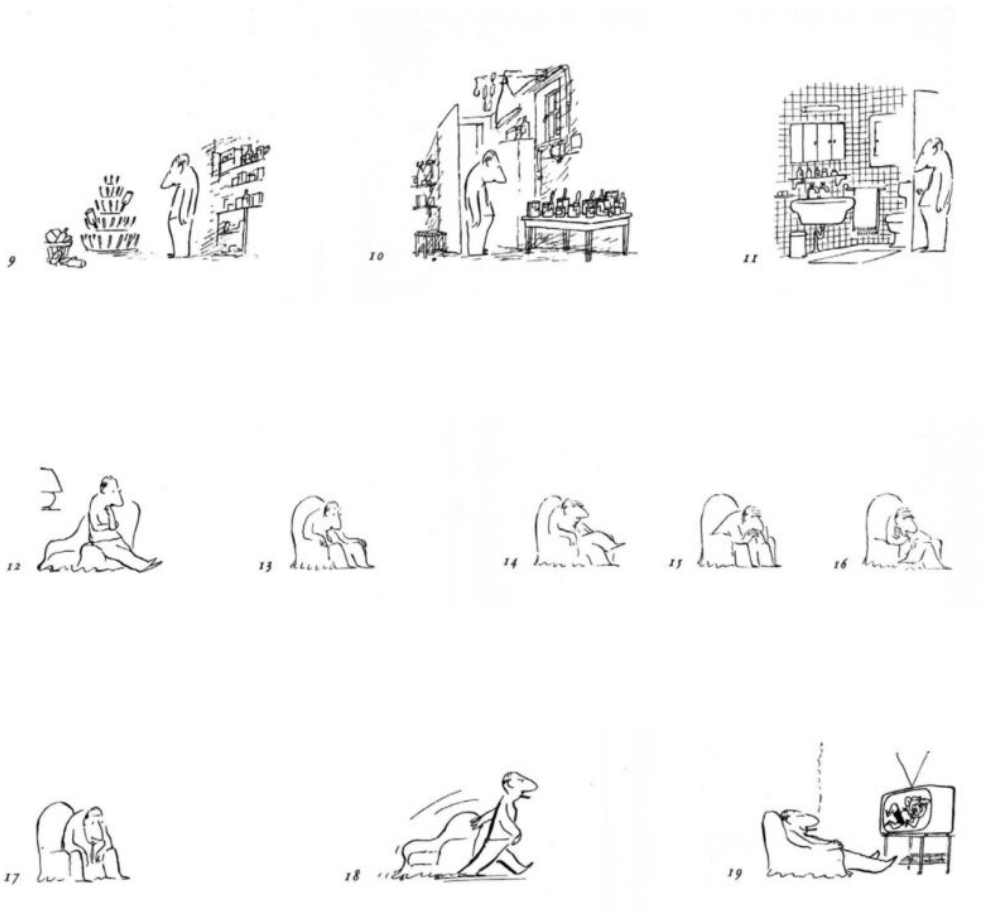


Abb. 2: aus: Jean-Jacques Sempé: Sempés Konsumenten (1986)

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

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

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

Demokratisierungsprozesse im Ausstellungsraum

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

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

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

Experimente im Umgang mit dem Raum. Verschiebungen.

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

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

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

Auflösung in Von Links nach Schräg (2013)

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

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

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

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

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

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

Grenzverschiebungen in training (2015)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Anmerkungen

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

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

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

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

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

Literatur

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Abbildungen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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