

Ania Corcilius, Alice Koegel und Franciska Zólyom

Dritte Orte?

Dialog über Paradoxien außerakademischer Kunstvermittlung

Die Fragen stellte Jürgen Riethmüller.

TEACH-IN Starten wir mit der (scheinbar) einfachsten Frage: Wie stehen Sie, stehst du zum leicht angestaubten Begriff der Kunstvermittlung in Bezug auf Ihre, deine kuratorische Tätigkeit?

AC Zunächst einmal ist in meinem Fall wichtig festzuhalten, dass ich meine kuratorische Tätigkeit immer als Teil meiner künstlerischen Praxis verstanden habe. Ich habe keine kuratorische oder kunstwissenschaftliche Ausbildung! Vielmehr habe ich im Rahmen meiner künstlerischen Auseinandersetzung mit Architektur und Stadtplanung zunehmend das Bedürfnis verspürt, mit Menschen, die in diesen Bereichen tätig sind oder sich als in irgendeiner Weise „Betroffene“ engagieren, zusammenzuarbeiten. Solche Formen der Zusammenarbeit machen es aber erforderlich, eine gemeinsame Sprache zu finden. Hier setzt für mich der Begriff der Kunstvermittlung an.

In dem Moment, in dem ich aus dem kunstimmanenten Feld heraustrete in Lebens- oder Gesellschaftsbereiche, die nicht „kunst-codiert“ sind, stellen sich andere Fragen als im Museum oder in der Kunstgalerie. Welche Möglichkeiten hat etwa eine künstlerische Intervention in einem Krankenhaus, in einer Wohnsiedlung oder in einer spezifischen Situation des öffentlichen Raumes? Wird die Intervention oder Setzung überhaupt als Kunst gelesen? Welche Bedeutung hat die Einordnung als Kunst für welche Rezipient*innen? Mit welchen Erwartungen an das, was als Kunst verstanden wird, ist sie konfrontiert, mit welchem Vorwissen? In dem Augenblick,

in dem ich mitgebrachte Vorstellungen, Erfahrungen und Kenntnisse aller Beteiligten und Rezipient*innen adressiere und gemeinsam mit diesen diskutiere, befinde ich mich in einem Prozess der Kunstvermittlung.

FZ Ich möchte es einmal so formulieren: Ist künstlerische Arbeit in der Wechselwirkung mit ihren Rezipient*innen am interessantesten, so ist auch die kuratorische Arbeit an und für sich eine kommunikative und vermittelnde Tätigkeit. Dabei geht es mir und in der Arbeit der Leipziger Galerie für Zeitgenössische Kunst weniger darum, feststehendes Wissen über oder anhand von künstlerischen Arbeiten oder Prozessen zu produzieren oder „weiterzugeben“, als diese Arbeiten und Prozesse in sinnfälligen Zusammenhängen zu präsentieren. Dann können viele unterschiedliche Beobachtungen angestellt und verschiedene Zugänge gefunden werden.

AK Genau. Der Begriff „Kunstvermittlung“ ist ja ein unscharfer Sammelbegriff, der eine heterogene Praxis bezeichnet, die sich entsprechend unterschiedlicher Bildungs- und Kunstverständnisse und Interessen – wie etwa aktivistischen, demokratisch-zivilgesellschaftlichen, sozialen oder (absatz-)wirtschaftlichen Logiken – gestalten kann. Anwendung findet er auf Situationen, in denen Menschen über Kunst informiert werden, sich über sie austauschen und auf sie reagieren. So werden auch das Zeigen von Kunst, das Schreiben über sie oder auf sie bezogenes Marketing dem Bedeutungsfeld der Vermittlung zugeordnet. Im Begriff

der Kunstvermittlung steckt aber auch das Bild eines Wissenstransfers entlang einer Einbahnstraße – als gäbe es etwas klar Fassbares, das von jemandem, der über Kenntnisse verfügt, an jemanden, der über diese Kenntnisse noch nicht verfügt, weitergegeben wird. Begriffe aus anderen Sprachräumen wie *Art Mediation*, *Museum Education* oder *Médiation Culturelle* spiegeln länderspezifische Praktiken der Bildungsarbeit wider und haben auch ihre Unzulänglichkeiten. Ich sympathisiere mehr mit dem Begriff *Learning*, der an Museen in Großbritannien, wo ich als Kuratorin an der Tate Modern tätig war, den Begriff *Education* zunehmend ergänzt oder ablöst und stärker mit Vorstellungen von Produktion, Aneignung und Austausch von Wissen verbunden ist. In Großbritannien, wo Bildung und Vermittlung ein durch künstlerische Kompetenzen stärker mitbestimmtes und Museumsutopien wesentlich mitgenerierendes Arbeitsfeld ist, stehen Museen verstärkt unter Druck, Möglichkeiten für Beteiligung der Öffentlichkeit zu bieten. *Audience Development* und *Outreach* sind dort und zunehmend auch in Deutschland weitere Instrumente stärkerer Besucher*innenorientierung über das reine *Learning* hinaus. Gleichwohl hat *Learning from Unlearning*, also die Praxis, gelerntes Wissen reflektierbar zu machen, seine Berechtigung. Ausstellungen und Auseinandersetzungen mit Ausstellungen, die nicht ausgemacht auf Harmonie und Konsens zielen, können Möglichkeiten für Verhandlungen von Differenzen sein. Als Kuratorin interessiert mich insbesondere, wie Praktiken des

Kuratierens und *Vermitteln* als Prozesse der Bildung und des Austauschs von Wissen mit Ausstellungen und ihrer Entwicklung zusammengedacht werden können – also im Hinblick auf postrepräsentatives Kuratieren und kritische Kunstvermittlung. In Projekten arbeite ich an Formaten bewusster Zusammenarbeit, um einen Raum für Wissensbildung und Wissensaustausch zu schaffen. Ob und wie das gelingt, ist nicht zuletzt auch eine Frage der Haltung der Institutionen, die solche Projekte tragen.

TEACH-IN Nie war die Kunstwelt stärker globalisiert als heute, und man hat sich daran gewöhnt, diese Entwicklung als Teil einer großen Inklusionsbewegung und damit als zunehmende und unumkehrbare Öffnung und Befreiung vom dominierenden männlich-westlichen Blick zu feiern. Stehen wir aber gegenwärtig nicht tatsächlich auch in den Zentren des Westens schon wieder am Beginn eines ungeheuren Backlashs? Wenn z. B. der amtierende sächsische Ministerpräsident aktuell das *Zentrum für politische Schönheit* mit den rechts-extremen Identitären auf eine Stufe stellt, scheint jedenfalls die gesellschaftliche Notwendigkeit außerakademischer Kunstvermittlung auch hierzulande wieder recht notwendig. Und die weitere Perspektive ist ähnlich trüb: In Ungarn werden *gender studies* verboten, der neue brasilianische Präsident möchte die Macher*innen einer Ausstellung mit queeren Positionen an die Wand stellen lassen, in Russland steht „Homosexuellenpropaganda“ unter Strafe und politische Kunst steht sowieso ebenso auf dem Index wie in China und vielen

anderen Ländern der Welt; weltweit sind von Kunstschaaffenden „religiöse Gefühle“ zunehmend sich (re)fundamentalisierender Glaubensgemeinschaften zu achten, will man als Künstler*in nicht in Lebensgefahr geraten; parallel möchte eine idiosynkratisch-identitätspolitische Kritik von links in den Zentren des Westens Kunstwerke zensieren oder gar vernichten, insofern sie sich z. B. „unberechtigterweise“ subalternen Sprecherpositionen zu eigen machen – erreicht die politische Refundamentalisierung zunehmend auch den Kunstbetrieb, und ist diese Bedrohung der künstlerischen Autonomie eine Gefahr?

FZ Ist es mit der Gleichberechtigung und dem Versuch, Diskriminierung in der zeitgenössischen Kunst zu vermeiden, wirklich so weit her? Ist es nicht eher so, dass nach wie vor eine weiße, bürgerliche Perspektive und westliche Kunstbegriffe vorherrschend sind? Geht man davon aus, dass künstlerische Arbeit immer in einer bestimmten Zeit und unter spezifischen gesellschaftlichen und ökonomischen Bedingungen entsteht, so muss man auch den Begriff der Autonomie stark relativieren.

Als Kuratorin interessiere ich mich für formalästhetische Auseinandersetzungen genauso wie für gesellschaftskritische Ansätze oder künstlerische Experimente mit offenem, weil nicht vorhersehbarem Ergebnis. Für wesentlich halte ich die tägliche Übung, unterschiedlichen ästhetischen Anliegen und Ausdrucksformen gegenüber offen zu sein und dazu beizutragen, diese zu schärfen und

dabei die bestmöglichen Rahmenbedingungen für Produktion und Präsentation von künstlerischer Arbeit zu schaffen.

Die Freiheit der Kunst, wie sie im Grundgesetz festgeschrieben ist, wird immer dann verstärkt diskutiert, wenn sich die politische oder ideologische Einflussnahme deutlicher, sprich in Form von restriktiven Förderrichtlinien, Zensur, Ausstellungsverbot oder gar der Strafverfolgung und Festnahme von Künstler*innen manifestiert. Dabei findet die Einflussnahme permanent statt und wird je nach politischer Zugehörigkeit unterschiedlich wahrgenommen. Die Handlungsräume auszuhandeln, der Diskriminierung oder Instrumentalisierung von Kunst entgegenzutreten, ist in meinen Augen ein wesentlicher Teil der kuratorischen Arbeit.

AC Das denke ich auch. Noch allgemeiner formuliert, sind außerakademische wie akademische Kunstvermittlung, und die Kunst zumal, kommunikative Prozesse und als solche prinzipiell ergebnisoffen. Wie bei aller Kommunikation kann ich als Sender nie zu hundert Prozent sicher ein, was beim Empfänger ankommt; und auch als Empfänger muss ich mir der Inkongruenz von Gemeintem und Verstandenem bewusst sein. Im Kontext außerakademischer und globalisierter Kommunikationsprozesse wird allerdings die Divergenz noch größer und deutlicher sichtbar: jedes Verständnis ein Missverständnis. Wenn ich ein diskursiv abgestecktes und kartiertes Feld

(wie etwa den akademischen Diskurs) verlasse, gebe ich auch das gemeinsam genutzte (Sprach-)Werkzeug ab, mit dem ich auf diesem Feld gearbeitet habe. Trotzdem (oder gerade deshalb) gilt es, im Gespräch zu bleiben und sich Ideen und Erfahrungen des anderen anzunähern. Try again, fail again, fail better! Die Möglichkeit des Scheiterns ist immer vorhanden, wo wir uns mit Kunst auseinandersetzen und in diese Auseinandersetzung unsere eigenen, ganz unterschiedlichen Erfahrungen einbeziehen. Also überall da, wo Kunstvermittlung nicht als bloßes Verfahren verstanden wird, bei dem ein „Wissen über ein Kunstobjekt“ von A an B weitergegeben wird, sondern selbst als kreative Praxis, bei der A und B (und C und D ...) mittels eines Kunstobjektes gemeinsam Wissen erzeugen. Das ist in meinen Augen nicht zwingend ein außerakademischer Prozess. Vielmehr könnte Kunstvermittlung in diesem Sinne gerade innerhalb der Akademien und der Kunstinstitutionen eine antiautoritäre Kraft entfalten, die verkrustete Hierarchien und schläfrige Routine aufzubrechen vermag.

Dabei sollten wir nicht vergessen, dass die globalisierte Kommunikation von ihrer Entstehungsgeschichte her ein Nebeneffekt globalisierter Wirtschaftssysteme ist. Globalisierung bezeichnet in erster Linie die Entwicklung kapitalistischer Ökonomien seit der Kolonialisierung, und so ist auch die globalisierte „Kunstwelt“ primär ein Produkt globalisierter Märkte. Es fällt mir schwer, in den „Inklusionsbewegungen“ der Kunstwelt nicht die

immer gleichen Vereinnahmungs- und Ausbeutungsmuster zu sehen.

Demgegenüber steht der von Ihnen angeführte Begriff der künstlerischen Autonomie. Das ihm innewohnende Freiheitsversprechen, also das Versprechen einer Kunst, die nicht nur von formalen Vorgaben und Moralvorschriften frei ist, sondern auch zweckfrei und unabhängig von gesellschaftlichen Einflüssen, halte auch ich für eine Illusion. „Kunst“ existiert, wo sie die Sphäre des rein individuellen Tuns verlässt (und wahrscheinlich nicht einmal dort, denn es handelt sich ja selten um einen vollkommen unbewussten Schöpfungsakt), nicht außerhalb der Bedingungen ihrer gesellschaftlichen Produktion und Rezeption. Diese sichtbar zu machen, ist eine Aufgabe der Kunstvermittlung. Warum spricht wer worüber? Wem nützt was? Von welcher Position aus spreche ich? Welche Erfahrungen bringst du mit?

AK Ja, die Welt hat sich enorm verändert, und diese Veränderungen betreffen auch den Kunstbetrieb. Avantgardistische Ideale und Strategien etwa, wie Radikalität oder Grenzüberschreitungen, beeinflussen oft noch die Selbstbilder von Künstler*innen und Kulturschaffenden, die sich als subversiv begreifen, zugleich staatlich gefördert und so von Populisten als systemstabilisierend gewertet werden. Gegenkulturelle Strategien sind längst allgemeingültig geworden und werden – angesichts zerfallender Institutionen – gar konservativ bewahrt und verteidigt. Tabus zu brechen, wenn auch

anders, gehört inzwischen auch zum Repertoire von populistischen Politiker*innen. Und die Welt, unsere Realität, erscheint in vielem surrealer, radikaler und entgrenzter als die Kunst.

In der Gesellschaft ist es unerlässlich, Fragen der Repräsentanz und Differenz in Bezug auf Geschlecht, ethnische und soziale Herkunft immer wieder neu stellen. Empörung kann aber auch antidemokratische Züge annehmen und Identitätspolitik kann dann etwa an die Stelle einer tatsächlichen Bekämpfung sozialer Ungerechtigkeit treten. Es greift zu kurz, einen Gegensatz zwischen Diskurs und Ästhetik aufzumachen. Die beschriebene Refundamentalisierung gefährdet die Freiheit der Kunst als Rechtsanspruch, die nicht mit ihrer Autonomie als Auseinandersetzung mit künstlerischer Form und Widersprüchen zu verwechseln ist, innerhalb derer sich ungeahnte Spielräume eröffnen. Und vielleicht ermöglicht gerade ein Beharren auf Autonomie aktuell Möglichkeiten, Dissens auszudrücken und Eigenständigkeit auch bei gesellschaftspolitischen Fragen zu bewahren.

TEACH-IN Für das „ästhetische Regime“ (Rancière) der bürgerlich-idealistischen Ästhetik des 18. Jahrhunderts waren Kunst und Bildung, ablesbar an der etymologischen Nähe von „Gestaltung“ und „Bildung“, die ja beide eine Formgebung meinen, zwei Seiten derselben Medaille, und Kunst wurde hier endgültig vom kultischen zum politisch-pädagogischen Projekt umgewidmet. Ausgerechnet der bis hin zum Grundgesetz so einflussreiche und latent

gegenläufige Autonomiebegriff wird bei Karl Philipp Moritz z. B. in direktem Konnex zum Pädagogischen entwickelt. Die diversen antiidealistischen Avantgarden der Moderne versuchten dann unter sich selbst meist bald ad absurdum führenden Schlagworten wie „Antikunst“ nicht nur vom Klassizismus, der Akademie und besagtem ästhetischen Regime der Aufklärungsphilosophie sich zu befreien, sondern auch, denkbar radikal, den einhergehenden Konnex zum Behlehenden oder gar „(Volks-)Pädagogischen“ zu kappen und insistierten diesbezüglich paradoxerweise gerade auf der gleichfalls idealistischen Idee der Autonomie der Kunst.

Heute äußert sich, ebenso paradox, das Fortbestehen des ästhetischen Regimes, nunmehr der sogenannten „Theorie“, unter anderem in der Prominenz kritischer Denkfiguren – z. B. dekonstruktivistischer, (post)feministischer, postkolonialer, queerer usw. –, mittels derer heute aus eher konservativer Perspektive, mit Hegel gesagt, neuerlich und vielleicht endgültig „die Reflexion die Kunst überflügelt“. Wenn man so will, richtet sich hier also die eine Pädagogik gegen die andere. Das vor diesem Horizont angelegte, weite Feld denkbarer Positionierungen zum Verhältnis von Kunst und Pädagogik zwischen einer (aus der Mode kommenden) radikalen Kommunikationsverweigerung im Sinne Adornos, der durch und durch pädagogischen sozialen Plastik oder den Aktivismen der zeitgenössischen politischen Kunst gerade auch außerhalb der westlichen Welt erhebt laufend die Frage nach einer

Selbstverortung oder -vergewisserung in Abgrenzung vom schwer hintergehbaren, gewissermaßen hinterhältigen pädagogischen Imperativ; dies betrifft Künstler*innen und Kurator*innen gleichermaßen. Allerdings scheinen sie mir hier oft nicht im selben Boot zu sitzen, so ist etwa, wo es um eine bessere Welt geht, der Vorwurf des (Allzu-)Behlehenden und damit Eindimensionalen in Bezug auf Kunst fast schon reflexartig im Raum, und umgekehrt erscheint in der Presse praktisch jede Biennale oder Documenta usw. als „die politischste seit Langem“, und man weiß wiederum nicht so recht, ob dies Zustimmung oder Kritik artikulieren soll. Wie schätzt du, schätzen Sie diesen schwierigen Zusammenhang ein?

AC Wenn ich Sie richtig verstehe, geht es Ihnen einerseits um die politische und pädagogische Funktion von Kunst und Theorie, andererseits geht es um eine Beschreibung des Verhältnisses von Kunst und Theorie im Zusammenhang gesellschaftlicher Verwertung? Die Frage wäre also, ob, wie und was wir durch die Produktion oder die Rezeption von Kunst erfahren, lernen oder gar bewirken können. Und: Was können wir uns heute unter ästhetischer Bildung und Kunsterziehung vorstellen (und wollen wir das überhaupt)?

Viele dieser Fragen wurden in den letzten Jahren unter dem Schlagwort *educational turn* diskutiert. Damit wird die Hinwendung zu neuen Formen der Kunstvermittlung bezeichnet, welche die Autorität des Kurator*innen-Subjekts ebenso infrage stellt wie die paradigmatische

Setzung eines bestimmten Diskurses. Die in diesem Zusammenhang angeführten Praxen der Kunstvermittlung beziehen sich nicht selten auf reformpädagogische Ansätze des frühen 20. Jahrhunderts oder auf Konzepte der kritischen Pädagogik und der Befreiungspädagogik der 1960er- und 1970er-Jahre. Zielen diese Bewegungen zumeist auf Emanzipation der Menschen als Voraussetzung zur gleichberechtigten Mitgestaltung der Gesellschaft ab, beschreibt die „neue“ Kunstvermittlung den Prozess der Auseinandersetzung mit Kunst als eine Form der kollektiven Teilhabe am Kunstwerk.

Wenn Adorno sinngemäß schreibt, „das Kunstwerk hat es und kann es nicht sagen“, muss das aus der Perspektive einer kritischen und prozesshaft angelegten Kunstvermittlung nicht als Aufruf zur Kommunikationsverweigerung gelesen, sondern kann auch auf den nicht auflösbaren „Bedeutungsrest“ eines jeden Kunstwerkes bezogen werden. Es ist dieses Nicht-Aufgehen des Kunstwerkes in seinen Beschreibungen oder Erklärungen, das die Anziehungskraft der Kunstobjekte ausmacht und aus verschiedenen Blickwinkeln immer wieder neue Lesarten provoziert. Gerade das unsagbare „Es“ des Kunstwerkes ist es, was das Kunstobjekt zum Medium macht, durch das hindurch die unterschiedlichsten Betrachter*innen miteinander in Beziehung treten, miteinander kommunizieren können. Zugleich ist dieser Bedeutungsrest, der sich jeder Vereinnahmung entzieht,

der anarchische Kern eines jeden Kunstwerks, dessen Sprengkraft durch Vermittlungsprozesse freigesetzt werden kann.

FZ Die immer neu vollzogene Trennung von Kunst und Leben halte ich dabei nicht nur für problematisch, sondern – mit Blick auf die kulturelle Bildung – sogar für schädlich! Wird künstlerische Arbeit in das rein Ideelle entrückt oder Ästhetik mit Autonomie verknüpft, so ist es sehr schwer, die Eingebundenheit jedes Handelns in die schon genannten kulturellen, politischen oder ökonomischen Zusammenhänge zu argumentieren. Dabei schließen sich Ästhetik und Politik nicht gegenseitig aus, und sie tun sich gegenseitig auch keinen Abbruch. Kommen wir zu reflektierten Aussagen darüber, warum wir uns mit bestimmten Fragen auseinandersetzen und welche Form wir dafür wählen, diese Auseinandersetzung zu präsentieren oder zur öffentlichen Diskussion freizugeben, ist das auf individuell wie auch auf gesellschaftlicher Ebene sinnstiftend. Ich meine damit eine Qualität, die aus dem Disput von unterschiedlichen ästhetischen Ansätzen erwächst.

TEACH-IN Die Kritik am vermeintlich (Allzu-)Pädagogischen in der Kunst kommt heute ja nicht nur von konservativer Seite. Sie ist auch im akademischen Teil der Kunstwelt weit verbreitet; eine Tagung an der UdK z. B. stellte zuletzt in der Tradition von Rancières *Unwissendem Lehrmeister* gar die Frage der grundsätzlichen Verdummung der Gesellschaft durch das Pädagogisierende im Zuge einer

sich insgesamt immer stärker infantilisierenden Kultur – festzumachen an so unterschiedlichen Tendenzen wie den sogenannten Helikoptereltern oder dem Nudging in der Politik, der mehr oder minder sanften „medialen“ Steuerung hin zum Guten, Richtigen, Gesunden usw. Im kuratorischen Feld scheint dieses Unbehagen etwas geringer ausgeprägt, mutmaßlich weil man sich den pädagogischen Schuh erst gar nicht anzieht und sich grundsätzlich im Dialog, nicht im belehrenden Diskurs mit dem Publikum wähnt. Zugleich feiert das uralte Narrativ einer Besserung der Gesellschaft durch Kunst regelmäßig da Urstände, wo es etwa um den Kampf gegen die zunehmende Resonanz rechter Hetze geht. Wie stehen Sie, steht du zu dieser akademischen Debatte?

AK Kunst wird einerseits als nicht leicht zugänglich abgestempelt und andererseits toterklärt! Mit einer kunstvermittlungskritischen Position riskiert man den Vorwurf, elitär zu sein, mit dem Anspruch, alle zu erreichen, den Vorwurf, Kunst zu trivialisieren und Differenziertheit aufzugeben. Die Vermittlung von Kunst agiert so im Spannungsfeld zwischen romantischen und frühmodernen Vorstellungen von der Zweckfreiheit der Kunst und Debatten zur Nutzung der Potenziale von Kunst und ihren Institutionen für Bildungsprozesse, zu sozialer Kontrolle, für Inklusion und Teilhabe bzw. zu ihrer Instrumentalisierung und Vernutzung. Ja, Kunst mag nicht leicht zugänglich sein, aber dies immer wieder zu betonen, zementiert dieses Stigma.

Momente des Nicht-Verstehens sind fundamental für die Erfahrung von Kunst! Nicht jedes Kunstwerk wird jedem zu jedem Zeitpunkt etwas geben. Vor diesem Hintergrund halte ich eine kritische Revision der Kunstvermittlung für wichtig. Kunstvermittlung ist eben nicht als reibungslose Übermittlung vermeintlich gängigen Wissens zu verstehen, die auf Konsens aus ist. Vielmehr gilt es, diesen zu hinterfragen und vielleicht auch zu erschüttern. Produktion und Reproduktion von Wissen wären dann nicht mehr unterschieden. Aus meiner Sicht ist die Ansprache von und Arbeit mit unterschiedlichsten Öffentlichkeiten eine der Aufgaben, die Kunst und ihre Orte gegenwärtig erfüllen können. Vor diesem Hintergrund halte ich die Vermittlung von Kunst als verändernde Praxis für relevant, wenn sie Orte schafft, an denen der Begriff des Öffentlichen offensiv verhandelt wird und Orte des Lernens und Lehrens zu debattiertem Terrain werden können.

AC Wie erwähnt, bin ich selbst nicht aktiver Teil einer akademischen Debatte und sehe mich so auch nicht in der Position, diese zu beurteilen. Allerdings möchte ich gerne noch ein wenig beim Begriff des Pädagogischen verweilen: Sie haben vorhin darauf verwiesen, dass Gestaltung und Bildung – und hier füge ich noch die Erziehung ein – alle auf die Vorstellung einer Formbildung zurückgehen. Der entscheidende Unterschied zwischen verschiedenen historischen Auffassungen liegt aber darin, wer oder was darüber entscheidet, welche Form gebildet werden soll.

Meiner Meinung nach (und hier bin ich ganz bei der Reformpädagogik des 20. Jahrhunderts) sind es die Bildungssuchenden selber, die, ausgehend von ihren eigenen Erfahrungen und Interessen, Lernziele entwickeln müssen. Vermittler*innen unterstützen diese Entwicklung, ohne dass ein Ergebnis von vornherein feststeht. Natürlich finden solche Lern- und Bildungsprozesse nicht im luftleeren Raum statt, sondern anhand gegebener Situationen, Materialien oder Kunstobjekte, die aber auch nicht in einer bestimmten Deutung aufgehen.

Die Kritik am (Allzu-)Pädagogischen richtet sich gegen eine Pädagogik des „Aufgehens“, der restlosen Kontrolle des Lern- bzw. (in der Kunst) Rezeptionsprozesses. Ich langweile mich angesichts sogenannter Kunstwerke, bei deren Betrachtung ich einen Erkenntnisparcours abschreiten soll wie eine Labormaus, die den richtigen Weg durch das Versuchslabyrinth finden muss! Die Belohnung dafür, am Ende alles „richtig“ verstanden zu haben, ist dann die Selbstverortung im angesagten Diskurs oder die Bestätigung des eigenen Expert*innentums oder der Zugehörigkeit zu einer Bildungselite. Im Moment des „Verstanden-Habens“ ist der Prozess des Verstehens abgeschlossen und die Auseinandersetzung zu Ende. Ein Stillstand, der dem Tod des Kunstwerkes gleichkommt.

FZ Die Kritik, mit der unter anderem die zeitgenössische Kunsttheorie den jüngsten Bildungsreformen in Europa entgegengetreten ist, setzt in meinen Augen auch nicht von ungefähr die

systemischen Fehlstellen mit deren gesellschaftlichen Effekten in Zusammenhang. Das, was die Reformpädagogik seit drei Jahrhunderten immer wieder neu formuliert, wissen wir entsprechend lange. Letztlich scheitern Reformmodelle im Bildungssystem immer wieder an Maßgaben der Vergleichbarkeit, Verwertbarkeit und Konkurrenz von Wissen. Dieses Denken hat etwa die Entmündigung der Einzelnen oder die mangelnde Kooperationsbereitschaft und Solidarität in der Gruppe zur Folge. Im Kontext eines gewinn- und wettbewerbsorientierten Gesellschaftssystems ist es nicht gerade einfach, zu gemeinsamen Interessen, Begeisterung und Zusammenarbeit zu kommen. Erfahrungsgemäß gelingt dies mit zunehmendem Alter immer weniger. Die Kunstvermittlung der GfZK arbeitet mit Menschen ab drei Jahren zusammen und hat dabei ein spezifisches Interesse an sogenannten Präkonzepten. Das sind Erklärungen, die Kleinkinder aus eigener Erfahrung ableiten, um komplexe Zusammenhänge zu begreifen. Damit ist ein wesentlicher Aspekt genannt, nämlich, Wissen immer auch als einen subjektiven, von den eigenen Beobachtungen, Kenntnissen, Empfindungen und Verknüpfungen abhängigen Zugang zur Welt zu betrachten.

Meine kuratorische Arbeit wird von einem solchen forschenden Interesse, dem Drang, Ideen, Zusammenhänge zu ergründen, befeuert. So sehe ich weniger in der Kunst an und für sich eine Möglichkeit, gesellschaftliche Zustände zu verändern, als vielmehr in einer allgemeineren Haltung, die

man etwa mit engagiertem Interesse bezeichnen könnte.

TEACH-IN Der Philosoph Christoph Menke hat in *Die Kraft der Kunst* zu Recht festgestellt, dass Kunst noch nie so erfolgreich im Sinne von populär und öffentlichkeitswirksam zugleich war wie in der Gegenwart, und zwar die klassische Moderne und „schwierige“ zeitgenössische Kunst gleichermaßen, im Ausstellungsbetrieb und am Kunstmarkt. Nicht nur ihm zufolge hat diese *success story* freilich ihren Preis, etwa als häufig beklagter Übergang zu einer von Ereignis zu Ereignis hastenden Eventkultur, was ggf. zu einer inhaltlichen Ausdünnung bzw. einem bloßen Kunstkonsum des Publikums führt. Die französische Schriftstellerin Virginie Despentes verdichtet in ihrem *Vernon-Subutex-Zyklus* diese Entwicklung in Bezug auf Kunstmuseen zu der bösen Formel, große Museen seien inzwischen „wie ein Spaßbad, nur ohne Rutsche“. Gilt es, dem – in durchaus pädagogischer Geste? – kuratorisch entgegenzusteuern?

FZ Sind Museen nicht das, was wir daraus machen? Ich meine, haben wir nicht alle die Möglichkeit, Museum zu denken und zu definieren? Das, was wir von Museen wollen, einzufordern? Ich sehe und erlebe täglich viele Arten und Weisen, wie Museen den unterschiedlichsten gesellschaftlichen Gruppen und Interessen einen Raum für das gemeinsame Denken, Sprechen und Handeln bieten. Oder eben den Rahmen für Begegnungen. Für uns im GfZK-Team ist die „Arbeit an der Arbeit“ eine spannende

Tätigkeit. Wir denken über Sprecherpositionen und Rollenverteilung im Museum, über Formen des Zeigens und der Rezeption von Kunst, über die sozialen, kulturellen und ökonomischen Relationen, die sich im Museum abbilden, nach, oder eben darüber, wie man etwa über das Sammeln anders nachdenken kann. Ist es möglich, jenseits von Besitz zu sammeln? Oder die Beziehungen, die sich um Kunstwerke und künstlerische Ideen herum entfalten, zum Gegenstand von Sammlungen zu machen? Außerdem ist das Teilen ein wichtiges Thema. Das Teilen von Ressourcen, Infrastruktur, Wissen und Interessen. Das alles hat mit Spaßbad wenig zu tun – erzeugt aber nicht weniger Freude.

AK Dem kann ich mich nur anschließen! Sicher, Kunstmuseen haben seit den 1980er-Jahren ihre Aktivitäten zunehmend auf Sonderausstellungen und Events konzentriert und sind inzwischen Opfer ihres eigenen Erfolgs. Doch Globalisierung und Wirtschaftskrise änderten und ändern die Politik des Ausstellens und der finanzielle Druck auf Kunstinstitutionen wächst. Alternativ zu Wechsel- und Blockbuster-Ausstellungen und Events oder auch bewusst engagieren sich Kunstmuseen (wieder) stärker, ihre Sammlungen (wieder) zu entdecken. Während dieses Comeback der Sammlung als Grundlage von Ausstellungsprogrammen einerseits mit dem Argument kritisiert wird, schlicht aus der Not eine Tugend machen zu wollen, mag es doch auch eine Chance für Museen sein, ihre Anfänge zu reflektieren, sich selbst einzuschätzen, ihre Kategorien zu

hinterfragen und sich selbst neu zu positionieren. Für eine solche Positionierung relevant wäre etwa auch, inwiefern Kunstmuseen „dritte Orte“ sind bzw. sein können, an denen Menschen nicht nur Wissen und Bildung finden, sondern auch Raum, der Bedürfnisse nach Konzentration und Kommunikation gleichermaßen bedient. Menschen suchen Orte, an denen sie sich aufhalten, austauschen und miteinander in Beziehung treten können – gegen schwindenden Gemeinsinn in modernen Gesellschaften. Vor diesem Hintergrund könnten Museen Orte sein, an denen es alles gibt, was unsere Zeit ausmacht: Wissen, Teilen und Begegnung. Ideale Orte für Demokratie. Und auch Events und Spektakel müssen nicht ausschließlich fatalistisch als Ausdruck einer Unterwerfung unter die Herrschaft der Ökonomie gelesen werden, sondern können auch ästhetische und/oder soziale Setzungen sein – wie beispielsweise im Falle des Künstler*innen- und Medienkollektivs Mosireen, das während der ägyptischen Revolution zwischen 2011 und 2014 auf dem Tahir-Platz in Kairo einen Raum als aktivistisches Zentrum betrieben hat mit Veranstaltungen wie Screenings, um die Medienproduktion der Zivilbevölkerung zu unterstützen.

AC Ich habe mich als Künstlerin und Kuratorin immer dafür interessiert, in Bereiche zu gehen, wo Kunst und Nichtkunst verschwimmen. Ich wollte dort weder etwas aufdecken oder zeigen, wollte nichts beklagen oder erklären, sondern eher etwas Festes verflüssigen. Das ist ein sehr punktueller Ansatz, ein Vorgehen auf lokaler Ebene.

Der Kunst, dem Ausstellungsbetrieb und dem Kunstmarkt ist das natürlich völlig egal.

Irit Rogoff nennt Edukation (um den schlimmen Begriff der Erziehung zu vermeiden) ein *Freisetzen von Energien* hinsichtlich dessen, was abgelehnt werden muss, hin zu dem, was imaginiert werden kann.⁴⁰ Vielleicht ist das der Punkt, an dem die kuratorische und vermittelnde Gegenwehr ansetzen muss! Der Gedanke wirft uns zurück auf einen Begriff, der eigentlich am Anfang allen selbstbestimmten Lernens steht, dem der Motivation. Will ich konsumieren? Will ich einfach nur dazugehören und Spaß haben? Dann reichen die Angebote der Kulturindustrie aus. Wenn ich mich entwickeln will, wenn ich mich gestaltend in die Gesellschaft einbringen will, muss ich mich auf unbekanntes Terrain begeben.

TEACH-IN Im Rahmen der „Bereicherungsökonomie“ im Sinne von Luc Boltanski und Arnaud Esquerre ist Kunst eines der zentralen Güter einer Surplus-Wertschöpfung als spekulative Kapitalanlage und Distinktionsinstrument gleichermaßen geworden; zuletzt hat E. Mnuchin, der Vater eines Trump-Ministers, einen dekorativen silbernen Hasen von Koons für 91 Millionen US-Dollar erworben. Zugleich ist Kunst, alte aber auch die der klassischen Moderne, in ihrer medialen Repräsentation, z. B. auf *YouTube*, im Fernsehen und auf dem Buchmarkt und im Rahmen des ästhetischen Kapitalismus auch in der Werbung und anderswo omnipräsent. Parallel

40 Irit Rogoff, „Wenden“, in: Beatrice Jaschke; Nora Sternfeld (Hg.), *educational turn. Handlungsräume der Kunst- und Kulturvermittlung*, Wien: Turia + Kant 2013, S. 27–54.

dazu wird sie wie das gesamte kreative Feld im Zuge der neoliberalen Verwertungslogik seit den 1990er-Jahren in zuvor unbekannter Weise massiv umgewertet und immer mehr zum Standortfaktor unter anderen im Wettbewerb der globalen ökonomischen Zentren und Regionen um „die besten Köpfe“ gemacht (was wohl vor allem Fachkräfte des ökonomischen Sektors wie Ingenieure, Banker*innen usw. meint). Über die Praktiken der Finanzierung der Kunstinstitutionen, aber auch des städtischen Marketings erfolgt so nach wie vor und mit großer Beharrlichkeit eine über diverse Paradoxien vermittelte Rückkopplung der Kunstinstitutionen an die finale Systemlogik, wobei jedes und alles seine Daseinsberechtigung letztlich auf ökonomischem Feld, d. h. anhand „der Zahlen“ nachzuweisen hat. Besteht die Gefahr, dass Kunst insgesamt ihre widerständige Kraft der – mit z. B. Marcuse – *Negation* in einem solchen Setting verliert, oder ist eine solche Bändigung bzw. Vereinnahmung des per se Unverfügbaren, das Kunst auszeichnet, gar nicht möglich?

AK Dass Kunst und Markt ineinandergreifen und in einem spannungsreichen Wechselverhältnis stehen und sich zugleich notorisch voneinander abzugrenzen suchen, ist ja kein neues Phänomen, auch wenn sich das Verhältnis verschärft bzw. zugespitzt hat. Wir alle sind in Marktverhältnisse als gesellschaftliche Realität eingebunden. Gerade die Loslösung der Kunst aus ihrer Zweckgebundenheit im 18. Jahrhundert hat den Weg

geebnet für ihre Vermarktung, und die oft behauptete Eigengesetzlichkeit von Kunst lässt sich nur sinnvoll entwickeln, wenn ihre grundlegende Fremdbestimmtheit zugleich anerkannt wird. Fremdbestimmtheit schließt aber Eigengesetzlichkeit nicht aus. Vor diesem Hintergrund gibt es unterschiedliche Möglichkeiten, sich zu den jeweiligen Marktbedingungen zu verhalten, sie zurückzuweisen oder zu verändern und die Potenziale der Kunst liegen dort, wo sie sich nicht unmittelbar verpflichten und dingfest machen lässt. Sie ist fremdbestimmt und eigenständig zugleich und muss im Wissen um die eigene Involviertheit in Markt und Ökonomie kritische Distanz und utopische Dimensionen immer wieder neu vermessen.

FZ Genau. Das Verhältnis von Kunst und Besitz bzw. die Frage, ob man Kunst überhaupt besitzen kann, finde ich sehr spannend. Mit Besitz gehen oft Vorstellungen von Exklusivität und Hegemonie einher. Erst kürzlich sprach ich mit einem Rechtsanwalt darüber. Hängt ein Gemälde an der Wand in meinem Wohnzimmer, ist es zwar in meinem Besitz. In letzter Konsequenz ist die künstlerische Ausformulierung jedoch geschützt und gehört immer den Urheber*innen. In Bezug auf Kunst lässt sich also auch Besitz durchaus anders denken. Ohnehin liegt für viele Künstler*innen der Wert ihrer Arbeit in dem Prozess selbst, in den Effekten, die ihre Arbeit jenseits der monetären Verwertung erzielt.

AC Allerdings erstreckt sich der Imperativ kapitalistischer Verwertungslogik in Bezug auf Kunst nicht allein auf kreative Industrien als Standortfaktor und Gentrifizierungswerkzeug, sondern betrifft auch das Verständnis von Kunst selbst: Kunst als Vehikel zum Transport hegemonialer Bildungsvorstellungen, Kunst und Künstler*innen als Vorbilder für den flexiblen, modernen Arbeiter in der *Gig Economy*, Kunst als Werkzeug zur Optimierung der Leistungsfähigkeit des Individuums.

Und trotzdem: Erst wenn wir aufhören, die Misere nur zu beklagen und stattdessen eine aktive, kritische Praxis entwickeln – im künstlerischen Schaffen, in den Akademien, in den Museen und Galerien – können wir etwas verändern. Die Veränderung kann nicht darauf abzielen, den neoliberalen Wertekanon morgen durch ein anderes Paradigma abzulösen, sondern es geht darum, die Prozesse der Wertschöpfung mit zu reflektieren und Löcher in das dichte Netz der sich als alternativlos präsentierenden Ökonomisierung aller Lebensbereiche zu reißen.

TEACH-IN Im Zuge von Digitaler Revolution und Big Data scheinen vielen kritischen Beobachter*innen sämtliche gesellschaftliche und auch kulturelle Prozesse in ein immer dichter werdendes Netz von kapitalistischer Verwertungslogik, Codierung und Kontrolle eingesponnen; dies betrifft die Dinge des Alltags, die *smart* und vernetzt werden, ebenso wie die Körper, die *enhanced* werden, und die

Prozesse der Subjektivierung, die zunehmend der Logik der Neuen Medien zu folgen scheinen, d. h. (re-) programmiert, automatisiert, modularisiert usw. werden. Selbstverständlich umgeht die meist Digitalisierung genannte Entwicklung auch die Kunst nicht. Auf einer oberflächlichen Ebene meint dies, dass auch ins Museum z. B. Oculus-Rift-Brillen und VR-Applikationen Einzug halten – auch die neuesten unter den neuen Medien werden selbstverständlich Teil der Medienexpansion der Kunst werden –, oder auch, dass das Archiv des Kunstschaffens der Vergangenheit ubiquitär werden könnte (und die Kunst damit demokratischer?) wie das kollektive Wissen in Zeiten von Wikipedia, jedenfalls, dass sich auch hier Fragen des Zugangs radikal neu stellen.

In einer tieferen Ebene und in Hinsicht auf das grundlegende, mit einer Formulierung Siegfried Zielinskis, *Spannungsverhältnis zwischen Kalkulation und Einbildungskraft* (was heißt: zwischen Berechnung und Unberechenbarkeit), wird für manche die Kunst zu einem der Felder der „letzten Entscheidung“ über den zukünftigen Ort des Menschlichen, also dessen, was an Ethik und Verantwortlichkeit, an Freiheit und kritischer Urteilskraft dem Ansturm des „berechneten Seins“ im Zeitalter der künstlichen Intelligenz, *algorithmic governance* und Robotik noch entgegengestellt werden kann. Gerade hier, im Feld der Kunst, werden Möglichkeiten einer Widerständigkeit gegenüber der restlosen Usurpation des Realen wie auch des Symbolischen durch

Algorithmik und Digitalisierung verortet. Wie stehst du, stehen Sie zu dieser einerseits schmeichelhaften, andererseits auch latent überfordernden Perspektive?

AC In gewisser Weise ist die Vorstellung, dass die Kunst der letzte Ort sein könnte, an dem der Mensch frei ist, eine romantische Idee. Das diese jetzt auf eine ähnliche Art wieder an Bedeutung gewinnt wie in der Frühzeit der Industrialisierung, ist sicher kein Zufall. Immer wieder werden die aktuellen Entwicklungen in Produktion, Dienstleistung und Kommunikation durch die sogenannte digitale Revolution als ähnlich einschneidend beschrieben wie die Umwälzungen, die Dampfmaschine und Elektrifizierung im 19. Jahrhundert ausgelöst haben. Nur geht im 21. Jahrhundert alles noch viel schneller. Wie von Ihnen skizziert, bestimmen die massiven technologischen Veränderungen, die den Fluss der Zeit plötzlich in einen reißenden Strom zu verwandeln scheinen, alle Aspekte unseres Selbstverständnisses. Schon in wenigen Jahren können vielleicht ein Drittel der heutigen Arbeiten von Robotern und KI erledigt werden. Ein großer Teil der Bevölkerung wird arbeitslos, denn der Wegfall von Beschäftigungsverhältnissen in der alten Industrie, in der Landwirtschaft, in Handwerksbetrieben und den Verwaltungen wird nur in sehr geringem Umfang durch die Entstehung neuer Berufsfelder ersetzt. In diesen werden vermutlich Erfindungsgeist, Flexibilität und die Fähigkeit zu lebenslangem Lernen wesentliche Voraussetzungen sein; typische Eigenschaften

der „kreativen Klasse“ also. Daneben entsteht ein Heer von Arbeitslosen. In einem dystopischen Szenario bilden diese Arbeitslosen ein neues Lumpenproletariat. Am äußersten Rand einer Gesellschaft, in der die Steuerung des Systems und die Verteilung der knappen Ressourcen in den Händen einer kleinen elitären Schicht Superreicher liegen, sind sie der Willkür der Herrschenden hilflos ausgeliefert. In der utopischen Erzählung hingegen werden durch den Wegfall von Millionen Arbeitsplätzen kreative Energien frei, die vordem durch entfremdete Lohnarbeit gebunden waren und nun – auf Basis eines bedingungslosen Grundeinkommens – der Gesellschaft zugutekommen.

Jeder Mensch ein/e Künstler*in – plötzlich taucht jemand wie Joseph Beuys wieder auf, für den Kunst, die Arbeit an der Sozialen Plastik, das kreativ formende Einwirken aller auf die Gesellschaft bedeutete. Bei diesem Begriff der Sozialen Plastik möchte ich einhaken: Kunst ist kein Zufluchtsort, an dem der/die Einzelne von den Krankheiten der Gesellschaft geheilt wird. Es gibt keine Kunst außerhalb der Gesellschaft, in der sie entsteht, und so muss die Kunst in der Gesellschaft wirksam sein. Das mag ein pädagogisches Konzept sein, aber es ist keine Belehrung, sondern meint eine Formung, der ein gemeinschaftliches Handeln zugrunde liegt und die lokale und globale, bekannte und marginalisierte Perspektiven verbindet.

AK Sicher! Digitalisierung und künstliche Intelligenz umgehen die Kunst so auch nicht (und umgekehrt),

und sie erzeugen Faszination wie Widerstand. So gibt es einerseits prominente Beispiele jüngerer Zeit wie das Londoner Start-up *Acute Art*, das Technologie und Kunst vereinen, versöhnen und vernetzen will und dafür renommierte Künstler*innen gewinnt. Kunst erkundet, besetzt und gestaltet längst mit AR- und VR-Technologien den Raum des Virtuellen, und Künstler*innen agieren als Testimonials für Technologiefirmen. Daniel Birnbaum etwa, der für *Acute Art* arbeitet, mutmaßt gar, dass Kunst vielleicht bald keine Ware mehr ist, sondern eine Leistung. Andererseits untersuchen und hinterfragen Künstler*innen digitale Entwicklungen, die auch einschließen, Kontrolle über die Gesellschaft an Maschinenprozesse abzugeben. Gerade vor dem Hintergrund, dass die restlose Usurpation des Realen kaum sinnlich erfahrbar ist, kaum eine Ikonografie hat, könnte Kunst gegenwärtig vielleicht stärker ihren Anteil daran haben, sie erfahrbarer und somit reflektierbarer zu machen. Nicht, indem sie Grenzen zwischen Registern des Ästhetischen und Politischen auflöst und aktivistisch angeht, sondern indem sie über solche Grenzen hinweg in reflexiver Distanz handelt.

TEACH-IN Damit zur vielleicht etwas schrägen Abschlussfrage: Aus einer globalen Perspektive beobachten wir eine durchaus vielsagende Transformation der popkulturellen Leitfigur vom Star über die Celebrity zum Influencer. Interessant daran scheint mir, dass der klassische Star mit seiner Botschaft *Ich bin ganz anders als du* in unerreichbaren, nachgerade himmlischen

Sphären usw. an künstlerisches Schaffen (Film, Musik, Kunst usw.) gebunden war, der oder die Celebrity war dann nur noch prominent, sozusagen mit Luhmann ein reines Motivationsmedium für Kommunikation, d. h. gossip. Die letzte Stufe, der oder die vollständig interaktive Influencer*in, hat als Botschaft nur noch den unbedingten Willen zur Berühmtheit, zu möglichst vielen Clicks. Dafür aber hat sie oder er ein durchaus verlockendes Identitätsangebot in Zeiten von kultureller Pluralisierung und Heterogenisierung: *Ich bin wie du* und damit, implizit: *Du bist richtig, wie du bist*.

Denkst du, denken Sie, dass auch die Kunst, wenn sie unter diesen (pop-)kulturellen Großbedingungen weiter erfolgreich sein will – selbstverständlich in Bezug auf ihr spezielles Publikum, im Rahmen der spezifischen Systemlogiken dieses besonderen kulturellen Felds usw. –, diesem Trend folgen wird, d. h. dass z. B. der erfolgreiche Künstlertyp der Zukunft noch stärker als bereits jetzt einerseits der (politische) Aktivist für eine bessere Welt ist (als *social influencer*, scheint nicht gerade staatsbürgerliche und zivilgesellschaftliche Verantwortlichkeit die neue Widerständigkeit zu sein?) oder aber als Influencer*in in eigener Sache mit angeschlossener Factory & Marketing-Abteilung, der dann wie die „Supermänner“ Christo, Koons, Hirst, Elíasson usw. primär als Marke auf einem Markt mit Milliardenumsatz funktioniert? Und gelte es hier dann vielleicht sogar in kuratorischer Perspektive (wiederum „pädagogisch“?) Stellung zu beziehen?

AK Eben. Auch Kunst findet in einem Steigerungswettbewerb und einer wachsenden Bewertungsgesellschaft statt. Und Künstler*innen konnten und können es zulassen und forcieren, zumal mithilfe der Massenmedien, zu gefragten *legendären* Künstler*innen, zu Stars, zu Celebrities, zu „Hypervisionen eines individuellen Potenzials“, wie der Kulturtheoretiker P. David Marshall sie nennt, zu Markenartikeln nach allen Regeln eines obsoleten Geniebegriffs, zu Social Influencer*innen zu werden.

Mithilfe sich weiter entwickelnder Massen- und sozialer Medien potenzieren sich die Möglichkeiten dazu, und klar nutzen Künstler*innen etwa künstlerisch, politaktivistisch, reputationssteigernd, die Möglichkeiten und die Nähe, die der endlose Bilderstrom zulässt. Die Herausforderung liegt darin, die Rahmenbedingungen dieser Entwicklung in der künstlerischen wie kuratorischen Arbeit (auf weniger vorhersehbare Weise) zu verhandeln.

AC In meinen Augen ist die Figur der *Influencer*in* ein Produkt der Superindividualisierung, und diese wiederum eine Notwendigkeit des Hyperkapitalismus! Die Gesellschaft wird mithilfe von Big Data in immer spezifischere Marktsegmente aufgespalten: jeder/m Konsumentin seine eigene Nische. Die begleitende kulturelle Pluralisierung bleibt auf der Oberfläche der Gesellschaft stehen, deren Machtstrukturen sie stützt, indem sie Gemeinschaften fragmentiert. Dem entspricht auf technologischer Ebene die Tatsache,

dass (fast) jeder/m die Mittel zur Produktion eigener Beiträge im Netz zur Verfügung stehen. Es ist das bekannte Paradox des Medienzeitalters: Fast allen ist es heute möglich zu senden, doch dadurch entsteht ein Rauschen, in dem jede Botschaft untergeht und jedes Gespräch im Keim erstickt wird. Im Unterschied dazu fordert Kunst uns auf, in der Welt zu handeln, in die sie eingebettet ist, und deren Bedingungen sie hinterfragen, an der sie gestaltend teilhaben will.

Fig. 5

*Narcissistic Wound:
Image and Submission*

