

3 Die Kunst des Kuratierens in der Kunst

Das Vorhandensein großer Datenbestände und deren Akzeleration sind unabhängig davon, wie sie verarbeitet werden, ob digital oder analog, schon seit Längerem die zentrale Basis von Stadtentwicklung geworden. Dass dies nicht problemlos geschieht, sondern mit vielen bis heute ungelösten Problemlagen und auf ihnen basierenden sozialen Konflikten verbunden ist, ist offensichtlich. Umso dringender erscheint es, die Spielregeln und möglichen machtfigurativen Verschiebungen zu ergründen, die urbane Entwicklungen derzeit tangieren. Im Konkreten geht es darum, einerseits herauszufinden, wie städtische Daten das Kräftespiel zwischen städtischen Akteur*innen – von Bürger*innen zu politischen, kulturellen und wirtschaftlichen Institutionen der (Groß-)Stadtgesellschaften – verändern, andererseits aber auch in dieser vergleichsweise gestaltungsoffenen Situation nach Formen produktiver Kollaborationen und Kooperation zu ahnden.

Dieser bereits in Kapitel 1 beschriebenen Arbeitshaltung entspricht das City Science Lab, das ein besonderes Augenmerk auf den Umgang mit urbanen Daten legt. Dabei gerät eine Kulturtechnik in den Fokus, die, historisch betrachtet, im kulturellen Bereich entstanden ist, dann angesichts der nahezu unübersehbaren Fülle von (Betriebs)-Daten von IT-Expert*innen *entdeckt* worden ist, um schließlich zu Nutzer*innen der sogenannten Social-Platforms vorzudringen: das Kuratieren. Doch bevor im nächsten Kapitel die besonderen Herausforderungen und Potenziale sondiert werden, die das Kuratieren von Daten mit sich bringt, zeichnen wir im Folgenden die Linien einer *Kunst des Kuratierens* in der Kunst nach, wo sich diese Position mit entsprechenden Rollenvorschriften zuerst herausgebildet hat.

Dabei ist uns vor allem daran gelegen, den Wandel des Kuratorischen in der Kunst zu skizzieren und die Ausweitung dieser Praxis auf andere Felder bis hin zum Kuratieren von Daten zu beschreiben. Und nicht zuletzt geht es auch um

die Herausarbeitung unserer Rolle, der von Wissenschaft und Forschung, im Bereich kuratorischer Praxis.

3.1 Ein historischer Blick auf die Praxis des Kuratierens

Die Tätigkeit des Kuratierens hat eine längere Tradition, die aus dem Ausstellungswesen künstlerischer oder kunsthistorischer Museen hervorgegangen ist. Kuratorische Tätigkeiten umfassen zuallererst das Auswählen, die Zusammenstellung und ordnende Neu-Versammlung sowie die Bestandswahrung und Pflege von künstlerischen Artefakten jedweder Provenienz. Diese Aufgaben sind nicht ohne die Herausbildung der Kunst als eigenständigen, systemisch funktionierenden und stetig wachsenden Bereich denkbar, ein Prozess, der sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts beschleunigte. Die Zurschaustellung von Kunst ist zu Beginn aber auch an einen stationären Ort gebunden, an dem sie ge- und versammelt wurde: dem Museum (Benett 1995, S. 17ff.; Te Heesen 2012, S. 30ff.).

Auch wenn kunsthistorische Forschung nachweisen kann, dass die Herrschenden bereits in der Antike – zumindest ab Beginn der römischen Kaiserzeit – bei ihren Sammlungen, die ihre Genealogie und Mächtigkeit belegen sollten, ratgebende Experten hinzuzogen und administrative Einheiten einrichteten, bilden sich die eigentlichen Funktionsmerkmale kuratorischer Praxis erst zu Beginn der Moderne heraus. Oder anders formuliert: Kuratorische Praxis ist die konsequente Folge der Ausdifferenzierung des Kunstfeldes, das nach nur ihm eigenen Regeln funktioniert und selbstreferentiell festlegt, was Kunst ist oder eben nicht (vgl. Luhmann 1996).

Erste Anzeichen für diese Ausdifferenzierung zeigen sich im frühen 17. Jahrhundert, als sich Tätigkeiten wie das Malen und Skulpturieren (aber auch Komponieren und Musikmachen) sukzessive aus ihrer handwerklichen Herkunft lösten und als künstlerische Praxis markiert wurden. Damit ging auch eine Fülle bis dahin unbekannter Sujets und gestalterischer Techniken einher, die rasch zu einer gewissen Unübersichtlichkeit des Kunstmarktes führen. Und gleichzeitig weitete sich der Kreis derjenigen, die künstlerische Artefakte sammeln, über die Herrschenden hin zu dem immer wohlhabenderen Bürgertum aus.

Denn nach Gewohnheiten oder nach Gusto zu sammeln funktionierte aufgrund der Fülle, Unübersichtlichkeit, aber auch Kreativität der Kunstschaffenden, die gleichfalls aus Traditionen und Gewohnheiten befreit waren, nicht

länger. Damit fielen die Hauptauftraggeber von Werken – Kirche, Herrscher und Adel – nach und nach weg. Sie wurden durch zahlungskräftige Kunstsammler aus dem Bürgertum ersetzt, die, um ihre Nachaußenwirkung zu erhöhen, Kunstvereine gründeten. Keine andere Organisationsform wie der Verein, also eine von unten, d.h. nichthierarchisch gegründete Organisation mit partizipativen Strukturen, ist so sehr mit der Moderne verbunden, wenn sie nicht gar für die kollektive Organisationsform der Moderne schlechthin steht (Schmid 2018, S. 8ff.).

Jetzt sind es die Kunstvereine und weitere kunstbezogene Initiativen, die einerseits das neuzeitliche Museum gründen, das sich von den nichtöffentlichen Sammlungen und Schatzkammern der Herrschenden unterscheidet, indem es sich für ein breiteres Publikum öffnet. Die Gründung dieser Museen tragen somit nicht nur zur Schließung des Kunstfeldes bei, das jetzt auch bei der Anschauung künstlerischer Werke auf ein ihm eigenes, freilich unbestimmt bleibendes Publikum angewiesen ist.

Da gleichzeitig die Auftragswerke abnehmen und sich die Künstler*innen in ihren eigenen, rein kunstbezogenen Gemeinschaften einschließen können, wächst aber auch der Bedarf an Intermediären, die an den Grenzen sich schließender Gemeinschaften und Organisationen die notwendige Vermittlungsarbeit leisten, um Transfers zwischen der Schaffung von Kunstwerken und deren Anschaffung zu ermöglichen. Immer breiter bildet sich das Sammeln und ordnende Neu-Versammeln als gesellschaftliche Praxis heraus (Pomian 1994, S. 107ff.), die aus den Museen in das wohlhabende Bürgertum hineinwandert und damit die Zirkulationssphäre für Kunstobjekte vergrößert, weshalb die Auswahl von Objekten immer anspruchsvoller wird.¹

Galeristen und Sammlungsleiter in den Museen übernehmen diese Aufgabe, die rasch – wie in dieser Phase, also dem späten 19. Jahrhundert üblich – nach einer Szientifizierung dieser neu entstandenen Berufsrollen verlangt. Es sind die an den Universitäten neugegründeten Seminare und Institute der Kunstgeschichte, die offensichtlich die qualifikatorischen Voraussetzungen für diese intermediären Rollen schaffen. Sie dienen als Beglaubigung

1 Luc Boltanski und Arnaud Esquerre haben mit »Bereicherung. Eine Kritik der Ware« (2018) eine ökonomisch fundierte Arbeit vorgelegt, in der sie eine Schneise in die Wert- bzw. Bepreisungsbeschaffenheit der zeitgenössischen Wirtschaft geschlagen haben. Dabei gehen sie auch dem »Dispositiv des systematischen Sammelns« (S. 328ff.) nach, das sie als zentrale Voraussetzung für die Zirkulation und Bepreisung des Kunstmarkts ausmachen.

der Kompetenz, in einen immer unübersichtlich werdenden Kunstgeschehen die richtigen, weil zukunftssträchtigen Entscheidungen treffen zu können.

Dennoch hat sich trotz der sich seit Ende des 19. Jahrhunderts ausdifferenzierenden Tätigkeitsfelder im Kunstbereich die Vorstellung, bei dem neuen Typus des intermediär Tätigen handele es sich um einen »Kurator«, einen sich um die Kunst sorgenden und sie pflegenden, wie es der etymologische Worthintergrund nahelegt, noch nicht durchgesetzt. So weist Karen Schramme in ihrer historisch-systematischen Arbeit über den Kurator und das Kuratieren darauf hin, dass sich diese Bezeichnungen zuerst in den USA durchgesetzt haben, und zwar schon mit neuen Inhalten und Funktionsbeschreibungen, während in Deutschland noch bis in die 1960er-Jahre hinein im »Das große Fachwörterbuch für Kunst und Antiquitäten« (Müller 1982) die englische Bezeichnung »curator« mit »Kustos« oder »Konservator«, also herkömmlichen Bezeichnungen des etablierten Kunstbetriebs, ins Deutsche übersetzt wurden (2008, S. 8). Beides sind Tätigkeitsbezeichnungen in Museen, die bis heute zu finden sind, denen aber die Funktionszumutung, in allererster Linie als Gatekeeper künstlerischer Werke oder von Künstler*innen in die Öffentlichkeit zu fungieren, noch vollkommen fehlt. Denn Kustod*innen und Konservator*innen stehen für pflegerische, eben bewahrende und konservierende Dienste, in denen Selbstgestaltungsansprüche, gar Kreativität keinen Platz haben.

Erst gegen Ende der 1980er-Jahre des vergangenen Jahrhunderts wird sich – wie Karen Schramme zeigt – auch in Deutschland mit einer sich verändernden Kunstwelt, in der sich einerseits die das Kunstfeld bildenden Personen weiter ausdifferenzieren, andererseits sich die Repräsentationsformen der Kunst, befeuert durch Internationalisierung, gar Globalisierung des künstlerischen Austausches, weithin verändern, diese Bezeichnung einbürgern (2008, S. 56ff.). Die 1990er-Jahre bezeichnet Schramme dann auch als »Die Zeit der Kuratoren-Kunstwelt«, schreibt diesen einen charismatischen Status zu, der – so ihre Analyse – in den 2000er-Jahren in eine Veralltäglichung qua Normalisierung übergeht, aber in diesem Prozess auch vor der etablierten Kunstwelt nicht Halt macht und in die (Kunst-)Museen einwandert (S. 75ff.).

Das Wachstum und die Bedeutungszunahme von Kurator*innen und kuratorischer Tätigkeiten im Kunstfeld korrespondieren also einerseits mit seiner räumlichen Ausdehnung, die quasi zwangsläufig auch immer mehr Kunstschaffende und -konsumierende einschließt. Gleichzeitig hat die in der Moderne entstandene Kunst mit dem Paradox zu tun, einerseits ein in sich geschlossenes Feld zu bilden, das die Kriterien, was als Kunst gelten soll und was nicht, aus sich selbst heraus generieren muss. Andererseits muss sie aufgrund

ihrer Geschlossenheit mit internen Optionssteigerungen rechnen, die zur Entgrenzung von künstlerischen Repräsentationsformen und -orten sowie deren zeitlichen Verflüssigungen führen.

Denn es ist von Anfang an ihr Wesensmerkmal, auf die realistische Darstellung der Dinge, Personen und Landschaften und den Nachweis einer dieser entsprechenden Kunstfertigkeit zu verzichten. Sie ignoriert Illusion und dreidimensionale Perspektive, die seit der Renaissance allmählich statuarische Bildlichkeit ersetzt haben. So tritt an die Stelle von Illusion und Dekoration zusehends die Reflexion über die Voraussetzungen und die Mittel der Kunst. Hierdurch wird Kunst sowohl auf der Seite der Kunstschaffenden als auch auf der Seite der sie Betrachtenden autonom, indem sie einerseits aus dem Akt des Schaffens, der keine außerästhetischen Zwecke zulässt, und andererseits dem Blick des Betrachtenden, der keine außerästhetischen Kriterien gelten lässt, besteht. Es ist diese Sehvorschrift, die Produzent*innen und Rezipient*innen verbindet. Ästhetik darf sich nicht länger an gesellschaftlichen Konventionen anlehnen, sondern muss diese sofort infrage stellen, wenn sie als konventionelle Ästhetik empfunden und rezipiert wird. Damit wächst aber auch der Bedarf nach intermediären Tätigkeiten wie dem Kuratieren, die für eine gewisse (Zu-)Ordnung und Beglaubigung von Kunst in zunehmender Unübersichtlichkeit sorgen müssen. Gleichzeitig tragen sie dazu bei, die Sehvorschriften ihrerseits mit festzulegen, indem sie die Kunst als Kunst interpretieren, und sei es nur durch ihre Bepreisung, durch die sie die Kunst auch monetär valuieren.

Bevor diesen Veränderungen des Kunstfeldes und der Frage nachgegangen werden soll, ob sich ähnliche Tendenzen auch im Hinblick auf die datenbasierte Stadtentwicklung – die Digital City, wie wir sie genannt haben – entdecken lassen, soll im Anschluss an dieser historischen Einsetzung ein wesentliches Merkmal dieser hochmodernen Tätigkeit des Kunstkuratierens hervorgehoben werden. Die »subjektive Berufsform« der Kuratorin – so schreibt Katja Molis (2019) – habe sich zu einer mächtigen Position im Kunstfeld entwickelt, denn »an der Schnittstelle zwischen Institutionen, Geldgebern, KünstlerInnen und BesucherInnen kann sie als eine Art Ein- und Ausschlussregler darüber mitentscheiden, was – und auf welche Weise – als Kunst und Kultur betrachtet, wer als KünstlerIn welchem Publikum präsentiert wird« (S. 17f.). Sollte es sich beim Kuratieren von Daten um eine vergleichsweise machtvoll Position handeln, eine Position, die ebenfalls als »Ein- und Ausschlussregler« funktioniert, wäre das auch im Hinblick auf die erforderlichen Kompetenzen zu reflektieren, über die Kurator*innen von Daten verfügen müssen, um mit dieser Anforderung verantwortungsvoll umzugehen. Molis selbst nennt in ihrer

empirischen Untersuchung des Kunstfeldes die nach wie vor geltende Qualifizierung in einem profunden kunsthistorischen Studiengang sowie darauf aufbauende und sich anschließende (Master-)Studiengänge (S. 217ff.) sowie verwissenschaftlichte Weiterbildungsstudiengänge, in denen die Praxisform des Kuratierens erprobt und kritisch reflektiert werden kann. Daraus kann aber auch abgeleitet werden, dass die für kuratorische Tätigkeiten erforderlichen Kompetenzen nicht ausschließlich durch »learning by doing« erworben werden können, sondern bereits in Studiengängen – eben auch der Informatik, Architektur und Sozial- und Kulturwissenschaften – eingeführt und reflektiert werden müssen. Die bisher üblichen Lernformen – das Anfertigen von Referaten und deren Präsentation – reichen jedenfalls nicht aus, um eine kuratorische Praxis bereits im Studium zu installieren, mit ihr zu experimentieren und sie zu erproben.

3.2 Vom »Kurator«² zum Kuratieren

Der Höhenflug des Kuratorischen geht letztlich damit einher, dass zunehmend künstlerische Arbeiten entstehen, die außerhalb der etablierten Kunsträume wie Museen und Galerien in Erscheinung treten. Spätestens mit den künstlerischen Neo-Avantgarden in den späten 1960er-Jahren, die in ihrem künstlerischen Schaffen die Formsprache und Präsentationsformen der künstlerischen Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts zu überwinden trachten (van den Berg/Fähnders 2009), positioniert sich eine Vielzahl künstlerischer Arbeiten außerhalb der etablierten Kunsträume wie dem Museum und der Galerie.

Da sich diese Arbeiten nicht länger als Kunst am Bau, als Denkmäler oder öffentliche Skulpturen materialisieren, sondern öffentliche Räume bespielen, ja häufig *uno actu* in städtischen Räumen oder temporär genutzten Räumen wie leerstehenden Gebäuden und Brachflächen erst geschaffen werden (u.a. Rebentisch 2002), weitet sich das Diskursfeld und die Stimmen derjenigen, die über die Frage, was als Kunst gelten soll, immer mehr aus. Denn ohne institutionalisierte Kunstkritik, die über künstlerische Performances berichtet, sie

2 Kurator ist hier und im Folgenden immer dann in Anführungszeichen gesetzt, wenn es sich um die ab Beginn der 2000er-Jahre häufenden Debattenbeiträge zu dieser Position handelt. Eine Genderschreibweise war damals nicht üblich, wohl auch, weil die bekanntesten Kuratoren Männer waren.

beschreibt, fotografiert und filmt, wären diese Arbeiten im Moment ihrer Entstehung und Flüchtigkeit bereits vergangen und im wahrsten Sinne des Wortes keine Kunst mehr. Sie könnten nicht länger zirkulieren, gesammelt, neu geordnet und mit anderen Arbeiten in einen Zusammenhang gebracht werden, es sei denn, es gelingt, sie dingfest zu machen.

Gleichzeitig weitet sich der Kreis der Kunstschaffenden zum »Kurator« hin aus, der jetzt zu einem Aktivposten bei der Erschaffung künstlerischer Werke über die Suche nach Präsentationsflächen, die Sammlung von Künstler*innen, die Anordnung ihrer Werke bis hin zu Eingriffen in ihre künstlerischen Werke wird, publizistische Tätigkeiten eingeschlossen. Unterlegt mit der Vorstellung eines »Curatorial Turns« (O'Neill 2007), wird somit die Entwicklung einer diversifizierten, heterogenen und hybriden beruflichen Praxis beschrieben, die sich nicht mehr nur in der Zusammenstellung, Ordnung und Pflege künstlerischer Sammlungen erschöpft (vgl. u.a. Machart 2007, O'Neill 2007, Smith 2012).

Wie Paul O'Neill in seiner Metaanalyse des Diskursfeldes zeitgenössischer Kunst, die er unter dem Titel »The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)« (2012) zusammenfasst, deutlich machen kann, setzt sich Ende der 1960er-Jahre die Figur des Kurators im Kunstfeld endgültig durch, die in den 1980ern gar zur »Supervisibility« (S. 32) gesteigert wird. Ab diesem Zeitpunkt würde es wichtiger, ein »Curated by« als die Namen der versammelten Künstler*innen (S. 32) nach außen zu senden. Damit werde dem Kurator eine semi-autonome Rolle zugesprochen, die signalisiert, dass da »an agency other than the artist at work within the exhibition« ist und die »exhibition [is] a form of curatorial vocabulary with its own grammar« (S. 32) sei.

Aber ähnlich wie es Künstler*innen zuvor ergangen ist, denen sukzessive der Mythos des Genialischen entzogen worden ist, ein Prozess, bei dem sie selbst beteiligt waren, indem sie ihre strukturelle Verwobenheit in und Gebundenheit an das Feld der Kunst in ihren Arbeiten thematisch gemacht haben, hat bereits Anfang der 1990er-Jahre eine Demystifizierung der Rolle des Kurators respektive der Kuratorin eingesetzt, nicht zuletzt durch deren Professionalisierung (O'Neill 2012, S. 42ff.) sowie die Erforschung der Mechanismen und Funktionsweisen des Kuratierens seitens der Kulturwissenschaften.

So nehmen die Publikationen zu, in denen Akteure des Kunstfeldes einen ironisch verfremdenden Blick auf diese Rolle werfen, worüber der Sammelband »Men in Black« des Berliner Künstlerkollektivs Bethanien als »Handbuch der kuratorischen Praxis« (2002) ein beredtes Beispiel ablegt. In ihm lässt sich auch der schöne Titel »God Is a Curator« (Hoffmann 2002, S. 111) finden, der

in seiner metaphorischen Zuspitzung den Höhepunkt der Demystifizierung der sozialen Position »Kurator« einläutet. Durch diese von nahezu allen Seiten geführten Diskurs rücken aber auch weniger konkrete Personen³ als vielmehr Arbeitsweisen und Funktionen des Kuratierens in den Vordergrund, die sich jetzt expliziter beschreiben, kontextualisieren, aber eben auch kritisieren lassen.

Wie stets in derartigen diskursiven Prozessen, die dann entstehen, »wenn eine Debatte unter dem Herumstehenden ausbricht« (2007, S. 173), so die bildhafte, aber zutreffende Formulierung Oliver Macharts, haben sich zwei antagonistische Lager herausgebildet: Während die einen sich affirmativ positionieren und dabei auf die Abkehr vom Personenkult insbesondere eines Harald Szeemanns zugunsten einer Professionalisierung von Position und Rolle verweisen, sehen die anderen in ihr ein Einfallstor für eine zusätzliche oder weitere Ökonomisierung, sprich: Kommerzialisierung des Kunstfeldes.

Nach einem Ausweg aus diesem unversöhnlichen Diskursgeplänkel sucht Beatrice von Bismarck (2007, S. 70ff.), die jeder Position eine gewisse Empirie zuspricht, um eine Gruppe hervorzuheben, bei der sie weder eine schlichte Professionalisierung noch einen Schub für eine weitere Ökonomisierung des Kunstfeldes zu sehen glaubt: die freien Kurator*innen, mithin diejenigen, die sich nur temporär, aber nicht dauerhaft in der Kunstszene und dem Ausstellungswesen bewegen und dabei alle möglichen Positionen und Rollen einnehmen. So lotet sie am Ende ihrer Ausführungen, zwar normativ und nicht empirisch gesichert, das Idealkonzept eines »freien« Kuratierens aus.

»Anstatt eine natürliche Ordnung anzunehmen, [...] treten dabei die Operationen des Zusammenstellens, Ordners, Präsentierens und Vermittelns als frei verteilbar und unter den an einer Ausstellung Beteiligten austauschbar

-
- 3 Keine Publikation zum Kuratieren in der nicht der Name Harald Szeemann fällt, der als jüngster Direktor der Kunsthalle Bern, zu dem er 1960 berufen wurde, Christo und Jeanne-Claude erstmalig die Gelegenheit einräumte, ein Gebäude einzupacken, eben die Kunsthalle Bern. Er kündigte 1969 seinen Posten, als ihm das Kuratorium nach der vielbeachteten Ausstellung »Live in Your Head. When Attitudes becomes Form«, in der über 40 Künstler*innen Installationen und Happenings schufen und Happenings, wie man sie damals nannte, in Kopräsenz aufführten, eine weitere Zusammenarbeit mit Joseph Beuys nicht genehmigte. Daraufhin gründete er die »Agentur für geistige Gastarbeit« und arbeitete seitdem als freier Kurator. 1981 erschien seine Publikation »Museum der Obsessionen. Von, über, zu, mit Harald Szeemann« mit der sich selbst ein Denkmal setzte.

auf; in demselben Maße sind Nähe und Distanz, Hierarchien und Abhängigkeiten im Verhältnis von den KuratorInnen zu den Objekten, den KünstlerInnen, den übrigen vermittelnden sowie den verschiedenen Publikationskreisen und Gemeinschaften stets neu zu verhandeln und vorübergehend festzulegen.« (S. 78)

Das Aushandeln und anschließende Verhandeln darüber, wer welche Position einnimmt und wer welche Rolle zu spielen hat, eine Idee, die wir für unser Projekt der digitalen Stadt und seiner auf Partizipation und Kollaboration angelegten Durchführung unbedingt mitnehmen wollen, sagt allerdings noch nichts darüber aus, wie die Rolle der Kuratorin bzw. des Kurators zu spielen ist.

Interessanterweise wählt von Bismarck explizit rollentheoretische Formulierungen, die in der Soziologie schon lange für moderne Positionen und Rollen, seien sie beruflicher, familiärer oder öffentlicher Natur, selbstverständlich sind und unter dem Titel »Vom role taking zum role making« (Schimank 2007, S. 55ff.) verschlagwortet werden. So schreibt sie, dass sich die ehemals klar umrissene Profession des Kurators (Role taking) »in eine spielbare Rolle« (S. 78) (Role Making) verwandle. Und wie die Rollentheorie auch, leitet sie diese Anforderungen aus der Tatsache ab, dass die beteiligten Personen und Gruppen des Kunstfeldes höchst unterschiedliche und häufig konfligierende Erwartungen an sie haben, weshalb sie durch Imitieren, Spiegeln und parodistischem Abgleichen »je performativ neu zu entwerfen« (S. 78) sei.

Etwas weniger an eine explizit theatrale Rhetorik angelehnt, aber doch in ihr zu Hause⁴, gilt in der soziologischen Rollentheorie ganz allgemein der Satz: Je mehr Bezugsgruppen um eine Position aufgestellt sind, desto mehr

4 Der US-amerikanische Soziologe Erving Goffman legte 1959 eine Studie unter dem Titel »The Presentation of Self in Everyday Life« (auf Deutsch erstmalig 1969 erschienen als »Wir alle spielen Theater: die Selbstdarstellung im Alltag«) vor, die auf einem längeren Forschungsaufenthalt auf den Shetland Inseln basierte, welche zur damaligen Zeit noch weitgehend von der Außenwelt abgeschlossen waren. Damit begründete er nicht nur den ethnomethodologischen Forschungsansatz unter der Prämisse des »Going Native«, sondern legte auch die Basisbegriffe für das rollentheoretische Paradigma der Soziologie weiter aus, das wie kein zweites in den alltäglichen Sprachgebrauch einsickern sollte. Goffman befand sich damit inmitten der Bemühungen der US-amerikanischen Soziologie jener Zeit, eine differenzierte, empirisch anwendbar und überprüfbare Begrifflichkeit für die Rollentheorie zu entwickeln (so Grass/Mason/McEachern 1958 und darin insbesondere das Kapitel IV »A Language for Role Analysis«). Seine Studie beginnt mit dem Kapitel »Performances« und endet mit dem Kapitel »The Art of

nehmen konfligierende Erwartungen zu. Damit öffnet sich aber auch der Entscheidungsspielraum für die Rolleninhaberin. Jetzt muss sie die Rolle gestalten – oder in den Worten von Bismarcks: »performativ neu entwerfen«. Allerdings fehlt in der soziologischen Rollentheorie die Vorstellung, dass dies ausschließlich durch die theatralen Mittel Imitation, Spiegelung und Parodie zu lösen sei.

Da die Soziologie nicht nur an symmetrischen Positionen und Gesellschaftskonstellationen, sondern auch an asymmetrischen, sprich solchen, die durch Macht, gar Herrschaft gekennzeichnet sind, interessiert ist, weiß sie um die zusätzlichen Komplikationen, wenn nicht nur die Bezugsgruppen zueinander in einem ungleichen Macht- respektive Verteilungsverhältnis stehen, sondern zusätzlich der Rolleninhaber bzw. die Rolleninhaberin über geringere Machtressourcen als mitspielende Personen verfügen. Deshalb gehört das Wissen um die eigenen Ressourcen, was wissenschaftliche Titel, ja selbst adlige Nachnamen bis hin zur rollenkonformen Kleidung (Men in Black)⁵ und einem souverän wirkenden Habitus sein können, dazu.

Gleichzeitig gilt es, nicht nur die eigenen Ressourcen prä-reflexiv in Rechnung zu stellen, sondern auch die machtstrategischen Ressourcen der Bezugsgruppen zu ventilieren und Verteilungsschiefen zu antizipieren, um ein einigermaßen funktionales und zielgerichtetes Rollenspiel spielen zu können. Dass gerade freie Kurator*innen, wie von Bismarck sie im Auge hat, gegenüber den Finanziers von Kunst, unabhängig davon, ob es sich um staatliche oder private Geldgeber handelt, ressourcenarm und damit auch in gewisser Hinsicht ohnmächtig sind, liegt auf der Hand. Das Freisein ihrer Existenz wäre dann eher ein Euphemismus. Denn institutionell als Soloselbständige ausgeflaggt, leben sie, statistisch gesehen, prekär und nicht selten am Rande des Existenzminimums (Boltanski/Esquerre 2018, S. 587ff.), obwohl sie diejenigen sind, ohne die »es die Erzählungen gar nicht geben würde, die den Dingen höheren Wert verleihen«, so Luc Boltanski und Arnaud Esquerre in einem ZEIT-

Impression Management«, und damit einer Adelung des alltäglichen Lebens der Fischer und Bäuerinnen der Shetlands als *künstlerisch*.

- 5 Aus dem Kurator, dem »Man in Black«, hat der schwedische Regisseur Ruben Östlund in seinem mehrfach ausgezeichneten Film »The Square« eine tragikomische, durch eine Aneinanderreihung von unglücklichen Zufällen und Ereignissen scheiternden Mann gemacht. Dabei zielt der Filmtitel auf ein von diesem zu kuratierendes Werk ab, ein weiß eingegrenztes Quadrat von vier mal vier Metern, das auf einem öffentlichen Platz ausgestellt werden soll. Allerdings kommt die Installation nicht mehr zustande, weil sich die Finanziers abwenden.

Interview von 2017.⁶ Verallgemeinert bedeutet dies aber auch, dass erfolgreiches Kuratieren davon abhängig ist, ob die Kuratorin über ausreichende materielle und immaterielle Ressourcen verfügt, um in dieser Performance den wichtigsten Part, das Versammeln und die Initiierung konstruktiver Zusammenarbeit, einnehmen zu können, eine Erkenntnis, die sich ohne Weiteres auch auf Projekte zur digitalen Stadt übertragen lässt.

3.3 Kuratierte Öffentlichkeit(en) in virtuellen Kunstwelten

Zeitgenössische Kunst hat sich so ausdifferenziert, dass es in ihr nichts gibt, was es nicht geben könnte: Sie ist *die* vorwärtstreibende gesellschaftliche Institution, die, auf visuelle Formsprachen angelegt, alles aufsaugt, was sich als Medium ihrer Kunst eignen könnte. An dem zwischen Hyperealismus und Abstraktion oszillierenden »Großmeister« Gerhard Richter, dem Street Art-Künstler Banksy, den Performance-Installationen einer Anne Imhof, den Performances von Marina Abramović, an den Verhüllungskünstlern Christo und Jeanne-Claude, an dem an naturwissenschaftlichen Phänomenen interessierten Ólafur Eliásson bis hin zu den Diptychen des Fotokünstlers Jeff Wall und den hyperrealistischen Fotoarbeiten Cindy Shermans⁷ – um nur eine

6 DIE ZEIT (2017): Neue Verteilungsdebatte. Warum wird das vorhandene Vermögen im Kapitalismus immer wertvoller? Ein Gespräch mit den Soziologen Luc Boltanski und Arnaud Esquerre. Vgl. <https://www.zeit.de/2017/06/vermoegen-verwaltung-kapitalismus-luc-boltanski-arnaud-esquerre/komplettansicht>; letzter Abruf 12.08.2022.

7 Bis auf Banksy, der sich bewusst dem Kunstmarkt entzieht, tauchen alle hier genannten KünstlerInnen in dem seit Mitte der 90er Jahre bestehenden Ranking der weltweit anerkannten »TOP 20 Künstler« auf. Dabei führt Gerhard Richter bis heute unangefochten das Ranking an; seit einigen Jahren gehören ihm auch Cindy Sherman und Ólafur Eliásson an. 2017 ist Anne Imhof – erst als Newcomerin – in diese Liste aufgenommen worden. Beachtenswert sind die Kriterien, nach denen das Ranking funktioniert: »Einzelausstellungen in rund 200 international bedeutenden Museen und Kunstinstituten wie dem Museum of Modern Art in New York oder dem Centre Pompidou in Paris; die Teilnahme an beachteten Gruppenausstellungen wie der Biennale in Venedig oder der Documenta in Kassel; wichtige Ankäufe von angesehenen Museen wie der Tate Modern in London; die Repräsentanz in Musees Imaginaires, die Kunstexperten wie Pierre Restany konzipieren; Rezensionen in renommierten Kunstzeitschriften wie 'Art in America', 'Art', 'Flash Art', 'Kunstforum' und 'Parkett'.« (Vgl. <https://www.manager-magazin.de/lifestyle/artikel/a-585480.html>; letzter Abruf 22.09.2021.) Hieran lässt sich aber auch erkennen, welch mächtige Position die »Beglaubigten« moderner Kunst, u.a. auch Kurator*innen, einnehmen. Nimmt man diese Kriterien allerdings

wenige zu nennen – läßt sich bereits der Formenreichtum zeitgenössischer Kunst ablesen. Zu Recht hat Andreas Reckwitz (2013) deshalb die Kunst als *die* gesellschaftliche Produktivkraft ausgemacht, die nicht nur alle gesellschaftlichen Bereiche, auch die wissenschaftlichen und ökonomischen, mit ästhetischen Ansprüchen überschreibt, sondern sie gleichermaßen unter das Kreativitäts- und Innovationsdispositiv stellt und hierdurch unter einen erheblichen Zerstörungs- und Erneuerungsdruck zwingt.

Allerdings ist uns nicht darin gelegen, sämtliche zeitgenössische Kunstformen in den Blick zu nehmen und sie im Hinblick auf das Kuratorische zu evaluieren, sondern uns vorrangig mit denjenigen zu befassen, die entweder mit Urbanität und der Stadt als solcher oder mit Digitalisierung und Visualisierung zu tun haben. Hierdurch rücken zwei zeitgenössische Kunstrichtungen in den Fokus, die unter den Kürzeln »Public Art« und »New Media Art« firmieren.

Als Public Art werden dabei jene Formen künstlerischer Arbeiten bezeichnet, die sich als Interventionen situationsbezogen mit Konzepten von Öffentlichkeit und Raum auseinandersetzen (vgl. Doherty 2015), während sich für diejenigen, die über die Digitalisierung ihrer künstlerischen Mittel in virtuelle Welten vordringen, der Terminus New Media Art eingebürgert hat (vgl. Tribe/Jana/Grosenick 2007). Beide transformieren das Feld der Kunst aufs Neue und damit gleichzeitig die Erfordernisse an die kuratorische Praxis.

Die künstlerischen Arbeiten der Public Art, die als urbane Interventionen an Kunst-Performances und die Aktionskunst der 1960er-Jahre anknüpfen und für sich in Anspruch nehmen, politisch zu intervenieren, entwickeln sich vor dem Hintergrund neuer künstlerischer Konstellationen. So kommen die Künstler*innen, die im urbanen Raum arbeiten, aus verschiedenen künstlerischen Zweigen u.a. aus der Architektur, der bildenden Kunst, den Medien sowie aus der Theater- und Tanzszene, sodass ihre Arbeiten in ihren Formaten und Formen, Medien und Mitteln und ihrer Temporalität vielfältig sind. Dabei suchen die Künstler*innen meist die Auseinandersetzung mit lokalen Begebenheiten, während sie untereinander durch ein internationales Netzwerk verbunden sind. Folgende Attribute werden, wie Paula Hildebrandt zusammenfasst, urbanen Interventionen zugeschrieben: das Kommunikative, das Relationale, das Situative, das Partizipative sowie das Kollaborative (2019, S. 39f.). Insgesamt gilt, dass sich diese Arbeiten durch Flüchtigkeit

ernst, scheint für Letztere zu gelten, dass sie in klassischen Kunst-Institutionen beheimatet sein müssen, um als Ein- und Ausschlussregler anerkannt zu werden.

und Unabgeschlossenheit auszeichnen, weil sie eher als temporäre, denn als permanente Installationen und Performances angelegt sind. Das macht sie sowohl prozess- als auch ergebnisoffen.

Ein Kuratieren dieser neuen Kunstform ist nicht nur durch das Versammeln von Menschen und Objekten im urbanen Raum charakterisiert, sondern darüber hinaus durch das Evozieren urbaner Situationen und Settings, die sich räumlich in öffentlichen Orten wie Straßen und Plätzen ereignen, Leerstände erobern und ungewöhnliche Begegnungen hervorrufen, die Publika zu Partizipierenden machen sollen. Mit Momenten des Ungeplanten, Unabgeschlossenen und Unvorhersehbaren muss diese kuratorische Praxis einfach zurechtkommen.

Ähnliche Tendenzen lassen sich auch in der New Media Art finden, bei der sich Künstler*innen der sogenannten neuen Medien bedienen. Im Unterschied aber zur Public Art, bei der für die jeweilige Phase, in der die Kunst entsteht, eigens hierfür zusammengestellte KünstlerInnen-Kollektive, die aus unterschiedlichen Bereichen der Kunst kommen, kollaborieren, kooperieren die New-Media-Art-Künstler*innen mit Akteuren aus der Informatik und den (Natur-)Wissenschaften, um mit Hilfe deren Knowhows installative Objekte zu schaffen, die zwar virtuell, aber dennoch *dingfest* geworden sind (Dietz 2014, S. 57ff.).

Zwar gibt es auch hier viele temporär ausgestellte und durch Interaktionen mit Besucher*innen veränderbare virtuelle Installationen; allerdings überleben diese anders als in Kopräsenz aufgeführte Performances der Public Art, die gefilmt werden müssen, um zu einem Dauerobjekt werden zu können, quasi automatisch, weil sie eine Meta-Daten-Spur im digitalen Netz hinterlassen. Im Verhältnis zu den klassischen Kunstpräsentationsforen wie dem Museum und der Galerie, die sowohl ein Innen und Außen als auch ein institutionell eingegegtes Gestaltungshoheitsrecht in der Person des Museumskurators oder Galerist*innen kennen, verliert sich diese Zuordnungsmöglichkeit im Hyper-Text des digitalen Netzes, dessen Signum Veränderlichkeit ist. Die hierdurch ausgelösten Veränderungen des Museums, gar Paradoxien, in die es hierdurch verwickelt ist, lotet Dennis Niewerth aus, wenn er betont, dass »die gesamte Programmatik des Hypertextes als Organisationsform von Wissensgefügen im Zeichen der Absicht [stand], diese aus dem Korsett vorgefertigter und statischer Ordnungs- und Relevanzsysteme zu befreien« (2018, S. 195).

Deshalb ist New Media Art mit zwei Problemen konfrontiert, die aus der Tatsache resultieren, dass ihre Arbeiten zum einen eine Daten-Spur im digitalen Netz hinterlassen, die jederzeit von x-beliebigen Nutzer*innen gehackt

und/oder wiederverwendet werden können, zumal wenn sich die Künstler*innen in eine Open-Source-Community hineinbegeben und damit ihr Schaffen mehr oder minder bewusst freigeben. Zum anderen sind sowohl ihre virtuellen Installationen als auch Meta-Spuren, die diese im Netz hinterlassen, stets gefährdet, weil technisch bedingte Aussetzer, wie etwa ein Stromausfall eines Teil- oder des Gesamtsystems, zu einer unwiederbringbaren Löschung der Daten führen können. Und dieses Problem wird umso größer, je mehr die Speicherung, aber auch Ko-Produktion in sogenannte Clouds ausgelagert wird. Wie Richard Rinehardt und Jon Ippolito deutlich machen, ist der »Dead by Technology« (2014, S. 37ff.) eines der bisher ungelösten Probleme der New Media Art, vergleichbar mit der Frage, wer Schaffens- und damit geistige Eigentumsrechte an sie stellen kann.

Denn New Media Art-Arbeiten sind ja nicht nur einer massenhaften Replizierbarkeit durch andere Nutzer*innen ausgesetzt, sondern auch einer möglichen Monopolisierung durch diejenigen, die über die digitale Tiefenstruktur verfügen und aufgrund dieser Stellung Daten, eben auch die der New Media-Künstler*innen, kommerzialisieren können. Dies scheint im Übrigen einer der Gründe zu sein, weshalb die meisten Künstler*innen, die dieser Richtung angehören, lieber in klassischen Institutionen wie Museen oder Biennalen ausstellen (Graham/Cook 2010, S. 189ff.), weil hier der rechtliche Schutz ihrer künstlerischen Produktion eher gegeben, aber auch deren längere Aufbewahrung, nicht zuletzt durch ihre institutionalisierte Digitalisierung, besser gesichert ist.

So ist es offensichtlich, dass auch das Kuratieren von New Media Art mit neuen Anforderungen verbunden ist, weil zusätzliche Kompetenzen im Umgang mit ihrer Digitalisierung erster Ordnung, d.h. in ihrem Erschaffungsprozess, als auch zweiter Ordnung, d.h. bei ihrer bestandsichernden Digitalisierung, erforderlich sind, was ein Wissen über die rechtlichen Problemlagen einschließt, mithin eine Kompetenz, die zweifellos auch in unseren Projekten zur digitalen Stadt gefordert ist.

3.4 Kuratieren: Versammeln als anspruchsvolle Praxis

Wie lässt sich fixieren, was eine zeitgenössische kuratorische Praxis in der Kunst auszeichnet, die sich auch auf die Notwendigkeit, Daten der Stadt und ihre Projekte kuratieren zu müssen, übertragen lässt?

In einer auf die Tätigkeit des Kuratierens abzielenden Perspektive geht Beatrice von Bismarck davon aus, dass es sich hierbei grundsätzlich um ein »zusammenhangstiftendes Verfahren« (2007, S. 71) handelt. Demnach ist das entscheidende Erfolgskriterium für eine kuratorische Praxis neben der Erfüllung sachlicher Erfordernisse die Schaffung der Kontextstimmigkeit der im Mittelpunkt des jeweiligen Projekts stehenden Aktivitäten. Dazu gehört auch die gezielte Adressierung ihrer Stake- und Shareholder sowie einer größeren Öffentlichkeit, indem eine Verbindung zu vorhergehenden und nachfolgenden Projekten ähnlicher Art und der sie begleitenden Diskurse hergestellt wird. Diesen Erzählfaden zu spinnen, gehört somit zu den elementaren Anforderungen einer kuratorischen Tätigkeit, damit die zu gewinnenden Personenkreise überhaupt zur »Versammlung« bereit sind.

»Es ist Kurator/in, wer sich aufschwingt, durch seine Interventionen, Arrangements und Interpretationen die epistemologischen, ethischen, politischen Dimensionen der Kunst diskutierbar zu machen, damit Alternativen sichtbar, Äquivalente denkbar und Anschlüsse machbar werden« (2012, S. 118), so Heinz Bude. Und ähnlich wie von Bismarck das unter dem Stichwort »Kritikalität des Kuratorischen« (2007, S. 71) eingefordert hat, begreift Bude – an Bruno Latour anknüpfend – Kurator*innen als Kritiker*innen, die nicht entlarven, sondern versammeln, um »den Teilnehmern und Teilnehmerinnen Arenen zu bieten, in denen sie sich treffen, sehen und miteinander austauschen können« (S. 118).

Dieses (Ideal-)Bild lässt sich als Handlungsfolie ohne Weiteres auf eine kuratorische Praxis übertragen, wie wir sie im Hinblick auf die »digitale Stadt« realisieren möchten. In Budes Bild der Versammlung taucht allerdings der Hinweis auf, dass die jeweilige Arena Kopräsenz und Face-to-Face-Kommunikation ermöglichen muss, um einen nachhaltigen Austausch initiieren zu können, der zu neuen Sichtweisen sowie Einstellungsveränderungen führt.

Da wir in unseren Projekten, die grundsätzlich auf Bürger*innenbeteiligung abzielen, in der Regel mit Online-Erhebungsverfahren und Zoom-Zusammenkünften arbeiten, stellt sich deshalb die Frage, wie viel Ko-Präsenz und Face-Face-Kommunikation vonnöten sind, um das Versammeln im Sinne einer gesellschaftliche Verhältnisse transformierenden Zusammenarbeit produktiv zu machen. Zweifellos erzeugen von Bürger*innen angenommene Online-Arenen – rein quantitativ betrachtet – einen schnellen Input an vielfältigen Informationen. Allerdings erwächst aus diesen Arenen ein zusätzliches kuratorisches Problem:

»To arrange participatory fora and platforms for a large number of people is relatively simple compared to the challenge of organizing, analyzing and interpreting the information produced in these arenas.« (Staffans et al. 2020, S. 4)

Müssen Kurator*innen ein außerordentliches Wissen mitbringen, um kommunikative Gruppen-Prozesse unter den Bedingungen von Ko-Präsenz zu initiieren und am Laufen zu halten, benötigen sie darüber hinaus ein Fingerspitzengefühl im Umgang mit dem dort existierendem Machtgefälle, das überwunden werden muss, um wirklich zu kollaborieren. Dagegen verlangen Online-Arenen von ihnen gänzlich andere Organisations-, Analyse- und Interpretationskompetenzen. Die aus beiden Settings resultierenden kuratorischen Kompetenzen lassen sich nicht ausschließlich durch Praxis erwerben, dort werden sie ja gerade vorausgesetzt, sondern sollten in den einschlägigen Studiengängen als Reflexionsinhalte und probeweise Anwendungen integriert werden.

3.5 Die Veralltäglichung des Kuratierens

Heutzutage wird überall kuratiert, zumindest, was die Social Media betrifft, in denen sowohl das Nomen »Kurator« als auch das Verb »kuratieren« anzufinden sind. Und gleichzeitig lässt sich beobachten, wie der verschwenderische Gebrauch dieser Bezeichnungen in den digitalen Medien zu ihrem Import in den allgemeinen Sprachgebrauch geführt hat, etwas, was den Kurator*innen des Kunstfeldes, die ja ihre ursprünglichen Verwender*innen sind, nicht gelungen ist. So werden Buchlisten kuratiert, Kochbücher verwandeln sich in eine »Kollektion kuratierter Rezepte«, Playlisten, Mode, Filme und Konzerte, Veranstaltungen und Tagungen werden kuratiert, weshalb David Balzer (201) in seinem Buch »Curationism« das Kuratorische als eine Art Kult begreift, der nahezu alle gesellschaftlichen Bereiche erfasst hat (S. 23 ff).

Dabei kommen diejenigen, die in der sogenannten Kreativwirtschaft (Werbeagenturen etc.) tätig sind, den aus der Kunstwelt überlieferten Vorstellungen des Kuratierens noch am nächsten, weil sie – wie diese – mit unterschiedlichen Akteurskonstellationen umgehen und diese um das Produkt, sei es materiell oder immateriell, versammeln müssen. Auch das Spinnen eines Erzählfadens, das die Einordnung und Kontextualisierung des Produkts

möglich macht, gehört zu ihren Aufgaben, was sich insbesondere an der Vorstellung, man benötige ein »Narrativ«, ablesen lässt.

Gleichzeitig scheint der Wunsch derjenigen, die in der Kreativwirtschaft tätig sind, als künstlerische und nicht als wirtschaftliche oder handwerkliche Kreative wahrgenommen zu werden, außerordentlich groß zu sein (Manske 2016, S. 37ff.), wird doch dem Künstlerischen das höchste Ausmaß an sozialer Disruption bei gleichzeitiger Innovation zugesprochen (Reckwitz 2017, S. 133ff.). Allerdings treibt die Übernahme der Vorstellung einer Kuratorenschaft in das berufliche Selbstbild seine ästhetische Überschreibung voran, die dann andere Lesarten, wie etwa eine ökonomische oder bürokratische Rationalität, in den Hintergrund drängt. Das hohe Ausmaß an Fluktuation in der Kreativwirtschaft und die Bereitschaft, selbst ein Unternehmen zu gründen, lassen sich auch darauf zurückführen, dass dieses Selbstbild mit den tatsächlichen Arbeitsabläufen nichts mehr zu tun hat, die – wie empirische Erforschung zeigen kann (Koppetsch 2006, S. 141ff.) – ein hohes Maß an funktionaler Arbeitsteilung und Routinen enthalten.

Eine Zuspitzung findet die Idee und Praxis des Kuratierens allerdings weniger in der Kreativwirtschaft als vielmehr im Internet und dort im Bereich der Social Media, wie Twitter, Instagram, Tictoc und Co. So veröffentlichten die Sozialforscher Steffen Damm et al. unter dem Titel »Das kuratierte Ich« (2012) eine Studie, die sie zur Mediennutzung Jugendlicher durchgeführt haben. In ihr können sie den Nachweis antreten, dass sich Jugendliche, die auf den diversen Social Platforms unterwegs sind, selbst als Kurator*in begreifen, und zwar als Kurator*in ihrer Performances, bei denen sie sich fast täglich für ihre Fangemeinde, Follower genannt, inszenieren, und dies mit allem Drum und Dran: Requisiten, Bühne, Maskenbild, Sound, Ansprache, Gesang (S. 117ff.). Das alles sind Dinge und Darstellungsakte, die im Theater als Inszenierung verstanden und mit der Position »Regisseur*in und Schauspieler*in in einer Person« verknüpft werden. Allerdings fehlt diesen Jugendlichen gänzlich das Ensemble, und der *Scheinwerfer* (die Kamera) ist ausschließlich auf das performende Ich gerichtet. Es wirkt schon fast wie eine Parodie, wenn sie sich selbst, die sich so artifizell und selbstkontrolliert »kuratieren« müssen, mit der Geste, in diesen Momenten vollkommen authentisch zu sein, preisgeben und ihre »Follower« ihnen das im Gegenzug auch bestätigen, wie die Kommentarprotokolle zeigen (S. 124ff.).

Hieran zeigt sich aber auch, dass Bezeichnungen, wenn sie diffundieren, nicht nur mit Appendixen rechnen müssen, sondern auch mit einer vollständigen Umschreibung ihres ehemaligen Bedeutungsgehalts. Alles Kuratieren,

das die digitale Stadt abverlangt, zielt aber eben nicht auf ihre gehübschte Inszenierung ab, sondern auf die produktive Zusammenarbeit von Bürger*innen, Stadtregierungen, Behördenmitarbeiter*innen und involvierten Wissenschaftler*innen, die gemeinsam antreten, um sie nachhaltig zum Besseren hin zu verändern.