Zeitschrift Kunst Medien Bildung, ISSN 2193-2980
https://zkmb.de/zwischen-kuenstlerischen-arbeiten-und-kuratorischen-praktiken-ueberlegungen-zu-kontextualisierungen-und-dem-zeigen-des-zeigens/, 28. August 2025

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

Von Heiko Lietz

I

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

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

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

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

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

II

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Auch wenn sich Bismarck dabei nicht explizit auf die bisher dargestellten Aspekte des Sichtbarwerdens bezieht, so gibt die hier aufscheinende relationale Verfasstheit kuratorischer Situationen weitere Hinweise auf kontextuelle Verhältnisse künstlerischer Arbeiten und damit dem Einfluss anderer Interaktant*innen auf das organisierte und reorganisierende Potenzial künstlerischer Ar-

beiten. Es mag eine triviale Feststellung sein, darauf hinzuweisen, dass das Öffentlich-Werden eine Bedingung öffentlicher Rezeption darstellt, jedoch eröffnet der damit verbundene Einbezug sozialer oder wirtschaftlicher Faktoren m.E. eine differenziertere Perspektive auf Konditionen der Re-/Organisation.

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

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

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

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

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

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

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

Ich komme mit diesen Beobachtungen auf Sara Ahmed zurück. In ihrer Auseinandersetzung mit dem phänomenologischen Horizontbegriff legt sie dar, dass der Horizont im Rahmen der Wahrnehmung eines Objektes vor allem räumlich gedacht sei und ergänzt, dass der Horizont auch in seiner zeitlichen Dimension zu erfassen sei, wodurch sich die Konditionen des Erscheinens von etwas als etwas fassen ließen:

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

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

III

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

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

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

Ich möchte dieses Zeigen im Rahmen einer medialen Neukontextualisierung und im Rahmen der medialen Phänomenologie betrachten, die das Zeigen nicht ausschließlich in Zeichenprozesse oder rhetorische Figuren verlagert, sondern von einem Sich-Zeigen durch spezifische Medien (Bild, Film etc.) und dessen praktischen Umgang ausgeht. Die Erfahrung zeige sich in dieser Perspektive als performatives Geschehen, bei dem etwas durch etwas hindurch erscheine, das sich prozessual für und vor allem durch ein Subjekt ereigne, wobei die Art, in der etwas durch etwas hindurch erscheint, auf das Mediale verweise (vgl. Sabisch 2018: 31f.; vgl. Alloa 2018). Die zuvor diskutierte Frage, wie und auf welche Weise etwas überhaupt für jemanden sichtbar werden kann, lässt sich so ausbauen und mich danach fragen, auf welche Weise etwas sichtbar werden kann, durch das anschließend und auf eine spezifische Weise etwas als etwas für und durch ein Subjekt erscheinen kann, wobei die Art und Weise des Erscheinens und des Sichtbarwerdens auf das Mediale verweisen. Hiermit gehe ich zu einer anderen künstlerischen Arbeit Emins über.

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

IV

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

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

wirken mit ihrem Zeigen und Wahrnehmen hervorgebracht."

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

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

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

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

beider Arbeiten bestehen unter anderem in den formalen Ähnlichkeiten gewundener Körper und dem zerwühlten Bett, die Emin im untersuchten Video selbst benennt. Durch die Konstellation beider Arbeiten, so eine mögliche These, wird diese Ähnlichkeit sichtbar. Wie Sophia Prinz in Auseinandersetzung mit dem Konstellieren darlegt, gehöre das Kuratieren mittlerweile zu den Kernkompetenzen des spätmodernen Kapitalismus, wobei zu klären bleibe, unter welchen Bedingungen durch die Zusammenstellung von Dingen, Texten, Bildern und Körpern ein ästhetischer oder epistemologischer Mehrwert entstehe (vgl. Prinz 2021: 1). Analog hierzu also könnten kuratorische Prozesse auch im benannten Verhältnis zu künstlerischen Arbeiten reorganisierende Potenziale beinhalten, die sie durch eigene Zeigepotenziale zusammen mit künstlerischen Arbeiten, also durch ein Zeigen des Zeigens, entfalten. Weiter zu untersuchen wäre in Anschluss an Prinz, wie und unter welchen Bedingungen dies möglich wird und wie der Zusammenhang von Einzelarbeiten und Arrangements (z.B. in Ausstellungen) sich zwischen organisierten und reorganisierenden Praktiken in spezifischen Anordnungen zeigen lässt.

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

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

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

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

Literatur

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Noë, Alva (2023): The Entanglement. How Art and Philosophy Make Us What We Are. Princeton: Princeton University Press.

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

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

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

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

Anmerkungen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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