

3 Formen der Subjektivierung: Handlungsräume zwischen Interaktion und Kollaboration

3.1 Das Versammeln von Personen über praxisbezogene Formate

Wie aus der Auseinandersetzung mit der Diskursproduktion hervorgeht, standen die durch die drei *Leitmotive* angestoßenen Diskurse nicht etwa für sich allein, sondern wurden weitergeführt, indem sie auf unterschiedliche Weise in die Realisierung der *documenta 12* einfließen: Über ein gutes Jahr vor Ausstellungsbeginn nahmen der *documenta 12 Beirat* und die *documenta 12 Magazines* ihre Arbeit auf. Sie versammelten verschiedene Akteur*innen aus lokalen Kontexten innerhalb Kassels und in Städten auf verschiedenen Kontinenten und setzten so einen Diskurs in Gang. Auch die *documenta 12 Kunstvermittlung* bildete bereits vor Eröffnung der Ausstellung ein Team aus Akteur*innen, das sich mit dem im Konzept der *documenta 12* verankerten Verständnis von Bildung¹ auseinandersetzte. Das Ziel aller Formate war, »eine Öffentlichkeit für die Ausstellung zu bilden«.² Dafür galt es, »Personen und Gruppen mit ihren speziellen Interessen anzusprechen, das Verhältnis zu den Leitmotiven herauszuarbeiten und eine Reflexion über Kunst und ihre Vermittlung anzuregen«.³

Mit Eröffnung der Ausstellung wurden zusätzlich zu diesen bis dahin in erster Linie auf Kontaktaufnahme, Kommunikation und Reflexion ausgerichteten Formaten weitere praxisbezogene Formate für die Öffentlichkeit zugänglich gemacht, welche die Vermittlung von Kunst in ihrem diskursorientierten Ansatz begleiteten und erweiterten. Dies zeigt sich insbesondere in der konzeptionellen Struktur der *documenta 12*:

»[N]icht nur die Ausstellung selbst, sondern auch die sie als Medium begleitenden Organisationsformen – *documenta 12 magazines*, *documenta 12 Beirat* sowie die Aktivitäten der KunstvermittlerInnen –, das *documenta 12* Filmprogramm und nicht zuletzt

1 Siehe hierzu Kap. IV.1.4 (Ästhetische Erfahrung), IV.2.1, IV.2.3.3 und IV.2.4.3.

2 Siehe hierzu auch Kap. IV.1.4.1 und IV.2.2.

3 *documenta 12*: Pressemappe zur Pressekonferenz am 13.6.2007, o.V., S. 29.

die Ausstellungsarchitektur stellen für diese Leitmotive und Fragen einen vielstimmigen Resonanzraum her.«⁴

Über verschiedene Formate, die sich mit den *Leitmotiven* auseinandersetzten, zielte die *documenta 12* folglich darauf ab, eine jeweils eigene Übersetzung und praktische Umsetzung der *Leitmotive* anzuregen. Wie die Bezeichnung *Organisationsform* dabei nahelegt,⁵ waren diese Formate einerseits systematisch aufgebaut und gemäß ihrem Zweck gestaltet. Mit dem Fokus auf so bezeichnete *Aktivitäten* eröffneten sie zudem verschiedene Handlungsmöglichkeiten. Andererseits traten sie über ihre Orientierung am Programm einer spezifischen Kunstform wie dem Film⁶ oder über die Gestaltung der Ausstellungsbauwerke und -orte⁷ in Erscheinung, in deren Zusammenhang sich die *Leitmotive* in verschiedener Weise wiederfinden ließen oder abbildeten. Die Ausstellung selbst erhielt insofern eine besondere Stellung, als sie von all diesen Formaten in ihrer Funktion als Medium⁸ unterstützt wurde.

Bezeichnend ist dabei, dass alle genannten Formate und Erscheinungsformen einen so bezeichneten *Resonanzraum* für die *Leitmotive* bilden sollten. Einen Raum also, der laut dem Begriff Resonanz in Physik und Musik »das Mitschwingen, -tönen eines Körpers in der Schwingung eines anderen Körpers« meint, während er im bildungssprachlichen Sinne die »Gesamtheit der Diskussionen, Äußerungen, Reaktionen, die durch etwas hervorgerufen worden sind und sich darauf beziehen« definiert, im Sinne von »Widerhall« oder »Zustimmung«.⁹ Darüber hinaus wird unter Resonanz eine Art von Mitschwingungen verstanden, die den Eigenton eines Körpers, wie etwa menschliche Stimmen, verstärken.¹⁰ Auch in der Soziologie wird unter Resonanz ein schwingendes System verstanden, bei dem sich Subjekte oder Subjekte und Objekte wechselseitig anregen, wobei sich ihre Beziehungen erst in Zusammenhang mit derartigen Resonanzverfahren konstituieren.¹¹ Der Begriff hebt folglich sowohl auf die Erzeugung von Resonanz als auch auf das Vorfinden von Resonanz ab. Mit der dem Raum zugeschriebenen Eigenschaft der Vielstimmigkeit ist er darüber hinaus durch diverse oder

4 Ebd., S. 5.

5 Während mit dem Begriff »Organisationsform« die »Art und Weise, wie etwas organisiert ist« definiert wird, bedeutet »organisieren« eine Tätigkeit, bei der »etwas sorgfältig und systematisch vorbereite[t], auf[ge]bau[t]; für einen bestimmten Zweck einheitlich gestalte[t]« wird. Dudenredaktion: »Organisationsform«, o.J. URL: <https://www.duden.de/node/106420/revision/106456> und »organisieren«, o.J. URL: <https://www.duden.de/node/155028/revision/155064>.

6 Zum Konzept des *documenta 12 Filmprogramm* siehe Kap. IV.2.3.3.

7 Siehe hierzu auch Kap. IV.1.4.1, IV.2.4.3 und IV.3.2.

8 Erläuterungen zur Bedeutung der Ausstellung als Medium siehe in Kap. I.1.1 und in IV.3.2.1.

9 Dudenredaktion: »Resonanz«, o.J. URL: <https://www.duden.de/node/121218/revision/121254>.

10 Vgl. Lemma »Resonanz«. In: Herzfeld: Ullstein Lexikon der Musik. 1989, S. 580.

11 Laut Hartmut Rosas Resonanztheorie zeichnet sich Resonanz auch dadurch aus, dass sie nicht geplant oder willentlich hergestellt werden kann. Resonanzverhältnisse sind darauf ausgerichtet, die eigene Stimme des »Anderen« zu erfahren bzw. etwas oder einem »Anderen« – in der Art einer Wechselwirkung mit der Welt – zu begegnen, wobei es nicht um das Erfüllen eines Zwecks geht, sondern um eine, bisweilen ehrfurchtsvolle Berührung mit etwas Unverfügbarem. Siehe Rosa, Hartmut: Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung. Berlin 2016.

vielfältige Stimmen definiert. Diese lassen sich nicht nur als menschliche Stimmen¹², sondern insbesondere im Kontext einer Ausstellung auch als verschiedene Sprechweisen, Auffassungen und Meinungen deuten.

Demnach zeichnete sich der *Resonanzraum* der oben genannten Formate einerseits durch die Gesamtheit der Diskussionen, Äußerungen und Reaktionen aus, die durch die *Leitmotive* hervorgerufen wurden oder sich auf sie bezogen. Andererseits stellte er sich überhaupt erst durch die verschiedenen Sprechweisen, Auffassungen und Meinungen verschiedener Personen über die *Leitmotive* her. So kann die *documenta 12* hier als ein Raum verstanden werden, der heterogene Akteur*innen anerkannte und einbezog oder sie sogar erst hervorbrachte. Aus transkultureller Perspektive lässt sich diese Beteiligung sowohl auf die Auseinandersetzung und Begegnung mit kulturell vielfältig geprägten Menschen beziehen als auch auf die Anerkennung von Differenz im Sinne kultureller Vielfalt. Damit bildete das Raumverständnis der *documenta 12* eine grundlegende Voraussetzung für die Herstellung transkultureller Verhältnisse im Rahmen der Ausstellung.¹³ Im Kontrast zu einem vordefinierten Container-Raum hob sie die Gestaltung sozialer Beziehungen als konstitutiv für die Produktion von Raum und Bedeutung hervor.¹⁴ Zudem wurde die Ermöglichung solcher Verhältnisse zwischen den Akteur*innen im Rahmen der *documenta 12* nach dem oben erläuterten Verständnis der Schwingungen zwischen einzelnen Körpern, die sich wechselseitig bedingen oder prägen und bisweilen verstärken, noch unterstützt.

3.2 Die Gestaltung praxisbezogener Formate der Vermittlung

Mit Blick auf die Partizipation von Akteur*innen an spezifischen Praktiken, stellt sich einerseits die Frage, welche Akteur*innen an der Auseinandersetzung mit den *Leitmotiven* in den verschiedenen Formaten der *documenta 12* beteiligt und andererseits, auf welche Weise sie in die Realisierung der einzelnen Formate eingebunden wurden. In kunstwissenschaftlichen Zusammenhängen wird der Begriff »Partizipation« herkömmlicherweise als »Teilhabe einer Person oder Gruppe (auf Rezipientenseite) an Entscheidungsprozessen und/oder deren Beteiligung an Handlungsabläufen und -ergebnissen«¹⁵ definiert. Da Partizipation jedoch ein weiter Begriff ist, der ursprünglich aus den Sozialwissenschaften stammt¹⁶ und sich mit Bezug zu seiner griechischen Herkunft (»methexis«) und seiner spätlateinischen Übersetzung (»participatio«) zunächst »auf die Praxis politischen Handelns und das Recht des Bürgers [...] Anteil an den Angelegenheiten der Polis zu nehmen« bezieht, sowie allgemein »das Involviertsein in einen kollektiven

12 Der Begriff »Stimme« steht synonym für Klangfarbe, Sprachfärbung, Sprechweise oder auch für Tonlage bis hin zu Intonation und Sprachmelodie in musik- oder sprachwissenschaftlichen Zusammenhängen, im übertragenen Sinn auch für Auffassung, Meinung oder Votum. Vgl. Dudenredaktion: »Stimme«, o.J. URL: <https://www.duden.de/node/174220/revision/174256>.

13 Siehe hierzu Kap. II.1.10. und II.2.3.

14 Siehe hierzu Kap. II.2.1.

15 Blunck, Lars: Partizipation. In: Pfisterer: Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. 2011, S. 324-327, 324.

16 Vgl. ebd., S. 324.

Entscheidungs- und Handlungsprozess und die Möglichkeit der Einflussnahme auf andere Mitglieder einer Gemeinschaft« bezeichnet,¹⁷ muss seine kunstwissenschaftliche Definition für die Herstellung des *vieltimmigen Resonanzraums* im Kontext der *documenta 12* näher betrachtet werden. Angesichts der Tatsache, dass sich der Raum erst in der Auseinandersetzung verschiedener Akteur*innen mit den *Leitmotiven* konstituierte, wurde auch die Position der Rezipient*innen neu gefasst. Damit wurde implizit auch jene Art und Weise des Rezipierens – verstanden als rein verstandesmäßige Auf- oder Übernahme von fremdem Gedanken- und Kulturgut¹⁸ oder als rein sinnliche Erfassung eines Textes oder Kunstwerks durch Leser*innen, Hörer*innen oder Betrachter*innen – zurückgewiesen.

Die Art und Weise der Beteiligung von Akteur*innen an den einzelnen Formten und Aktivitäten der *documenta 12* wird daher im Folgenden genauer untersucht. Ausgehend von der Frage danach, auf welche Weise verschiedene Akteur*innen in die einzelnen Formate der *documenta 12* eingebunden wurden, werden unterschiedliche Handlungsräume betrachtet, die einzelne Formen der Interaktion genauso berücksichtigen wie Formen der Kooperation oder der Kollaboration. Als Beispiele für Erstere seien genannt sprachliche Kommunikation, Wechselbeziehungen zwischen Menschen oder von Menschen mit Dingen,¹⁹ als Beispiele für Zweitere Koproduktionen oder Teamarbeit,²⁰ in denen in der Regel ein gemeinsames Ziel verfolgt wird, und als Beispiele für Letztere etwa Formen der Kollaboration im Sinne einer weniger ziel- als vor allem ergebnisorientierten und transformativen Zusammenarbeit zwischen Personen oder Gruppen²¹.

3.2.1 Die Ausstellung als global-gesellschaftlicher Verhandlungsraum

Wenngleich die *Leitmotive* von den Kurator*innen bereits vor Beginn der Ausstellung herausgearbeitet, als Fragestellungen formuliert und an die Öffentlichkeit gebracht wurden, bestand ein weiteres Ziel der Gesamtkonzeption darin, Akteur*innen aus verschiedenen lokalen Kontexten an der Diskursproduktion zu beteiligen und diese zur Produktion eigener Formate im Rahmen der Ausstellung anzuregen und zu ermächtigen.

Die Ausstellung, die als zentrales Element das Wesen einer jeden *documenta* ausmacht, wurde im Kontext der *documenta 12* daher von verschiedenen, ihr zeitlich vorgelegerten wie gleichzeitig stattfindenden Programmen begleitet. Über diese mehrgliedrige Struktur wurde in erster Linie der Teil der Öffentlichkeit angesprochen, der sich als

17 Czirak, Adam: Partizipation. In: Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris; Warstat, Matthias (Hg.): Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart 2014, S. 242–248, 242.

18 Vgl. Dudenredaktion: »rezipieren«, o.J. URL: <https://www.duden.de/node/158557/revision/158593>.

19 Vgl. Dudenredaktion: »Interaktion«, o.J. URL: <https://www.duden.de/node/71681/revision/71717>.

20 Vgl. Dudenredaktion: »Kooperation«, o.J. URL: <https://www.duden.de/node/82721/revision/82757>.

21 Vgl. Terkessidis, Mark: Kollaboration. Berlin 2015, S. 12–15. Der »Ansatz der Kollaboration« geht »von der Widersprüchlichkeit der Verhältnisse und der Aktivität der Individuen aus und entwickelt daraus einen pragmatischen Rahmen für Veränderung«. Dies stehe im Gegensatz zur Kooperation, bei der »verschiedene Akteure aufeinander[treffen], die zusammenarbeiten und die sich nach der gemeinsamen Tätigkeit wieder in intakte Einheiten auflösen«. Kollaboration sei vielmehr »von Subjektivität getragen« und strukturell »durchaus praktisch und auf ein Ergebnis orientiert«. Ebd.

Besucher*innen bezeichnen lässt. Jenen Personen also, die während der hundert Tage, in denen die Ausstellung zugänglich war, die verschiedenen Ausstellungsorte der *documenta 12*²² besuchten.²³ Hinsichtlich des *vielstimmigen Resonanzraums* waren es – neben den Kurator*innen, die die *Leitmotive* auf die Konzeption der Ausstellung anwendeten, und den Künstler*innen, mit denen sie über die Thematik der *Leitmotive* sprachen und die wiederum teilweise mit ihrer künstlerischen Arbeit an diese anschlossen²⁴ – ab dem Zeitpunkt der Ausstellungseröffnung vor allem die Besucher*innen, die sich unter anderem zusammen mit den Kunstvermittler*innen beim Betrachten der Kunstwerke sowie beim Gang durch die Ausstellungsräume oder zu einzelnen Ausstellungsorten als Akteur*innen mit den *Leitmotiven* auseinandersetzten.²⁵

Ein entscheidendes Charakteristikum der Ausstellung war dabei die Art und Weise, in der die Besucher*innen beteiligt werden sollten. Anschaulich wird dies insbesondere im Verständnis der »Ausstellung als Medium«, das die Kurator*innen in verschiedenen Zusammenhängen²⁶ immer wieder hervorhoben: In Verbindung mit dem *Resonanzraum*

-
- 22 Neben den sechs Ausstellungsorten der *documenta 12* in Kassel (Museum Fridericianum, Aue-Pavillon, documenta-Halle, Neue Galerie, Schloss Wilhelmshöhe, Kulturzentrum Schlachthof) und den zwölf Außenprojekten in Form ortsspezifischer Werke im öffentlichen Raum der Stadt wurde als weiterer Ausstellungsort das Restaurant *elBulli* angegeben. Es befindet sich im Ort Cala Montjoi an der Costa Brava in Spanien. Siehe: documenta Kassel, 16/06-23/09 2007, »Ausstellungsplan | Exhibition map«. (Info-Faltblatt der documenta 12). 06/07.
- 23 Laut abschließender Pressemitteilung der *documenta 12*, die u.a. auf einer Evaluation zur *documenta 12* der Universität Kassel (Prof. Dr. Gerd-Michael Hellstern, Wirtschaftsökonomie und -management) basiert, kamen von den 754.301 Besucher*innen 28 % aus dem Ausland, 14 % aus Kassel und 58 % aus anderen Orten Deutschlands zur *documenta 12*. Vgl. documenta 12: Pressemitteilung vom 23.9.2007; Hellstern: documenta Erhebung der Universität Kassel. 2007, S. 6.
- 24 Zur Zusammenarbeit zwischen Künstler*innen und dem *Beirat* siehe Kap. IV.3.2.3.
- 25 Eine Vorbereitung auf die Auseinandersetzung mit der Ausstellung und ihrem Publikum zeigt etwa das Bilderbuch der *documenta 12* mit Fotografien von verschiedenen Ausstellungsorten und Stadtansichten. Zu sehen sind u.a. der Aufbau von Kunstwerken oder ihre Herstellung in einzelnen Räumen (z.B. S. 36 und S. 78), sich vorbereitende Kunstvermittler*innen (z.B. S. 151 und 157) oder Reinigungskräfte im Aue-Pavillon (z.B. S. 201). Das Buch gibt somit in erster Linie Einblick in die Herstellung der Ausstellung vor ihrer Eröffnung und stellt damit auch exemplarisch eine Materialisierung der drei *Leitmotive* dar: Die Idee von Bildung wird über Fotografien zur Gestaltung der Ausstellungsräume und des Displays vermittelt; Fotografien in der documenta-Halle, im Fridericianum oder im Aue-Pavillon spiegeln den Umgang mit räumlichen Parametern der Moderne; eine Verbindung zum (*bloßen*) Leben wird über einige Fotografien aus Kassel (1955, 1959 und 2007) zu Beginn des Buchs hergestellt, wobei die erste Fotografie den Einsatz des innerstädtischen Trümmerschutts aus dem Zweiten Weltkrieg zur Verbreiterung der Schönen Aussicht (Parkanlage) zeigt. Mit der letzten Fotografie werden auch lang zurückliegende Ereignisse in den Gesamtprozess der Ausstellungsproduktion einbezogen. Vgl. documenta Kassel 16/06-23/09 2007, documenta 12. Bilderbuch, hg. v. documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH, Kassel. Köln 2007.
- 26 Hierzu zählen auch verschiedene Interviews mit Buergel und Noack, in denen sie die Ausstellung in ihrer Eigenschaft als Medium erwähnen oder erläutern. Siehe z.B.: Buergel, Roger M.: The shape of things to come (Interview von Jörg Heiser). In: Frieze, Issue 81, 2004, o.S. URL: <https://frieze.com/article/shape-things-come>; ders.: Tout va bien. (Interview von Ursula Maria Probst) In: Kunstforum International, Bd. 170, 2004, S. 374-376, 374; Buergel; Noack: Bildungsanstalt documenta? In: Kunstforum Int., Bd. 180, 2006, S. 418; dies.: We're not Prophets! (Interview) In: Art Review, Issue

für die *Leitmotive*²⁷ konkretisierten sie damit ein weiteres Mal²⁸ ihre grundlegende Hinwendung »zur Produktion eines Erfahrungsraums«, der es ermöglichen sollte, »die Begriffe ›Kunstwerk‹ und ›Publikum‹ aneinander zu schärfen«²⁹. Dementsprechend wurde dieses Verständnis auch allgemein auf weitere Formate übertragen: So etwa auf die *Lunch Lectures* oder das Filmprogramm »als Ort, an dem sich unterschiedliche Produktionsformate verdichten«³⁰ sollten, auf die Ausstellungsarchitektur als »Möglichkeitsraum, den Kunst und Publikum miteinander teilen«³¹ konnten, oder auf die *documenta 12 Halle*, die »nicht nur als Repräsentationsfläche, sondern als Produktionsformat gedacht [war], das sich zeitlich und räumlich über den reinen Ausstellungsraum erstreckt[e]«³².

Auch die Publikationen der *documenta 12* hoben den produktiven Aspekt der Ausstellung und die interaktive Rolle des Publikums hervor. Die Ausstellung wurde hier »als Medium« skizziert, welches »das Publikum in ihr kompositorisches Tun einzubeziehen«³³ hoffte. Diese Idee, das Publikum an der Gestaltung der Ausstellung zu beteiligen, schloss dabei an den grundlegenden Anspruch der Kunstvermittlung der *documenta 12* an, »die BetrachterInnen [...] nicht als KonsumentInnen zu behandeln, sondern als AkteurInnen, deren Kenntnisse geschätzt und deren widersprüchlichen Gefühle ernst genommen werden« sollten.³⁴

Das der Ausstellung konzeptionell zugrunde liegende Verständnis deutet somit auf einen Herstellungsprozess hin, dessen Möglichkeit zur Partizipation sich zunächst durch die Auflösung der traditionellen Beziehung zwischen Werk und Betrachter*in auszeichnet. Diese beruht traditionell auf einer eindimensionalen, hierarchisch strukturierten Kommunikation und fördert oder kreiert ein Distanz- und Konsumverhalten der Betrachter*innen.³⁵ Stattdessen wird Partizipation hier an die unterschiedlichen Dispositionen von Betrachter*innen geknüpft. Darin zeichnet sich bereits das

10, April 2007, S. 82-85, 82; dies.: »What Is to Be Done?« In: Artforum, Vol. 45, N° 9, May 2007, S. 173; dies.: Some Afterthoughts on the Migration of Form. In: Afterall, Issue 18, Summer 2008, S. 5.

27 Siehe Kap. IV.3.1.

28 Siehe hierzu insbesondere die Erläuterungen zu ästhetischer Erfahrung in Kap. IV.1.4.2.

29 Buerge; Noack: Basisinformationen zur Ausstellung. 13.6.2007, S. 3.

30 *documenta 12*: Pressemappe zur Pressekonferenz am 13.6.2007, o.V., S. 11.

31 Ebd., S. 17.

32 Ebd., S. 32.

33 Buerge; Noack: Vorwort. In: *documenta 12*. Katalog. 2007, S. 12. Dies folgt der Idee, sich von »den Krücken des Vorverständnisses« zu befreien und auf eine Ebene zu gelangen, auf der »die Kunst ihre eigenen Netze zu spinnen beginnt«. Vgl. dazu in Verbindung mit dem Ansatz der ästhetischen Erfahrung Kap. IV.1.4.2.

34 Mörsch, Carmen: Paradigmen für die Kunstvermittlung auf der *documenta 12*. In: *documenta 12*: Pressemappe vom 21.11.2006, S. 1-18, 10. URL: https://documenta12.de/fileadmin/pdf/Pressemapp_e_dt.pdf.

35 Wie Kravagna in Bezug auf Modelle partizipatorischer Praxis grundsätzlich feststellt, beabsichtigt »[d]ie Aktivierung und Beteiligung des Publikums [...] die Transformation des Verhältnisses zwischen Produzenten und Rezipienten in dessen traditioneller Variante der Werk-Betrachter-Beziehung. Deren eindimensionale, hierarchische ›Kommunikationsstruktur‹ produziert einen konsumistischen, distanzierten Betrachter«. Kravagna, Christian: Arbeit an der Gemeinschaft. Modelle partizipatorischer Praxis. In: Babias, Marius; Könneke, Achim (Hg.): Die Kunst des Öffentlichen. Dresden 1998, S. 28-46, 30f.

im dritten *Leitmotiv* verankerte Bildungsverständnis ab, dessen Diskurs unter anderem zu Rancières Verständnis von Dissens in der Herstellung einer demokratischen Gesellschaft³⁶ in Bezug gesetzt wurde.

Ein Bezug zur kollektiven Dimension von Partizipation im Medium Ausstellung, die auch die Reflexion von Bedingungen, Prinzipien und Zielen gesellschaftlichen Handelns nicht außer Acht lässt, wird auch in Buergels grundlegender Auffassung über die *documenta* deutlich, wie er sie bereits in Verbindung mit ihrem Ursprung äußerte:

»[D]as Gemeinwesen lernt im Medium ›Ausstellung‹ überhaupt erst, sich als Gemeinwesen zu betrachten, zu begreifen und zu entwerfen. Trotz aller Ausschlüsse war (und ist) die *documenta* ein Laboratorium – ein ontologisches Laboratorium zur Herstellung, zur Ausstellung, zur Herausstellung einer Ethik des Miteinander.«³⁷

Mit dieser Feststellung erhält die *documenta* als grundlegend gemeinschaftsbildendes Format eine maßgebliche Rolle für die Produktion und Präsentation verantwortungsbewusster Verhaltensformen in gemeinschaftlichen Zusammenhängen. Schon mit Blick auf die erste *documenta* spricht Buergel von dem Versuch, »die Ausstellung nicht als Vitrine [...] zu denken«.³⁸ Dieses Denken setzten die Kurator*innen auch in Bezug auf die *documenta* 12 fort, wobei hier sowohl die Bedeutung als auch die Herstellung von Gemeinschaft, die eine Ausstellung prinzipiell ermöglicht, erweitert wurde:

»Grundsätzlich steht die Frage im Raum, wie wir als Gesellschaft und nicht nur als lokale oder nationale, sondern tatsächlich als globale Gesellschaft einen Raum miteinander teilen und in der Lage sind, uns selbst Werte zu geben. Das ist ein Raum der Verhandlung, den eine Ausstellung eröffnen kann, wenn sie sich nicht nur als Vitrine, sondern als Medium versteht.«³⁹

Die Frage nach der Formierung einer globalen Gesellschaft legt hier geradezu ein transkulturelles Verständnis von Gesellschaft nahe: So geht es weniger um den Blick auf eine »meist geschlossen siedelnde Gemeinschaft von Menschen mit gleicher Abstammung, Geschichte, Sprache, Kultur«⁴⁰, wie sie der Begriff Nation definiert, oder um örtlich angesiedelte Gemeinschaften, sondern vielmehr um die weltumspannende Vielfalt von Gemeinschaften beziehungsweise um eine von der Weltbevölkerung gebildete Gesellschaft, in die auch heterogene Gruppierungen einbezogen werden. Entscheidend ist dabei, dass mit Werten nicht nur grundsätzlich eine durch den wertenden Menschen hergestellte Beziehung zwischen einem Gegenstand und einem Maßstab⁴¹ angespro-

36 Siehe hierzu Kap. IV.2.3.3.

37 Buergel: Der Ursprung. 2007, S. 32. Wie Buergel hier erläutert, liegt ihm »wenig daran, die erste *documenta* allzu sehr zu idealisieren. Das politische Vermögen einer Ausstellung, die sich als Medium begriff, antwortete auf die historische Situation, das heißt auf jene eigenartige, sehr deutsche Mischung aus Nachkriegstrauma und Wiederaufbaurestoration.«

38 Ebd.

39 Buergel, Roger M.; Noack, Ruth; Schöllhammer, Georg: *documenta* Kassel, 16/06-23/09 2007 (Brochiertes Leporello zur *documenta* 12), 11/06, o.S.

40 Dudenredaktion: »Nation«, o.J. URL: <https://www.duden.de/node/101511/revision/101547>.

41 Vgl. Lemma »Wert«. In: Regenbogen; Meyer: Wörterbuch der philosophischen Begriffe. 2005, S. 727.

chen wird, sondern aus soziologischer Perspektive auch die kulturelle Identität von Menschen, die jedoch nicht etwa durch übergeordnete Regeln oder Normen oder irgendeine Autorität bestimmt werden. Mit der hier geäußerten Frage wird vielmehr die Möglichkeit und Fähigkeit hervorgehoben, kulturelle Werte in gesellschaftlichen Auseinandersetzungen selbst bestimmen zu können.

Mit dieser Prämisse schlossen die Kurator*innen an Situationen des Kontakts und der Emanzipation an, wie sie etwa mit Bezug zu asymmetrischen Verhältnissen in Transkulturationsprozessen zu finden sind.⁴² Von Bedeutung ist dabei insbesondere das in der postkolonialen Theorie verortete Konzept der *Contact Zone*, das gesellschaftliche Räume beschreibt, in denen Menschen unterschiedlicher Gesellschaften oder Kulturen eine Gegenwart teilen und miteinander agieren oder ihre Positionen verhandeln. Dies wurde Ende der 1990er Jahre bereits von James Clifford⁴³ auf das Museum übertragen. Ähnlich wie der im Kontext der *documenta 12*-Ausstellung anvisierte Verhandlungsraum werden Museen dabei in deskriptiver und normierender Weise als Orte des Aufeinandertreffens beschrieben, in denen unterschiedliche Wissensarten verhandelt werden können.⁴⁴

Im Sinne eines Mediums kann die Ausstellung insofern grundsätzlich als ein »vermittelndes Element«⁴⁵ verstanden werden, als sie einen Raum für eben solche Auseinandersetzungen und gemeinschaftliche Reflexionen ermöglicht und herzustellen sucht. In dieser Eigenschaft, die der Vorstellung einer Vitrine, mit der Objekte auf Distanz präsentiert werden,⁴⁶ vorgezogen wird, erhält die Ausstellung ein aktivierendes Moment für die Betrachter*innen. Auch mit der Bedeutung des Begriffs in der Physik, die das Medium als einen Träger für die Ausbreitung von Wellen definiert, wird die vermittelnde Bedeutung der Ausstellung nicht nur bestärkt, sondern sie zeigt sich auch mit der Idee des *Resonanzraums* vereinbar: In Bezug auf die *documenta 12* kann der Ausstellung als Medium die Fähigkeit zugeschrieben werden, die vielfältigen Auffassungen über die *Leitmotive* und Kunst im Allgemeinen, ebenso wie die sich aus dieser Vielstimmigkeit ergebenden Fragen, räumlich erfahrbar zu machen. Sie lässt sich als ein Raum begreifen, in dem nicht nur sie als Ganzes, sondern auch alle an ihr beteiligten Körper im Einzelnen (Subjekte gleichermaßen wie Objekte) von diesen Fragen in Schwingung(en) versetzt wurden und sich gegenseitig in weitere und immer neue Schwingung(en) versetzen ließen. Dementsprechend zielte die Einbindung von Akteur*innen im Kontext der Ausstellung nicht darauf ab, Werte und Bedeutungen über die Präsentation von Kunst zu fixieren, sondern strebte vielmehr deren Verhandlung durch die Akteur*innen an.

42 Siehe hierzu Kap. II.1.6.

43 Clifford, James: *Museums as Contact Zones*. In: Ders.: *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge/MA 1997, S. 188–219.

44 Vgl. Sternfeld, Nora: *Contact Zone*. In: ARGE Schnittpunkt: *Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis*. 2013, S. 151.

45 Dudenredaktion: »Medium«, o.J. URL: <https://www.duden.de/node/95119/revision/95155>.

46 Wenngleich ausgestellte Objekte durch die Vorrichtung einer Vitrine generell geschützt werden sollen, müssen sie aufgrund der begrenzten Anordnungsmöglichkeiten meist in linearer Richtung arrangiert und rezipiert werden. Insgesamt wird damit in der Regel eine distanzierte und auf Wissensvermittlung beruhende Rezeptionshaltung gefördert, wie sie etwa in naturkundlichen oder kulturhistorischen Museen gepflegt wird.

In der Betrachtung der Ausstellung als ein so bezeichneter Raum der Verhandlung für eine globale Gesellschaft zeigte sich daher einerseits das Ziel, vielfältige gesellschaftliche Stimmen anzuerkennen und in die Prozesse der kulturellen Bedeutungsproduktion einzubeziehen. Andererseits sollte den an der *documenta 12* beteiligten Akteur*innen die Möglichkeit geboten werden, sich über ihre jeweiligen Standpunkte und ihre jeweilige Lesart von Kunst auszutauschen. Bedeutsam ist, dass diese Lesart – die hier mit der grundlegenden Auffassung von Kunstvermittlung als einem globalen Prozess kultureller Übersetzung⁴⁷ verknüpft wird – nicht in erster Linie von den Kurator*innen oder anderen leitenden Akteur*innen geleistet oder vorgegeben, sondern für alle an der *documenta 12* beteiligten Akteur*innen zur Diskussion gestellt wurde.

An dieser Stelle lässt sich das Verständnis der Ausstellung als Verhandlungsraum auch mit Bhabhas in Zusammenhang mit dem Transkulturalitätsparadigma erläuterten Konzept des Third Space verknüpfen, bei dem der Raum in ähnlicher Weise als ein von Machtverhältnissen befreiter, aber weiterhin von Differenz geprägter Raum der Aus- und Neuverhandlung verstanden wird.⁴⁸ Die *documenta 12* scheint die mit diesem Konzept verbundene Auffassung von kultureller Interaktion, welche sich im postkolonialen Sinne besonders auf die Legitimierung und gleichrangige Aktivierung verschiedener Sprecher*innenpositionen bezieht, hier vor allem über das Verständnis der Ausstellung als integraler Bestandteil des *vielstimmigen Resonanzraums* verwirklicht zu haben.

3.2.2 Kunstvermittlung als Reflexionsraum von Differenz(en)

Mit der Frage, wie die Einbindung der Akteur*innen in die Produktion der Ausstellung konkret erfolgte und welcher Kontakt darüber zwischen Kunst und Gesellschaft hergestellt wurde, werden das Konzept und die Struktur sowie die einzelnen *Projekte* der *documenta 12 Kunstvermittlung* im Folgenden genauer betrachtet.

Zu erkennen ist, dass das von den Kurator*innen formulierte Verständnis der Ausstellung als Medium hier auf spezifische Weise fortgesetzt wurde. In Anlehnung an den Kunstpädagogen und Leiter der *documenta 12 Kunstvermittlung*, Ulrich Schötter, kam dieses Verständnis insofern zum Tragen, als die *Kunstvermittlung* ihre Arbeit an der Schnittstelle zwischen Kunst und Öffentlichkeit ansetzte und dabei nicht nur Kunst als »ein Medium der Gesellschaft« begriff, sondern auch »Gesellschaft als Medium der Kunst« zur Diskussion stellte. In diesem Sinne setzte sich die *Kunstvermittlung* zum einen mit der Kunst und deren »Aus- und Einwirkungen auf die Bevölkerung« auseinander und lud »zu einer aktiven Teilnahme am Ausstellungsprozess« ein.⁴⁹ Zum anderen lehnte sie sich mit ihrem Verständnis von Bildung an den mit dem dritten *Leitmotiv* postulierten Diskurs über ästhetische Bildung im Konzept der *documenta 12* an und konkretisierte ihn auf spezifische Weise.

Dies lässt sich zum Beispiel darin erkennen, dass für die *documenta 12* erstmals eine eigenständige Abteilung für Vermittlung innerhalb der Institution aufgebaut wurde.

47 Siehe hierzu auch Kap. IV.2.1, IV.2.3.3 und IV.3.4.

48 Siehe hierzu Kap. II.2.3.

49 Schötter, Ulrich: Kunstvermittlung und Besucherservice auf der *documenta 12*. In: Wiczorek et al.: Kunstvermittlung 1. 2009, S. 87-94, 93.

Sie erhielt eine eigene Leitung und konnte so die Interessen der *Kunstvermittlung* vertreten.⁵⁰ Neben einem Team von über siebenzig eigens von der Abteilung ausgewählten und ausgebildeten Kunstvermittler*innen⁵¹ wurde eine wissenschaftliche Begleitforschung⁵² initiiert, deren Aufgabe es war, das Arbeitsfeld der Kunstvermittlung zu reflektieren. Die Eigenständigkeit der Abteilung schlug sich demnach auch in der Struktur und den Beschäftigungsverhältnissen der *documenta 12* nieder.⁵³ Die Struktur selbst stand wiederum in direktem Zusammenhang mit der konzeptionellen Ausrichtung der *documenta 12 Kunstvermittlung*. Laut Schötcker orientierte sich diese am Verständnis von »Kunst [als] ein besonderes Bildungsmedium in der modernen Gesellschaft«, wie es in der frühromantischen Vorstellung bestimmend war. An relevanten Begriffen der Frühromantik, die in diesem Zusammenhang Beachtung finden, nennt er etwa »Autonomie«, »Souveränität« und »Selbstvergewisserung«.⁵⁴ Ausgehend von der Konstitution des Subjekts durch seine Fähigkeit, die eigene Wahrnehmung zu verändern und sich selbst zu reflektieren, zielte die *Kunstvermittlung* der *documenta 12* darüber hinaus auf eine »Re-Aktualisierung dieser modernen Konstruktion im Allgemeinen« und fragte danach, »wie man ästhetische Erfahrungen und Mehrdeutigkeiten auf der Folie eines Gesellschaftsverständnisses produktiv macht«.⁵⁵

Da diese Vorstellungen zur Rolle der Kunst in einer modernen Gesellschaft jedoch nicht neu waren, wie Schötcker deutlich macht, sollten diese auch nicht einfach reaktiviert werden. Vielmehr sollte das Selbstverständnis des Zusammenhangs von Kunst und Bildung kritisch reflektiert werden: Mit der Frage danach, was Kunst mit Bildung zu tun habe und ob sich aus dieser Verbindung Handlungskonsequenzen ergeben würden, sollte »Bildung [...] als erfolgreicher Differenzbegriff eingebracht werden, weil er etwas Neues versprach und im Kontext dieser Kunstinstitution auf Entwicklung und Sichtbarkeit von Andersartigkeiten zielte«.⁵⁶ Wird die Eigenschaft des Andersseins in

50 Vgl. ebd., S. 87f. Wie Schötcker erläutert, bestand die grundsätzliche Aufgabe der Abteilung darin, »Sinn und Zweck der BesucherInnenbetreuung auf unterschiedlichen Ebenen und zunächst unabhängig von vorgegebenen Konventionen zu diskutieren, sich nachhaltig für Organisationsformen der Kunstvermittlung in der Institution einzusetzen, [sic!] und vor allem die mitunter widersprüchlichen Anliegen von Institution, Ausstellung, künstlerischer Leitung, KunstvermittlerInnen und Publikum in interessantere als bloß ökonomische Zusammenhänge zu bringen«.

51 Nach der Bewerbung und Auswahl der Kunstvermittler*innen im November 2006 traten ab Februar 2007 ca. 70 Kunstvermittler*innen ihre Ausbildungsphase in Kassel an und nahmen im Mai an einer intensiven Vorbereitungsphase teil, die in weitere Arbeits- und Projektphasen mündete.

52 Wie ihre Leiterin Carmen Mörsch erläutert, »konzentrierte sich die Begleitforschung der *documenta 12* Vermittlung auf die VermittlerInnen und auf die Institution, in der sie agieren«, womit sich diese »wesentlich von dem größten Teil der gegenwärtig stattfindenden Forschung zur kulturellen Bildung [unterscheidet], die in erster Linie Publikums- und Wirkungsforschung ist«. Mörsch, Carmen: Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen: Die *documenta 12* Vermittlung zwischen Affirmation, Reproduktion, Dekonstruktion und Transformation. In: Mörsch et al.: *Kunstvermittlung 2*. 2009, S. 9–33, 33.

53 Die Abteilung für Vermittlung erhielt ein eigenes Büro und wurde mit einer Vollzeitstelle besetzt. Neben einigen Freischaffenden wurden über zwei Drittel der 70 Kunstvermittler*innen mit einem Mindesteinkommen ausgestattet.

54 Schötcker: *Kunstvermittlung und Besucherservice auf der documenta 12*. 2009, S. 88.

55 Ebd.

56 Vgl. ebd.

der Regel von einem Zentrum der Gleichheit aus gedacht und impliziert damit hegemoniale Züge, so verweigerte Schötter einen solchen Blick auf die Rolle der Bildung im Kontext der *documenta* 12. Anders als in den vorigen *documenta*-Folgen wurde Bildung hier »weder im Sinne eines angedockten Teils der Institution noch im Sinne einer abschöpfbaren Dienstleistung betrachtet«, sie war im Gegenteil »nicht genau zu verorten«⁵⁷.

Mit einem solchen Verständnis von Bildung, das den Fokus auf die Reflexion von Differenz und die innerinstitutionelle Wahrnehmung von Andersartigkeiten richtet, werden grundlegende Normen und Konventionen der Institution hinterfragt. Es impliziert zudem eine Öffnung für neue Formen und Perspektiven abseits herkömmlicher Traditionen. Dabei lässt sich ein Bezug zum Umgang der Institution mit kulturellen Konventionen herstellen, der somit erneut eine Verbindung zum postkolonialen Verständnis von Raum aufzeigt,⁵⁸ das sich prinzipiell der Unterschiedlichkeit und Gleichberechtigung verschiedener kultureller Stimmen und Akteur*innen widmet. Im Kontext der *documenta* 12 wurde dieses Raumverständnis insofern zur Anwendung gebracht, als sich »die Institution, [...] als lernende Organisation auf veränderte Umweltfaktoren einstellt[e]«⁵⁹ und dabei nicht nur die Vermittlungsprogramme, sondern auch ihre Mitarbeiter*innen und das Publikum in den Veränderungsprozess einzubeziehen suchte.⁶⁰ Dies zeigt sich insbesondere in der Analyse des Umgangs mit Wissen in unterschiedlichen Vermittlungsformen und -formaten. Trotz eines differenzierten und reflektierten Angebots der Kunstvermittlung konnte diese Idee jedoch nicht immer angewendet und umgesetzt werden.⁶¹

Die Kunstvermittlung der *documenta* 12 grenzte sich somit explizit von Vermittlung im Sinne einer »Dienstleistung«⁶² ab, wie sie nicht nur häufig von großen Museen für einzelne Ausstellungen in Anspruch genommen wird, sondern insbesondere auch im Kontext voriger *documenta*-Ausstellungen, etwa der *documenta* X, zum Einsatz kam.⁶³

57 Ebd., S. 88f.

58 Siehe hierzu Kap. II.2.3.

59 Der Aspekt des Lernens steht in der postkolonialen Pädagogik im Bezug zur Bedeutung des »Verlernens«, wie er im Rahmen der Begleitforschung thematisiert wird. Siehe Castro Varela, María do Mar; Dhawan, Nikita: Breaking the Rules. Bildung und Postkolonialismus. In: Mörsch et al.: Kunstvermittlung 2. 2009, S. 339-353. Zum Verständnis der »Verlernens« mit Bezug zur Kunstvermittlung siehe auch Kap. IV.3.4.

60 Vgl. Schötter: Kunstvermittlung und Besucherservice auf der *documenta* 12. 2009, S. 89.

61 Die Umsetzung der von der Kunstvermittlung anvisierten Methoden der Selbstreflexion, die Einbindung von mehrheitlich weiblichen Kunstvermittlerinnen sowie deren unbezahlte Ausbildungsphase in Kassel reflektiert z.B. Sophie Goltz in einem Artikel nach Ende ihrer Mitarbeit bei der *documenta* 12. Vgl. Goltz, Sophie: Neo-Kunstvermittlung. Zur Besucherschule der *documenta* 12. In: Kulturrisse, IG Kultur Österreich, 4/2007, o.S. URL: <https://igkultur.at/artikel/neo-kunstvermittlung-zur-besucherschule-der-documenta-12>.

62 Kritische Aspekte der Kunstvermittlung als »Dienstleistung« zeigen sich laut Mörsch etwa in deren Gewinnerorientierung (Vgl. Mörsch: Extraeinladung. 2007, S. 660) oder laut Schötter im »ideologisch veraltete[n] Dienstleistungscharakter« der Kunstvermittlung »mit ihren inhärenten ästhetischen und sozialen Belangen«. (Schötter: Kunstvermittlung und Besucherservice auf der *documenta* 12. 2009, S. 93).

63 Den Unterschied, als »Führer« auf der *documenta* X, als »Guide« auf der *Documenta* 11 oder als »Kunstvermittler« auf der *documenta* 12 zu arbeiten, macht Schötter am Beispiel seiner eigenen

Dort fand in erster Linie ein affirmativer und reproduktiver Umgang mit Wissen⁶⁴ statt. Das Bildungsverständnis der *documenta 12 Kunstvermittlung* unterschied sich laut Schötter »von Formen der Wissensakkumulation«, wie sie etwa in klassischen Führungen⁶⁵ stattfinden, und wurde »entgegen der Auffassung von Allgemeinbildung, nicht an vorgegebene Werte gebunden« beziehungsweise entstand »allenfalls in Differenz zu diesen«.⁶⁶

Hier lässt sich erkennen, wie das zuvor erwähnte Differenzverständnis in Bezug auf vermeintlich allgemeingültige Werte fortgesetzt und damit gleichzeitig eine veränderte Form von Bildungsprozessen angestrebt wurde. Denn nach Schötter sind solche Prozesse nicht mehr vorhersehbar, sie verwehren sich »einer teleologischen Vorstellung« und zielten darauf ab, dass sich etwas entwickelt. Sie sollten demnach »eine Teilnahme aller« ermöglichen, »ohne jedoch zugleich von einer Homogenisierung aller ausgehen zu müssen«.⁶⁷ In der damit ebenso propagierten Berücksichtigung heterogener Verhältnisse zwischen allen Beteiligten und also der Anerkennung von Differenzen als konstitutives Element für relationale Verhältnisse, ist eine wesentliche Voraussetzung für Transkulturalität erfüllt.⁶⁸

Mit der Anerkennung von Differenzen geht zudem die Anerkennung von Komplexität einher. Wenngleich auf Führungen im Kontext der *documenta 12* »durch die ökonomischen Vorgaben und eine fehlende Budgetierung« nicht gänzlich habe verzichtet werden können, sei hier keine »standardisierte Wissensweitergabe« intendiert gewesen, welche die »gegebene Komplexität« grundsätzlich negiere und mit einer eindimensionalen »Rollenzuweisung« an das Publikum arbeite.⁶⁹ Vielmehr sollte es darum gehen, in alternativen, inklusiven, experimentellen und dialogischen Führungsformaten »vorhandene Wissensressourcen – auch seitens des Publikums – konstruktiv einzu-

Arbeitserfahrung in diesen Kontexten deutlich. Vgl. Schötter, Ulrich: »Ich hätte nie als Berufswunsch angegeben: Kunstvermittler bei documenta«. (Interview von Claudia Jentzsch), o.J., o.S. URL: <https://www.documenta12.de/de/100-tage/100-tage-archiv/documenta-12-vermittlung/interview-ulrich-schoetker.html>.

64 Laut Mörsch stellte der »Führungsdienst« der *documenta X* eine, »von einem Subunternehmen betriebene, rentable Dienstleistung mit einem serviceorientierten, ausdifferenzierten Angebotsprofil« dar, wobei Letzteres »vor allem affirmative und reproduktive Elemente« verband. Klassischerweise habe die Ausbildung für die Vermittler*innen daher, »korrespondierend mit dem kuratorischen Konzept der Künstlerischen Leiterin Catherine David, neben der Einführung in die künstlerischen Positionen auch eine Auseinandersetzung mit den theoretischen Referenzen des Ausstellungskonzeptes« verfolgt. Mörsch: Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen. 2009, S. 23.

65 Führungen spiegeln laut Schötter eine hierarchische Auffassung von Wissensvermittlung wider: Die Vorteile dieser Kommunikationsform liegen demnach in Konventionen (z.B. ein klar verhandeltes Zeitfenster, die Reduktion der Teilnehmer*innen auf Führende und Geführte, die Zuweisung einer autorisierten Sprecher*innenposition der Institution, eine simpel strukturierte Darstellung von Wissen, eine normative Dramaturgie) und Nachteile darin, dass solche Führungen die »Annahme eines ›richtige[n]‹ Wissens [fördern]«, bzw. »kanonisier[en]«, gleich darstellbar für unterschiedliche BesucherInnengruppen, welche nicht weiter differenziert werden müssen«. Vgl. Schötter: Kunstvermittlung und Besucherservice auf der *documenta 12*. 2009, S. 90.

66 Ebd., S. 89.

67 Vgl. ebd.

68 Siehe hierzu Kap. II.1.13.

69 Vgl. Schötter: Kunstvermittlung und Besucherservice auf der *documenta 12*. 2009, S. 90f.

binden«⁷⁰. So wurden neben den im Voraus zu buchenden Führungen beispielsweise offene und spezielle Führungen für Kinder und Jugendliche sowie barrierefreie Führungen⁷¹ für Schwerhörige, Gehörlose und Blinde angeboten. Ein experimentelles Führungsformat war unter anderem »Die Welt bewohnen«,⁷² bei dem Schüler*innen aus Kassel mit selbst gewählten und erarbeiteten thematischen Schwerpunkten Erwachsene durch die Ausstellung führten.⁷³ Als sichtbares Beispiel für die Art der Einbindung des Publikums und der Selbstreflexion der *Kunstvermittlung* können hier die *Palmenhaine* im Aue-Pavillon genannt werden. Sie trugen zum Charakter der Ausstellung als soziales Ereignis bei.⁷⁴

Mit dem Anspruch, verschiedene Wissensressourcen in die Vermittlung von Kunst einzubinden und im Sinne der Beteiligung *aller* insbesondere die Heterogenität des Publikums zu berücksichtigen, entwickelte die *Kunstvermittlung* der *documenta 12* Vermittlungsformen für »ein Publikum mit speziellen Interessen«. Sie zeigten sich in Ergänzung zu verschiedenen Führungsformaten vor allem in Form verschiedener »Projekte«⁷⁵ für unterschiedliche Öffentlichkeiten. Gemäß der Prämisse der Differenz ging es dabei um die »Wahrnehmung von Personengruppen, die aus unterschiedlichen Gründen ohne eine Aufforderung die Ausstellung nicht besuch[t]« hätten oder generell »Ausschlussmechanismen ausgesetzt« seien, und damit also um Personen, »denen die Teilnahme an einem am Mainstream ausgerichteten kulturellen Geschehen erschwert« werde. So machte sich Schötter nicht nur zur Aufgabe, »gesellschaftliche Differenzierungsmuster offenzulegen«, sondern lehnte damit auch »konventionelle Adressierungsformen, die ausschließlich auf die Repräsentation einer homogenen Interessentengruppe ausgerichtet« seien, als unzureichend ab.⁷⁶

-
- 70 Ebd., S. 92. Schötter weist darauf hin, dass sich laut Rückmeldung der Kunstvermittler*innen dabei zweistündige Führungen als produktiv erwiesen, da »in dieser Zeit umfassender und angemessener eine Annäherung an die Ausstellung vollzogen werden konnte« und »die Möglichkeit gegeben war, die eigene Position zu hinterfragen, Äußerungen der Gruppen aufzunehmen und auf die Ausstellung zu beziehen«. Vgl. ebd., S. 91.
- 71 Barrierefreiheit gilt als ein Teilaspekt der Inklusion. Wie der Leitfaden des Museumsbunds im Jahr 2013 feststellt, sind Museen als »Orte der Bildungsbegegnung und Freizeitgestaltung [...] nicht erst seit der Ratifizierung der UN-Behindertenrechtskonvention durch die Bundesregierung im Jahr 2009« dazu aufgefordert, sich generationsübergreifend mit den Bedingungen für eine inklusive Gesellschaft auseinanderzusetzen. Vgl. Das inklusive Museum – Ein Leitfaden zu Barrierefreiheit und Inklusion, hg. v. Deutscher Museumsbund e.V., Bundesverband Museumspädagogik e.V. und Bundeskompetenzzentrum Barrierefreiheit e.V. Berlin 2013. URL: <https://www.museumsbund.de/wp-content/uploads/2017/03/dmb-barrierefreiheit-digital-160728.pdf>.
- 72 Zur Beschreibung und Reflexion des von Sonja Parzefall konzipierten und angeleiteten Projekts siehe Parzefall, Sonja: Die Welt bewohnen. Schüler*innen und Schüler führen Erwachsene durch die *documenta 12*. In: Wiczorek et al.: *Kunstvermittlung 1*. 2009, S. 57–69.
- 73 Wie im Audioguide der *documenta 12* erwähnt wird, zielte der Rollentausch von Schüler*innen und Erwachsenen in »Die Welt bewohnen« darauf ab, Autoritätspositionen umzukehren. Vgl. Buergerl: Hörbeitrag zum Leitmotiv »Was ist das bloße Leben?« 2007, TC 00:16:56–00:17:06.
- 74 Erläuterungen zu den *Palmenhainen* siehe u.a. in Kap. IV.1.4.1 und IV.2.4.3.
- 75 Das Projekt kann dabei in seiner grundlegenden Bedeutung als »(groß angelegte) geplante oder bereits begonnene Unternehmung« oder »(groß angelegtes) Vorhaben« verstanden werden. Dudenredaktion: »Projekt«, o.J. URL: <https://www.duden.de/node/115366/revision/115402>.
- 76 Schötter: *Kunstvermittlung und Besucherservice auf der documenta 12*. 2009, S. 92.

Dabei sollten Ausgeschlossene nicht etwa durch die Ansprache als Ausgeschlossene stigmatisiert, nämlich ein weiteres Mal auf eine Eigenschaft reduziert werden. Ebenso sollte durch die Ansprache die Diskrepanz zwischen ihrer Position und derjenigen der Sprecher*innen nicht erneut bekräftigt werden. Schötcker schlug stattdessen eine »Umkehrung« der Adressierung beziehungsweise »des Verständnisses von Publikum« vor. Dies bedeute »eine Problematisierung der Sprecherposition seitens der KunstvermittlerInnen, die sich nur lösen lässt, wenn man das adressierte Publikum als ExpertInnen für ihre Wahrnehmung« begreife. Damit ging die Auffassung einher, dem Publikum oder den Expert*innen nicht nur etwas mitteilen zu wollen, sondern vielmehr auch »etwas von ihnen (und mit ihnen) [zu] erfahren«, und zwar »mit dem Anliegen eines Wissenstransfers«. ⁷⁷ Da »Kunst sich zudem nie gänzlich erklären« ließe und »gerade in der Vieldeutigkeit ihre Eigenart und Kraft« liege, wurde Kunstvermittlung hier generell als »informative Inspiration« und nicht als »definitive Wahrheit« verstanden. ⁷⁸

Erfahrungsaustausch zielte in dieser Hinsicht bei der *documenta 12 Kunstvermittlung* gleich in mehrfacher Hinsicht auf einen »Handlungs- und Verhandlungsraum«, über den laut Schötcker der Ausstellungsprozess konstruktiv und produktiv begleitet werden sollte: Dies habe sich nicht nur auf »die Kommunikation des KunstvermittlerInnen-Teams« ausgewirkt, sondern im Sinne ästhetischer Bildungsprozesse auch dafür gesorgt, dass die »Vorhaben stets verhandelbar und im gegenseitigen Austausch fortlaufend zu verbessern und zu verändern« waren. ⁷⁹ So konnten die Methoden der *Kunstvermittlung* etwa in den gemeinsamen Arbeitsprozessen mit den Besucher*innen immer wieder angepasst oder neu entwickelt werden. ⁸⁰

An dieser Haltung gegenüber offenen oder stets neu zu definierenden Arbeitsprozessen wird das kollaborative Moment einzelner *Projekte* deutlich, das sich gleichermaßen an den verschiedenen Bedingungen und Bedürfnissen der Kunstvermittler*innen und der Besucher*innen orientierte. Neben einem Vermittlungsprogramm speziell für Kinder- und Jugendliche, das die Möglichkeit geben sollte, individuelle Handlungsräume in Verbindung mit der Ausstellung zu erproben und zu erweitern, ⁸¹ entstanden um die zwanzig *Projekte*, ⁸² die von den Kunstvermittler*innen entwickelt und in Zu-

77 Ebd., S. 92.

78 *documenta 12: Kunstvermittlung*. URL: <https://www.documenta12.de/kunstvermittlung/fuehrung/en.html>.

79 Schötcker: *Kunstvermittlung und Besucherservice auf der documenta 12*. 2009, S. 94.

80 Siehe hierzu die einzelnen Erfahrungsberichte und Reflexionen der Kunstvermittler*innen in der zweiten Publikation der Begleitforschung: Mörsch et al.: *Kunstvermittlung 2*. 2009, S. 35-331.

81 Das von Claudia Hummel geleitete Vermittlungsprogramm »aushecken« bot verschiedene Veranstaltungen für Kinder- und Jugendliche von 6 bis 16 Jahren und Schulklassen an. Im Kontext der Ausstellung erlaubte es den Teilnehmer*innen, sich mit Raumaneignungsstrategien, Denkbewegungen oder anderen performativen Methoden auseinanderzusetzen. Zur Beschreibung und Reflexion des Programms siehe Hummel, Claudia: Was heißt *aushecken*? In: Wiczorek et al.: *Kunstvermittlung 1*. 2009, S. 149-161.

82 Zu den einzelnen *Projekten* siehe z.B.: *documenta 12: »Projekte der Kunstvermittlung im Rahmen der documenta 12«*. URL: <https://www.documenta12.de/kunstvermittlung/projekte/projekte-einzel/n.html>, und Wiczorek; Hummel; Schötcker; Güleç; Parzefall: *Kunstvermittlung 1*, S. 111-132.

sammenarbeit mit dem Kulturzentrum Schlachthof realisiert wurden.⁸³ Laut Schötter folgten sie »unterschiedlichen Faktoren der Motivation«: Um die regionale Bevölkerung beziehungsweise den unbekannten Teil Kassels stärker in die *documenta 12* einbinden zu können, erstreckten sie sich vom »Einbezug lokalen Wissens als Ressource und Form der Ansprache« über »unterschiedliche Präferenzen und Prioritäten der KunstvermittlerInnen«, die sich etwa aus deren vorigen oder sonstigen Arbeitsgebieten ergaben, bis hin zur Ausstellung selbst, »die für spezifische Perspektiven auf ein mögliches Publikum sorgte«.⁸⁴ Insgesamt hätten die »Projekte [...] also beispielhaft das Geflecht zwischen den AkteurInnen – KunstvermittlerInnen und Publikum – der Ausstellung und dem lokalen Kontext« dargestellt.⁸⁵

Neben einzelnen *Projekten*, die sich in unterschiedlicher Weise und Intensität mit einem oder gleich mehreren *Leitmotiven* auseinandersetzten und insofern auch implizit transkulturell motivierte Sachverhalte oder Themen aus den Diskursen um die *Leitmotive* thematisierten,⁸⁶ zeigen insbesondere vier *Projekte der Kunstvermittlung* eine Annäherung und/oder einen Umgang mit transkulturellen Themen und Verhältnissen: »Bildung, Wissen, Weißsein«, »Kilim Film«, »Nationale Identität – Zwischen Konstruktion und realem Erleben« und »Wissen aus nationalen Zwischenräumen«. Wie die meisten übrigen *Projekte der Kunstvermittlung* fanden sie während der hundert Tage der Ausstellung in Kassel statt und gestalteten den Austausch zwischen Publikum und Kunstvermittler*innen in unterschiedlicher Weise.

Zunächst ist dies auf die Zusammensetzung der einzelnen Gruppen zurückzuführen: Mörsch zufolge wurden die Kunstvermittler*innen gezielt nach Kriterien des »Pluralismus« in Bezug auf »berufliche Hintergründe, Sprachen, Herkunft, Geschlecht«⁸⁷ und Alter« ausgewählt. Damit verband sich auch »die Hoffnung, über die Anwesenheit verschiedener – auch disziplinärer – Diskurse, die Frage nach der Autorisiertheit von SprecherInnenpositionen mitzuverhandeln«.⁸⁸ Darüber hinaus wurden zu den *Projekten* »Gruppen mit speziellen Interessen und Wissenshintergründen« eingeladen, »die

83 Finanziell wurden die *Projekte* vom Bundesministerium für Forschung und Bildung, von der Bundeszentrale für politische Bildung, von der Heinrich-Böll-Stiftung und vom Fonds Soziokultur e.V. gefördert. Vgl. Mörsch: Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen. 2009, S. 26.

84 Vgl. Schötter: Kunstvermittlung und Besucherservice auf der *documenta 12*. 2009, S. 92f.

85 Ebd., S. 93.

86 Eine implizite oder explizite Auseinandersetzung mit dem zweiten *Leitmotiv* zeigen hier etwa die *Projekte* »Arbeitslose als Avantgarde« (Konzept: Nanne Buurman), »Das eigene Leben – ein Workshop« (Konzept: Tina Oberleitner) und »Vom Umgang mit dem bloßen Leben« (Konzept: Britta Janssen, Meike Günther, Anna-Lena Wenzel), während eine explizite Auseinandersetzung mit dem dritten *Leitmotiv* etwa in dem Projekt »Deutsch Wissen« (Konzept: Angelika Bartl, Sophie Goltz, Susanne Hesse, Andrea Hubin) und implizit im Projekt »Bildung, Wissen, Weißsein« (Konzept: Stephan Fürstenberg) zum Tragen kommt. Die Auseinandersetzung mit den *Leitmotiven* wurde hier von den Vermittler*innen explizit aufgegriffen und zusammen mit den unterschiedlichen Teilnehmer*innen reflektiert bzw. in verschiedene Kontexte übersetzt und bearbeitet.

87 Die hauptsächlich weibliche Bewerberinnenzahl für die Arbeit der *documenta 12 Kunstvermittlung* und die Feminisierung des Bereichs seit Ende des 19. Jahrhunderts bis heute erläutert Mörsch in ihrem Beitrag: Mörsch: Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen. 2009, S. 14-17.

88 Ebd., S. 27.

Ausstellung mit den KunstvermittlerInnen zu besuchen und im Anschluss mit verschiedenen Praxisformen auf sie zu antworten«. ⁸⁹

Zu den Besucher*innen zählten etwa Personen mit spezifischen kulturellen oder sozialen Prägungen, wie auch Personen aus Bildungseinrichtungen (z.B. Lernende wie auch Lehrende), die ein spezifisches Interesse an der Reflexion von Kunstvermittlung zeigten. Alle an den *Projekten* beteiligten Akteur*innen wurden dabei in unterschiedlicher Weise als Sprecher*innen beteiligt, wobei ihren unterschiedlichen (trans-)kulturellen Lebensrealitäten und deren Manifestationen eine besondere Berücksichtigung zukam, wie die folgenden *Projekte* zeigen.

»Bildung, Wissen, Weißsein«

Das von Stephan Fürstenberg⁹⁰ entwickelte Projekt »Bildung, Wissen, Weißsein« richtete sich an Lehrende aus Bildungseinrichtungen,⁹¹ die in ihrer Arbeit selbst mit der »Re-Produktion von Stereotypisierungen, Zuschreibungen und dominanten Erzählungen« konfrontiert sind, und griff daher »die Frage nach dem Involviertsein in die Erzeugung von Normativität und Normalisierung in der Bildungsarbeit auf«. Das Konzept nimmt zum Ausgangspunkt, dass in der Kommunikation permanent »ethnisierende und rassistische Bilder der oder des ›Anderen« sowie »scheinbar naturalisierte dichotome Ordnungskategorien« in der Kommunikation aufgerufen werden. Daher wurden »alltägliche Prozesse und Dynamiken innerhalb der eigenen Arbeitspraxis« thematisiert und im Rahmen eines Workshops in Kooperation mit der *Anti-Bias-Werkstatt* (Berlin)⁹² bearbeitet. Dabei stand eine »intensive, erfahrungsorientierte Auseinandersetzung mit Macht und Diskriminierung« im Mittelpunkt. Im Sinne des »Verlernens« sollte sie dazu beitragen, Vorurteile sowie »unterdrückende und diskriminierende Kommunikations- und Interaktionsformen« kritisch zu reflektieren und zu verändern. Die Reflexionen wurden durch den gemeinsamen Besuch der Ausstellung beziehungsweise in der Diskussion einzelner künstlerischer Arbeiten erweitert.

»Kilim Filim«

Für das von Sara Hossein und Deniz Sözen konzipierte Projekt »Kilim Filim« wurden, ausgehend von der Ausstellung und dem dort präsentierten Gartenteppich,⁹³ »lokal

89 documenta 12: »Wissenstransfer und Vernetzung – Projekte der KunstvermittlerInnen«. URL: <http://www.documenta12.de/kunstvermittlung/projekte.html>.

90 Alle folgenden Zitate zu diesem Projekt, wenn nicht anders angegeben, aus: Fürstenberg, Stephan: Bildung, Wissen Weißsein. In: Wieczorek et al.: Kunstvermittlung 1. 2009, S. 113.

91 Zu den Teilnehmer*innen gehörten sowohl Vermittler*innen der *documenta 12* als auch Mitglieder des *documenta 12 Beirat* (siehe Kap. IV.2.2), die sich im Rahmen des Workshops und darüber hinaus auch über unterschiedliche Felder der lokalen Bildungsarbeit in Kassel austauschen konnten.

92 In diesem Zusammenhang wird die Anti-Bias-Arbeit als antidiskriminierende Bildungsarbeit definiert, die sich, hinsichtlich der Bedeutung des englischen Wortes *bias*, auf die Voreingenommenheit von Menschen bezieht und dabei nicht nur individuelle Vorurteile und Haltungen in den Blick nimmt, sondern auch gesellschaftliche Macht- und Herrschaftsverhältnisse aufdeckt und hinterfragt.

93 Siehe hierzu auch Kap. IV.1.4.2.

vorhandene Teppiche und andere Textilien als Forschungsgrundlage für einen transkulturellen Austausch und ästhetische Bildung ausgesucht«. Die Initiatorinnen luden »Personen mit unterschiedlichem Migrationshintergrund, türkischer, persischer und marokkanischer Herkunft, sowie Mehrheitsdeutsche aus Kassel« dazu ein, »ihr Wissen, ihre Beziehungen und ihre Geschichten über Teppiche in Interviews und Filmaufnahmen«⁹⁴ weiterzugeben und zu dokumentieren. Zur Sprache kamen dabei etwa der »Sinn« und »Wert von Kunst«, »die fließenden Grenzen zwischen Kunst und Kunsthandwerk« wie auch »das Wandern von Formen und das Verschwinden von tradierten künstlerischen Techniken [...] durch Modernisierung und Globalisierung«.⁹⁵ Ziel des Projekts war, »einen kulturübergreifenden Wissenstransfer zu initiieren«, bei dem Fragen der »Identität und Differenz«, die sich aus den kulturell kodierten Bildern ergaben, nicht »als trennend« zu erleben, sondern sie »zu respektieren« und »in ihrem kreativen wenn auch unter Umständen konfliktreichen Potenzial auf[zugreifen]«.⁹⁶

»Nationale Identität – Zwischen Konstruktion und realem Erleben«

Ähnlich wie das zuvor besprochene nahm auch das von Anna Ewa Dyrko und Polina Stroganova entwickelte Projekt »Nationale Identität – Zwischen Konstruktion und realem Erleben« kulturelle Lebensgeschichten und Prägungen zum Anlass, um über die Bedeutung von »nationaler Identität« und den »damit verbundenen Zuschreibungen aus unterschiedlichen Perspektiven« zu diskutieren. Ausgehend von ihrem »eigenen Migrationshintergrund« traten die Kunstvermittler*innen dabei zunächst in einen »persönlichen Austausch« mit »polnische[n] und russische[n] ImmigrantInnen der Eltern- sowie Kindergeneration aus Kassel«, bevor sie sich innerhalb der Projektgruppe über »Gemeinsamkeiten und Unterschiede im Erleben von Immigration« austauschten und gemeinsam mit den Beteiligten »Mechanismen von Identitätsstiftung« offenlegten und hinterfragten.⁹⁷ Nach einer Einführung der Kunstvermittler*innen in die Bedeutung von Begriffen, wie Nationalität, Identität und Heimat wurden diese zu verschiedenen Zeitpunkten des vierteiligen Workshops mit einzelnen Kunstwerken in Verbindung gesetzt.⁹⁸ In einem weiteren Schritt gingen die beteiligten Akteur*innen in die Ausstel-

94 Zwei Filme dokumentieren die Auseinandersetzung sowohl mit dem Gartenteppich in der Ausstellung als auch mit anderen Teppichen. Sie zeigen die Bedeutungen der Webstücke in unterschiedlichen Kontexten auf.

95 Alle vorangegangenen Zitate zu diesem Projekt aus: Hossein, Sara; Sözen, Deniz: Kilim Filim. In: Wieczorek et al.: Kunstvermittlung 1. 2009, S. 117.

96 Vgl. documenta 12: Projektpräsentation »KILIM FILIM/ein Kasselfilm aus Fransen«. URL: https://www.documenta12.de/fileadmin/Kunstvermittlung_Projekte/kilimfilim.pdf.

97 Vgl. Dyrko, Anna E.; Stroganova, Polina: Nationale Identität – Zwischen Konstruktion und realem Erleben. In: Wieczorek et al.: Kunstvermittlung 1. 2009, S. 120.

98 Vgl. documenta 12: Projektpräsentation »Nationale Identität – Zwischen Konstruktion und realem Erleben«. URL: https://www.documenta12.de/fileadmin/Kunstvermittlung_Projekte/Nationale_Identitaet.pdf.

lung, wählten Werke aus und erörterten gemeinsam Fragen,⁹⁹ »die das Konstrukt der nationalen Identität in Bezug auf Kunst und deren Rezeption thematisierten«¹⁰⁰.

»Wissen aus nationalen Zwischenräumen«

Mit einem ähnlichen Fokus der Beteiligung von Akteur*innen arbeitete auch das von Kea Wienand konzipierte Projekt »Wissen aus nationalen Zwischenräumen«, welches in Kassel lebende »russlanddeutsche Frauen« und ihre »spezifischen Lebensrealität[en]« mit der *documenta 12* in Austausch brachte. Hier gaben verschiedene Kunstwerke Anlass, um »über die Geschichte und die heutige Lebenssituation der sogenannten Spätaussiedlerinnen zu sprechen«. Dabei machten die einzelnen Erzählungen der Frauen deutlich, »wie viel die Kunst auch mit ihrem Leben zu tun hat«.¹⁰¹ Über Themen und Motive der *documenta 12*, welche die Akteur*innen in Verbindung mit ihren Lebensrealitäten brachten, entwickelten sie unter anderem eigene fotografische Visualisierungen. Gemeinsam mit Zitaten aus den Erzählungen und Diskussionen sind sie in einer Projektpräsentation¹⁰² dokumentiert.¹⁰³ Sie stellt somit eine »Form von politischer Sichtbarkeit für ihre Geschichten«¹⁰⁴ dar, die auch nach Abschluss der *documenta 12* noch öffentlich zugänglich ist.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sich alle vier *Projekte* implizit oder explizit mit kulturellen Differenzen und Identität in Bezug auf verschiedene Lebensrealitäten auseinandersetzten. Sie brachten diese in Verbindung mit Kunst oder nahmen verschiedene künstlerische Arbeiten zum Ausgangspunkt, um über diese Begriffe und den Umgang mit kulturellen Zuschreibungen zu diskutieren. Dabei wurde unter anderem das Konzept der Transkulturalität thematisiert.¹⁰⁵

Hier zeigt sich zunächst eine Verbindung zu postkolonialen Denkansätzen. Sie liegt etwa darin, dass insbesondere ethnisch und nationalstaatslich begründete Normierung

99 Fragen lauteten etwa: »Welche Arbeit würde ich mit dem Gegenstand, der für mich Heimat bedeutet, verbinden?« oder »Spielt die Nationalität der KünstlerInnen für Sie eine Rolle?«. Betrachtet wurden dabei sowohl Werke, die offensichtlich »Themen wie ›Identität‹ und ›Nationalität‹ in sich tragen und andererseits solche, die scheinbar derartige Inhalte außen vor lassen«. Behandelte Beispiele waren etwa Romuald Hazoumés maskenartige Skulpturen (z.B. »Dogone«, »Agassa«, »Citoyenne«), John McCrackens Skulptur »Minnesota« sowie Jürgen Stollhans' Arbeit »Caput Mortuum«. Vgl. ebd.

100 Dyrko; Stroganova: Nationale Identität – Zwischen Konstruktion und realem Erleben. 2009, S. 120.

101 Wienand, Kea: Wissen aus nationalen Zwischenräumen. Ein Projekt zwischen in Kassel lebenden russlanddeutschen Frauen und der Kunstvermittlung auf der *documenta 12*. In: Wiczorek et al.: Kunstvermittlung 1. 2009, S. 131.

102 Siehe hierzu: *documenta 12: Projektpräsentation »Wissen aus nationalen Zwischenräumen«*. URL: https://www.documenta12.de/fileadmin/Kunstvermittlung_Projekte/Kea_Wissen_aus_nationalen_Zwischenräumen.pdf.

103 Vgl. Wienand: Wissen aus nationalen Zwischenräumen. 2009, S. 131.

104 *documenta 12: »Projekte der Kunstvermittlung im Rahmen der documenta 12«*.

105 Wienand thematisiert die Frage, wie über kulturelle Differenzen gesprochen werden kann, welche Begriffe verwendet werden und wie man sich jeweils selbst dazu ins Verhältnis setzt auch in ihrem Aufsatz im Buch *Kunstvermittlung 2*, in dem sie ihre Erfahrungen als Kunstvermittlerin der *documenta 12* insbesondere hinsichtlich der »Unterstützung und Hervorbringung von ›transkulturellen Reflektionen [sic!]*«* erläutert. Siehe Wienand: Was darf ich denn überhaupt noch sagen? 2009, S. 125-143. Ebd., S. 127.

gen und Positionierungen hinterfragt, diesbezüglich ein Umdenken beziehungsweise ein Neuzugang in der Kommunikation und Interaktion im Sinne des Verlernens¹⁰⁶ eingefordert wird und Konflikte dabei als ein Potenzial begriffen werden, das nicht zu weiteren Abgrenzungen, sondern etwa zu Respekt und kultureller Gleichberechtigung führt. Werden diese Haltung sowie einzelne Auffassungen mit unterschiedlichen kulturellen Prägungen (wie bei den drei letztgenannten *Projekten*) oder professionellen Erfahrungen (wie beim erstgenannten Projekt) der Beteiligten miteinander verknüpft und in einen Austausch gebracht, zeigen sich in diesen *Projekten* auch transkulturelle Aspekte. Transkulturelle Verhältnisse können dabei wiederum in den Biografien und individuellen Erzählungen der einzelnen Personen zutage treten, aber ebenso in Gestalt, im Material oder im Thema einzelner Kunstwerke. In der konkreten Umsetzung realisierten sie sich insbesondere in der Begegnung der Akteur*innen, bei der sich diese in oder über verschiedene/n Situationen austauschten, ihre Wahrnehmungen teilten und selbst wiederum ein Geflecht aus unterschiedlichen kulturellen Positionen bildeten. Diese unterschiedlichen Positionen wiederum überschritten oder ergänzten sich, wodurch etwas Neues hergestellt wurde. Etwas, das ohne das Zusammenwirken der Akteur*innen nicht in Erscheinung getreten wäre. Die Interaktion der Beteiligten untereinander spielte also eine ebenso maßgebliche Rolle wie ihr Austausch mit den Kunstwerken und ihre Kooperation mit anderen Beteiligten (z.B. aus verschiedenen Bildungseinrichtungen oder mit der *Anti-Bias-Werkstatt*), die sich etwa in der Entwicklung eigener visueller oder textueller Produktionen oder Dokumentationen manifestierte.

3.2.3 Lokalspezifische Modi der kulturellen Zusammenarbeit von *Beirat* und *Magazines*

Jene *Projekte* der *documenta 12 Kunstvermittlung*, die in erster Linie in Verbindung mit der Ausstellung standen oder überhaupt erst durch die Auseinandersetzung mit künstlerischen Werken generiert wurden, wurden über die lokalspezifische Arbeit des *documenta 12 Beirat* ergänzt und so nicht nur in unterschiedliche Kontexte in Kassel gebracht, sondern auch über eigens entwickelte *Aktivitäten* für die Teilnahme verschiedener Akteur*innen erweitert. Die lokalspezifische Einbindung von Akteur*innen zeigte sich in anderer Weise auch im Projekt der *documenta 12 Magazines*. Mit seiner überregionalen Arbeit schloss es zunächst weniger an die Ausstellung in Kassel und ihre Besucher*innen an. Stattdessen wurde hier der Kontakt zu weltweit ansässigen Autor*innen und Redakteur*innen von Zeitschriften aufgebaut und ein Netzwerk zwischen diesen hergestellt.

Mit diesem lokalen und translokalen Fokus haben diese beiden Formate das Kulturverständnis der *documenta 12* maßgeblich erweitert: Ihnen ist gemeinsam, dass sie – wie auch die *documenta 12 Kunstvermittlung* – einen spezifischen Umgang mit Wissen pflegten, ihre Akteur*innen auf spezifische Weise ansprachen und einluden, und darüber hinaus selbst aus einem, in verschiedener Hinsicht heterogenen Team von Akteur*innen zusammengestellt waren. Die kulturelle Zusammenarbeit der beiden Formate ge-

106 Zum Verständnis der »Verlernens« siehe auch Kap. IV.3.4, S. 209.

staltete sich dabei dennoch unterschiedlich, sie strebte andere Ziele an und ermöglichte verschiedene Formen der Beteiligung für unterschiedliche Akteur*innen.

Während die Einbindung verschiedener Akteur*innen zur Gründung des *Beirats* und zur Bildung des *Magazines*-Projekts bereits hinsichtlich der Produktion von Diskursen in Kapitel IV.2.2 erläutert wurde, wird der Fokus im Folgenden auf die verschiedenen Modi der kulturellen Zusammenarbeit in einzelnen beispielhaften Praxisformen gelegt.

Mit dem Anliegen, lokales Wissen zu den drei *Leitmotiven* der *documenta 12* zu generieren, wurden für die Arbeit des *Beirats* verschiedene Akteur*innen aus Kassel¹⁰⁷ über das Kulturzentrum Schlachthof in Kassel als lokale Expert*innen angesprochen und eingeladen. Der so begonnene Austausch über die *Leitmotive* bereitete jedoch nicht nur grundsätzlich den Weg für die Realisierung der *documenta 12*. Im nächsten Schritt sollte er auch Anreize für weitere Akteur*innen schaffen, sich auf die Ausstellung einzulassen¹⁰⁸ und damit auch an ihrer Herstellung mitzuwirken. Nach einigen Monaten der Auseinandersetzung mit den drei *Leitmotiven* bildeten die Beiratsmitglieder daher einzelne Arbeitsgruppen zu thematischen Strängen, öffneten diese für neue Mitglieder und entwickelten verschiedene *Aktivitäten* für die Öffentlichkeit.¹⁰⁹ Da die Kurator*innen darauf abzielten, das auf lokaler Ebene entstandene Wissen und den Diskurs über die drei *Leitmotive* auch in die Ausstellung einfließen zu lassen und die *documenta 12* damit in Kassel zu verankern,¹¹⁰ arbeitete der *Beirat* ab Herbst 2006 mit der *Kunstvermittlung* zusammen. Aus Sicht des *Beirats* erprobte diese »Kooperation [...], wie eine erweiterte Praxis der Kunstvermittlung entwickelt werden kann, die das politische Potenzial der Kunst zur Geltung bringt und dieses in persönliche und gesellschaftliche Handlungsfähigkeit zu übersetzen hilft«¹¹¹.

Dabei basierte der *Beirat*, ähnlich wie das Team der *Kunstvermittlung*, auf einem kulturell und sozial heterogenen, wie auch interdisziplinär zusammengesetzten Team von Mitgliedern und gestaltete zusammen mit der *Kunstvermittlung* sechs *Aktivitäten*. Sie strebten eine gesellschaftliche Auseinandersetzung mit den *Leitmotiven* vor Ort an, indem sie Bezüge zu städtebaulichen, ökologischen, ökonomischen, kulturellen oder sozialen Kontexten und Themen in Kassel herstellten, weitere Kooperationen mit be-

107 Zu den Mitgliedern des *Beirats* siehe Kap. IV.2.2.

108 Im Rückblick erläutert Noack die Funktion des *documenta 12 Beirat* noch einmal wie folgt: »One of the functions of the local advisory board that we set up [...] was to find out what kinds of conditions and structures would need to be established in order to make it worthwhile for people to engage themselves in the exhibition process.« Noack: *The role of museums in a migratory society*. 2013, S. 11f.

109 Vgl. Güleç; Wieczorek: *documenta 12 Beirat*. 2009, S. 19.

110 Siehe hierzu insbesondere Kap. IV.2.1 und IV.2.2.

111 Vgl. *documenta 12: Beirat*. URL: www.documenta12.de/beirat.html.

stehenden Einrichtungen eingingen und während der hundert Tage der Ausstellung einen Erfahrungsaustausch für Besucher*innen der *documenta 12* anboten.¹¹²

Während alle *Aktivitäten* eine spezifische Übersetzung der *Leitmotive* für die Öffentlichkeit darstellten, bauten sie auf den jeweiligen Erfahrungen und der Arbeitspraxis der Beiratsmitglieder¹¹³ auf und stellten somit wiederum einen Beitrag zum gesellschaftspolitischen Leben in Kassel her. Konkrete Bezüge zu Kassel zeigten die *Aktivitäten* etwa darin, dass sie die »Geschichte und Ausprägung der Infrastruktur in der modernen Stadt« und den »heutigen Umgang mit Ressourcen thematisier[t]en« (erstes *Leitmotiv*),¹¹⁴ das »drängende Probleme der hohen Erwerbslosigkeit« in Kassel aufgriffen und eine »Neubewertung der Krise der Arbeitsgesellschaft« anstrebten (zweites *Leitmotiv*),¹¹⁵ oder sich »den Umbrüchen in der Hochschullandschaft und der landesweiten Bildungsgesetzgebung« widmeten und dabei etwa die »Ausschlüsse [befragten], die das Bildungssystem entlang sozialer und geografischer Herkunft produziert[e]« (drittes *Leitmotiv*).¹¹⁶

Eine Auseinandersetzung mit kulturell heterogenen Verhältnissen lässt sich hier insbesondere in der *Aktivität* »Bildung, Migration, Ausgrenzung« erkennen, die, wie der Titel bereits andeutet, den Zusammenhang von Migration und Bildung samt den damit verbundenen Mechanismen der Ausgrenzung mit Bezug zu Kassel untersuchte. Im Vordergrund stand dabei die – auch landesweit virulente – Problematik, dass »[d]as Beherrschen der deutschen Sprache« nicht nur »zunehmend als wichtiger Schlüssel zur gesellschaftlichen Teilhabe betrachtet« werde. Durch die mit diesem Postulat einher-

112 Zu diesen sechs *Aktivitäten* zählten »documenta hier mit uns!«, »Die unsichtbare Stadt – sichtbar machen«, »Mach-Was-Träume«, »Salon des Refusés«, »Bildung, Migration, Ausgrenzung« bzw. das »Bildungszelt« sowie »ExperimentExkursionen«. Siehe hierzu: Aktivitäten des *documenta 12* Beirat. In: Wiecek et al.: Kunstvermittlung 1. 2009, o.V., S. 27-39; *documenta 12*: »Aktivitäten des Beirats«. URL: <https://www.documenta12.de/beirat/baktivitaeten.html>.

113 Wie Güleç feststellt, haben die 40 Beiratsmitglieder »[m]it ihren beruflichen und persönlichen Kontakten [...] die Fragestellungen in der Stadtgesellschaft vermittelt und multipliziert«. Güleç: »Es lohnt sich, Bildungsarbeit mit künstlerischer Bildung zu verzahnen«, o.J., o.S.

114 Ein Beispiel hierfür ist die für Schulklassen, sowie Kinder- und Jugendgruppen angebotene *Aktivität* »Die unsichtbare Stadt – sichtbar machen«, die das unterirdische Kasseler Wasserversorgungssystem erforschte und eine Debatte über die Nutzung von Ressourcen auch über die Stadtgrenzen hinaus in andere Länder anstieß. Die bei einem Wettbewerb für die wasserbewusste Umgestaltung einzelner Schulgelände eingereichten Beiträge von Schüler*innen wurden zeitgleich zur *documenta 12*-Ausstellung in den Räumen der *Städtischen Werke AG* präsentiert. Vgl. Aktivitäten des *documenta 12* Beirat. 2009, o.V., S. 39.

115 Ein Beispiel hierfür ist der »Salon de Refusés«, der erwerbslosen Menschen Raum gab, ihre Situation zu diskutieren und ins Verhältnis zur Krise der Arbeitsgesellschaft zu setzen, sowie als Betreiber*innen des Salons selbst Personen zu Veranstaltungen einzuladen oder mit Besucher*innen über Wege aus der Krise nachzudenken. Es entstanden Ausstellungen, Diskussionsabende, Präsentationen von Künstler*innen der *documenta 12*, ein Theaterstück und moderierte Filmabende. Darüber hinaus boten zwei Kunstvermittler*innen mehrwöchige *Projekte* für Erwerbslose an. Vgl. ebd., S. 37.

116 Ebd., S. 27.

gehende »Forderung nach Monolingualität«¹¹⁷ werde zudem ein hoher »gesellschaftliche[r] Anpassungsdruck« vermittelt, der bereits im frühen Kindesalter beginne und sich über die Schul- bis hin zur Hochschulbildung erstrecke. Damit würden vor allem Kinder aus migrantischen Familien aus dem Bildungssystem ausgeschlossen.¹¹⁸

Ausgehend von dieser Diagnose, dass das Bildungssystem kaum auf kulturelle Heterogenität ausgerichtet ist und sowohl sprachliche, als auch soziale Barrieren und Ausschlüsse produziert, führte der *Beirat* in Kooperation mit verschiedenen Kasseler Bildungseinrichtungen über vierzig Veranstaltungen durch. Die Einrichtungen erhielten dabei die Möglichkeit, ihre Praxis vorzustellen, diese gemeinsam zu reflektieren und miteinander zu diskutieren. Sie fanden in einem vorübergehend aufgestellten »Bildungszelt«¹¹⁹ statt, das im Hof des Kulturzentrum Schlachthof in der Gottschalkstraße in Kassels Nordstadt aufgestellt war.¹²⁰ Dieser Stadtteil zeichnet sich neben einer hohen Dichte von Bewohner*innen mit Migrationserfahrung oder -geschichte durch verschiedene Bildungseinrichtungen aus, wie etwa die Universität. Unterschiedliche Perspektiven und Praxismodelle für die gemeinsame Auseinandersetzung mit der Problematik im *Bildungszelt* ergaben sich hier etwa durch Werkstattgespräche mit Künstler*innen der *documenta 12* (z.B. Dierk Schmidt¹²¹ und Hito Steyerl) sowie durch Vorträge und Gespräche mit Expert*innen aus der universitären Bildungspolitik und -praxis (z.B. Ljubomir Bratić, María do Mar Castro Varela, Nikita Dhawan oder Mona Motakef).¹²²

Die Kooperation zwischen *Beirat* und *Kunstvermittlung* wurde darüber hinaus auch in inhaltlicher Hinsicht produktiv genutzt, wie beispielsweise am Projekt »Deutsch Wissen« deutlich wird. Es thematisierte »Fragestellungen mit Blick auf eine antirassistische und postkoloniale Praxis« im Bildungsbereich, und bot unter anderem einen Video-workshop an, in dem Jugendliche aus Kassel in Zusammenarbeit mit Aktivist*innen des

117 Wie Ralf Pasch, Mitglied des *Beirats* und Journalist, feststellt, besteht ein großes Defizit zudem darin, dass die Muttersprache der Kinder von Migrant*innen in Kindergärten und Schulen oft missachtet wird. Vgl. Pasch, Ralf: *Beirat*. *documenta Magazine*, N° 1-3. Reader. 2007, S. 654.

118 Vgl. *documenta 12*: »Bildung, Migration, Ausgrenzung«. URL: <https://www.documenta12.de/beirat/baktivitaeten/bildung-migration-ausgrenzung.html>.

119 Bei dem Zelt handelte es sich um ein quadratisches Veranstaltungszelt mit Spitzdach aus einer weißen, wetterfesten Plane. Der Innenraum war mit Holzklappestühlen, Tischen und einer Tonanlage ausgestattet. Ob die Entscheidung, diese Veranstaltung in einem Zelt stattfinden zu lassen, auch inhaltlich begründet war, muss offenbleiben.

120 Aufgrund des heterogenen sozialen Gefüges repräsentiert die Straße den umstrittenen Zugang zu Bildung. Das Kulturzentrum Schlachthof markiert den Anfangs- und Endpunkt der sogenannten »Bildungsstraße«.

121 In Rahmen eines Vortrags setzte sich Dierk Schmidt mit Bezug auf sein serielles Werk »Die Teilung der Erde« (2006/2007) kritisch mit kulturellen Verhältnissen auseinander: Die Arbeit behandelt völkerrechtliche Entscheidungen der »Berliner Konferenz« von 1884/1885 über die Aufteilung Afrikas in Kolonien. Er setzte das historische Ereignis u.a. in Bezug zu den Reparationsforderungen der Herero an die Bundesrepublik Deutschland und machte damit auch auf aktuelle politische Forderungen aufmerksam. Siehe hierzu: *documenta 12*: »Die Teilung der Erde« (Silke Kachtik im Gespräch mit Dierk Schmidt am 21.8.2007, Kulturzentrum Schlachthof, Kassel). URL: <https://www.documenta12.de/de/100-tage/100-tage-archiv/allgemein/review-gespraech-mit-dierk-schmidt.html>.

122 Vgl. *documenta 12*: »Bildung, Migration, Ausgrenzung«.

antirassistischen Netzwerks *Kanak Attak* einen Kurzfilm drehten. Dieser dokumentierte eine Besucherbefragung zum Hessischen Einbürgerungstest¹²³ und damit auch zum vermeintlichen nationalen Wissen der autochthonen Bevölkerung über die *documenta*. Das Projekt, das sich damit ebenfalls explizit auf das dritte *Leitmotiv* bezog, verstand »ästhetische Bildung – in Hinblick auf das Medium Ausstellung« als einen »Ort sozialer Verhandlungen und Gemeinschaftsstiftung«.¹²⁴

Die Auseinandersetzung mit transkulturellen Verhältnissen zeigt sich bei dieser Zusammenarbeit von *Beirat* und *Kunstvermittlung* in unterschiedlicher Weise: Mit dem Thema wurde ein Blick auf die Lebensrealität von Migrant*innen gerichtet und hier sowohl ein Bewusstsein für kulturell heterogene Verhältnisse der Gesellschaft als auch für transkulturelle Biografien solcher Menschen geschaffen, die insbesondere aufgrund eindimensionaler sprachlicher Voraussetzungen, wie sie durch die Normen und Werte der Mehrheitsgesellschaft bestimmt werden, nicht im Bildungssystem berücksichtigt werden. Dies schließt aus transkultureller Perspektive¹²⁵ nicht nur an die explizite Berücksichtigung der Existenz sozial unterschiedlicher Lebensweisen und Lebensformen an (Postulat gegen soziale Homogenisierung), sondern auch daran, dass die kulturelle Identität eines Menschen nicht mit nationaler oder staatsbürgerlicher Identität gleichgesetzt werden kann (Postulat gegen ethnische Fundierung). Zudem wird mit den Anforderungen eines Bildungssystems, das nach Maßgabe der Verfassung für alle Bürger*innen gleichermaßen zugänglich sein sollte, der Blick auf die Vielfalt und Verflechtung verschiedener Kulturen in der Gesellschaft gelenkt, die sich nicht allein nationalstaatlich determinieren lässt (Postulat gegen interkulturelle Abgrenzung).

Ein transkultureller Austausch kommt hier insbesondere in der Umsetzung einzelner Veranstaltungen im direkten Umfeld der hier angesprochenen Institutionen und Personen im *Bildungszelt* zum Tragen. In diesem temporär errichteten Raum erhielt die Thematik der Bildung ein öffentliches Forum, das gleichermaßen die in verschiedenen Feldern professionell Tätigen, als auch die Anwohner*innen der Umgebung und die Besucher*innen¹²⁶ der *documenta 12* einbezog. Mit dem Angebot, sich an Workshops oder Diskussionen zu beteiligen, wurden darüber hinaus Situationen des Kontakts hergestellt,¹²⁷ die eine individuelle Auseinandersetzung mit kultureller Heterogenität und transkulturellen Biografien auch im direkten Austausch zwischen verschiedenen Menschen ermöglichten, wobei transkulturelle Prozesse beispielsweise im Rahmen einer

123 Im Vordergrund stand dabei insbesondere die Frage Nr. 85: »In Kassel findet alle fünf Jahre ein der bedeutendsten Ausstellungen moderner und zeitgenössischer Kunst statt. Welchen Namen trägt die Ausstellung?«. Bartl, Angelika; Goltz; Sophie; Hesse, Susanne; Hubin, Andrea: Deutsch Wissen. In: Wieczorek et al.: Kunstvermittlung 1. 2009, S. 116.

124 Vgl. ebd.

125 Siehe hierzu Kap. II.1.9.

126 Gülec geht davon aus, dass 10 % bis 20 % der Besucher*innen der *documenta 12* in Kontakt mit den *Aktivitäten* kamen, wobei manche zufällig auf sie stießen oder sie konkret aufsuchten. Sie berichtet in diesem Zusammenhang von einer Familie, die eigentlich nur die Ausstellung besuchen wollte, aber spontan zwei Tage an einem Seminar teilnahm. Vgl. Gülec: »Es lohnt sich, Bildungsarbeit mit künstlerischer Bildung zu verzahnen«, o.J., o.S.

127 Siehe hierzu Kap. II.1.6.

Kollaboration verschiedener Akteur*innen (wie etwa im Videoworkshop) angeregt wurden beziehungsweise entstehen konnten.

Inwieweit der Transfer von Wissen bei den Kooperationen mit Bildungseinrichtungen sowie den Interaktionen und Kollaborationen der Akteur*innen nicht nur einer bloßen Weitergabe von Wissen entsprach, sondern auch einen wechselseitigen Austausch ermöglichte, der im transkulturellen Sinne einer Durchlässigkeit für neue Denk- und Handlungswege hinsichtlich der Vielfalt und Verflechtung von Kulturen bedarf, kann hier nicht abschließend geklärt werden. Tatsache ist jedoch, dass die gemeinsame Arbeit von *Beirat* und *Kunstvermittlung* bezüglich dieser und verschiedener anderer *Aktivitäten* zu einzelnen Maßnahmen für die Anerkennung, Berücksichtigung und Toleranz gegenüber der Lebensrealität von Migrant*innen und ihren Familien geführt¹²⁸ und einen bleibend positiven Eindruck bei einigen leitenden Akteur*innen¹²⁹ hinterlassen hat.

Mit dem grundlegenden Anspruch der Beiratsmitglieder, »als Wissensressource eine wichtige Quelle der Inspiration und des Austauschs«¹³⁰ darzustellen, waren sie auch als Ansprechpartner*innen für solche Künstler*innen der *documenta 12* tätig, die eine Arbeit oder ein Projekt mit Bezug zu Kassel planten oder sich in den verschiedenen Strukturen der Stadt und ihrer Bevölkerung orientieren wollten. In den meisten dieser Fälle fungierte der *Beirat* hier als Türöffner zu verschiedenen Institutionen und Firmen oder stellte Verbindungen zu spezifischen Personen und Gruppen vor Ort her. Als Beispiel dafür können verschiedene *Projekte* von Künstler*innen herangezogen werden:

Das Projekt der Künstlerin Danica Dakić, nahm eine Panorama-Tapete aus dem Deutschen Tapetenmuseum in Kassel mit dem Titel »El Dorado« aus dem Jahr 1848 zum Ausgangspunkt, um mit Jugendlichen mit und ohne Migrations- und Fluchterfahrung¹³¹ in Kassel über ihre Geschichten und ihre Vorstellungen von Sehnsuchtsorten zu sprechen. Die Jugendlichen konnten sich dabei vor dem Hintergrund der Tapete – die hierfür im urbanen Raum Kassels aufgestellt wurde – inszenieren. Dakić entwickelte

128 Entlang der *Bildungsstraße* wurden auch einige Anlaufstellen für Migrant*innen und Erwerbslose in verschiedenen Lebenslagen eingerichtet (z.B. eine »Schulden- und Insolvenzberatung«, das »Interkulturelle Büro«, eine »Beratung für Frauen in Trennung und Scheidung« oder das »Büro gegen Rassismus«), die nicht nur spezifische Bildungsprogramme vermittelten, sondern in denen direkt und indirekt auch Fragen des kulturellen Miteinanders diskutiert werden konnten. Siehe hierzu Knüppel, Christine; Güleç: Das Gefüge verschieben. Impulse und Irritationen zwischen Kulturzentrum Schlachthof, *documenta 12* und städtischer Gesellschaft. In: Wiecezorek et al.: *Kunstvermittlung 1*. 2009, S. 41–44.

129 Für Güleç ist durch die Verzahnung von Bildungsarbeit und ästhetischer Bildung eine Vermittlungsform entstanden, die sie auch für die weitere lokale Arbeit des Kulturzentrum Schlachthof einsetzen bzw. zu dessen Weiterentwicklung nutzen will. Vgl. Güleç: »Es lohnt sich, Bildungsarbeit mit künstlerischer Bildung zu verzahnen«, o.J., o.S.

130 *documenta Magazine*, N° 1–3. Köln 2007, S. 653.

131 Die Jugendlichen kamen aus dem Hephata-Wohnheim für unbegleitete minderjährige Geflüchtete, dem Jugendzentrum Schlachthof, der Tanz-AG der Carl-Schomburg-Schule in Kassel, aus dem Kulturbunker Bruckhausen in Duisburg und aus dem Raum Münster und Düsseldorf. Vgl. Wiecezorek, Wanda: 2007, Danica Dakić. In: *documenta 12*. Katalog. 2007, S. 230.

daraus wiederum ein dreiteiliges Werk, das während der *documenta 12* unter anderem im Schloss Wilhelmshöhe zu sehen war.¹³²

Jürgen Stollhans unternahm für seine in der *documenta*-Halle und im Aue-Pavillon gezeigte Bildserie »Caput mortuum« eine Fotorecherche in Kassel, deren Ergebnisse er zu einem Bildpanorama des zeitgenössischen Lebens unter Bezugnahme auf die Geschichte in Kassel (u.a. in Verbindung mit dem Zweiten Weltkrieg) und die Umgebung verwebte.¹³³

Ausgangspunkt für Kirill Preobrazhenskiys Soundinstallation »Tram 4 Inner Voice Radio« waren solche Erfahrungen und Erzählungen von in Kassel lebenden russischsprachigen Menschen, die sich auf »alltägliche Konfrontation mit vermeintlich national-kulturellen Zuweisungspraktiken« bezogen. Die Soundinstallation war in der Straßenbahnlinie 4 zu hören, die »kontrastreiche Stadtteile und Sprachwelten« in Kassel durchquert.¹³⁴

Eine weitere künstlerische Arbeit, die in Zusammenhang mit der Arbeit des *Beirats* und in transkultureller Hinsicht von besonderem Interesse ist, nahm ihren Ausgangspunkt ebenfalls in Kassel, um jedoch anschließend durch die Welt zu reisen. »Would you like to participate in an artistic experience?« (2007) von Ricardo Basbaum übertrug die Zusammenarbeit von einer lokalen auf eine globale Ebene oder setzte sie dort fort. Diese Arbeit ist seit 1994 Teil von Basbaums umfassenderem Projekt »NBP – Neue Basis für Persönlichkeit«.¹³⁵ Daher begriff er seine Teilnahme an der *documenta 12* auch als »eine Kollaboration«, durch die sie »eine neue Ebene der Sichtbarkeit und Artikulation« erreichen sollte.¹³⁶ Basbaum ließ hierfür ein schlichtes, geometrisch gestaltetes Stahl-

132 Die Werkreihe »El Dorado« bestand aus einer Medieninstallation im Schloss Wilhelmshöhe, die durch ein fotografisches Gruppenportrait der Jugendlichen ergänzt wurde. Darüber hinaus produzierte sie Tonaufnahmen für die ständige Ausstellung des Tapetenmuseums, in dem sie auch eine performative Führung anbot. Vgl. ebd.

133 Vgl. Jäger, Susanne: 2007, Jürgen Stollhans. In: *documenta 12. Katalog*. 2007, S. 314. Wie hier erläutert wird, stellt Stollhans z.B. Bezüge zur Rüstungsindustrie im Zweiten Weltkrieg in Kassel her oder zu dem aus Nordhessen stammenden deutschen Landsknecht Hans Staden, der im Dienste der portugiesischen Konquistadoren im 16. Jahrhundert nach Brasilien reiste und seine Erfahrungen niederschrieb.

134 Vgl. Güleç, Ayşe: 2007, Kirill Preobrazhenskiy. In: *documenta 12. Katalog*. 2007, S. 288.

135 Basbaum initiierte das Projekt bereits 1990. Laut seiner Beschreibung basiert es auf »Konzepten der Teilhabe und Veränderung« und verbindet »Strategien der Kommunikation, der zeitgenössischen Kunst und transdisziplinäre diskursive Perspektiven«. Es zeige nicht nur »die Entstehung von verschiedensten Beziehungen«, sondern mache auch »Bezugssysteme und Verbindungen sichtbar«, »die durch die Verwendung des Objekts in den Vordergrund gerückt werden« und somit »wichtiger als das Objekt selbst« seien. NBP – Neue Basis für Persönlichkeit. URL: https://nbp.p.ro.br/doc/guide_d_1162.pdf.

136 Vgl. Asbury, Michael: 2007, Ricardo Basbaum. In: *documenta 12. Katalog*. 2007, S. 220.

objekt¹³⁷ von Auszubildenden unterschiedlicher Kasseler Werkstätten¹³⁸ anfertigen und in zwanzigfacher Ausführung produzieren. Bis auf ein Ausstellungstück schickte er alle Exemplare auf Reisen durch Europa, Afrika und Lateinamerika.¹³⁹ Im Vordergrund des Projekts, dessen letzte Station für das Jahr 2017 datiert ist,¹⁴⁰ steht – wie der Titel mit seiner Einladung zur Teilnahme an einer künstlerischen Erfahrung bereits andeutet – der individuelle Austausch mit dem Objekt. Dies kann von freiwilligen Teilnehmer*innen für die Dauer von ungefähr einem Monat in deren Zuhause aufgenommen werden und soll auf unterschiedliche Weise in Beziehung zu den Teilnehmer*innen und ihrem Leben treten. Die dabei entstehenden Erfahrungen mit dem Objekt wurden schließlich in Form von Texten, Fotografien, Videos oder Sounds auf der damals eigens für das Projekt eingerichteten Website dokumentiert. Für die Ausstellung präsentierte Basbaum im Aue-Pavillon eine Medieninstallation, welche die Bewegungen beziehungsweise die Reisestationen der anderen Objekte dokumentierte. Sie trug denselben Titel wie das Projekt, in dem er jenes in Kassel verbliebene Einzelobjekt in einer begehbaren, mit Kissen ausgelegten Stahlkonstruktion und in Verbindung mit Videoarbeiten zeigte.

Im Falle dieser Kooperation mit einem an der *documenta 12* beteiligten Künstler, gingen sowohl die Idee als auch die Initiative vom *Beirat* aus. Nachdem Basbaum dessen Mitgliedern sein Konzept lange vor Ausstellungsbeginn präsentierte, entstand ein »Austausch«, der sich sodann »in den Objekten und der kollektiven künstlerischen Arbeit materialisiert[e]«.¹⁴¹ Neben der Herstellung des Objekts in Kassel setzte sich der Austausch im Rahmen der *documenta 12* aber auch in verschiedenen kulturellen Kontexten auf unterschiedlichen Kontinenten fort,¹⁴² so dass das Objekt mit seiner modernen Form geradezu als ein Paradebeispiel für die *Migration der Form* dienen kann. Aus transkultureller Perspektive ist dabei bedeutsam, dass das Objekt nicht nur – wie etwa im globalen Warenhandel – über verschiedene Grenzen hinweg in oder durch verschiedene Länder und Kulturen reist/e, sondern dass die jeweilige Begegnung mit ihm eine Interaktion auslöst/e, welche die Menschen zu spezifischen Handlungen veranlasst/e und damit auch – zumindest für eine gewisse Zeit – ihr Leben beeinflusst/e oder verändert/e. Auch das Objekt wurde und wird durch die Beziehungen verändert: Es zeigt (Ge-

137 Das Stahlobjekt hat die Maße 125 x 80 x 18 cm und stellt ein weiß lackiertes, blauumrandetes Rechteck mit abgeschnittenen Ecken und einem Rand, sowie einem zylindrischen Loch in der Mitte dar. Es wiegt ca. 18 kg. Vgl. *documenta 12: Pressemappe* vom 18.9.2006. URL: https://www.documenta12.de/fileadmin/pdf/Pressemappe_Basbaum.pdf.

138 Beteiligt waren z.B. Auszubildende der ThyssenKrupp ExperSite GmbH. Vgl. Doering, Ingo: Eine Arbeit von Ricardo Basbaum für die *documenta 12* (16.6.–23.9.2007). In: *Kunstforum International*, Bd. 182, 2006, S. 435.

139 Die Stahlobjekte »migrier[t]en [...] durch Haushalte und Treffpunkte auf drei Kontinenten, durch Städte wie Kassel, Ljubljana, Mexico City oder Dakar«. *documenta 12: Pressemappe* vom 18.9.2006.

140 Vgl. NBP – New Bases for Personality: Experiences by date. URL: www.nbp.pr.br/experiencia_data.php, letzter Zugriff am 3.4.2020.

141 Vgl. *documenta 12: Pressemappe* vom 18.9.2006.

142 Das Objekt zirkulierte laut der dazugehörigen Dokumentation im Internet seit Beginn der Aktion im Jahr 1994, bis auf eine Ausnahme, lediglich in Brasilien. Im Rahmen der *documenta 12* zeigte sich jedoch eine starke Zunahme von Reisen auf andere Kontinente, etwa nach Afrika und Europa (vorwiegend Mittel- und Nordwesteuropa). Vgl. NBP – New Bases for Personality: Experiences by date.

brauchs-)Spuren und erhält bei jeder Begegnung oder mit jeder Interaktion eine neue Erzählung, die Teil seiner (Daseins-)Geschichte wird. In diesem Sinne ist Basbaums Objekt nicht nur eine »soziale Skulptur«¹⁴³, sondern sie zeigt auch exemplarisch, wie moderne Formen in verschiedenen Kulturen der Welt Anschluss finden und verändert werden, wenngleich dies – aufgrund eines sich nahezu weltweit durchgesetzten Formenvokabulars – nicht immer äußerlich sichtbar ist. Damit regt die Reise des Objekts auch dazu an, über die Migration von Menschen und deren Lebensbedingungen und mögliche Erfahrungen nachzudenken.

Die Herstellung eines Austauschs von Erfahrungen zwischen verschiedenen Kulturen, der sich wie im vorigen Beispiel in der transkulturellen Geschichte eines Objekts manifestiert, zeigt auch Parallelen zur Zusammenarbeit im Projekt der *documenta 12 Magazines*. Ausgangspunkt der Arbeit waren hier reale Begegnungen auf verschiedenen Kontinenten, die sich allerdings auf verschiedene Akteur*innen weltweit ansässiger Zeitschriftenredaktionen bezogen. So wurden Autor*innen, Redakteur*innen und Theoretiker*innen im Rahmen der so bezeichneten *Transregionalen Treffen*¹⁴⁴ dazu eingeladen, sich über die, von der *documenta 12* hervorgebrachten *Leitmotive* auszutauschen beziehungsweise ihr Wissen sowie verschiedene Erfahrungen und Auffassungen in Bezug darauf zu teilen. Anders als bei der *documenta 12 Kunstvermittlung* und dem *documenta 12 Beirat* bestand der lokale Bezug des *Magazines*-Projekts damit von Anfang an in der Zusammenarbeit mit Akteur*innen aus unterschiedlichen kulturellen Zusammenhängen und Ländern an verschiedenen Orten der Welt sowie in ihrer Vernetzung.

Der transkulturelle Aspekt des *Magazines*-Projekts manifestiert sich daher insbesondere in der kollektiven Auseinandersetzung mit den *Leitmotiven* aus unterschiedlichen kulturspezifischen Perspektiven, die weder in der Diskussion zu unüberwindbaren Differenzen noch in einer alle Differenzen vereinheitlichenden Perspektive verhaftet blieb. Wie in den jeweiligen Kooperationen der *Kunstvermittlung* und des *Beirats* galten Differenzen auch hier als ein produktives Potenzial¹⁴⁵, auf denen sich Diskussionen aufbauen ließen. Dies zeigte sich etwa darin, dass es im Rahmen des Projekts ausdrücklich nicht um die Homogenisierung eines Diskurses oder die Instrumentalisierung der Teilnehmer*innen durch die Institution *documenta* ging, sondern darum, ein Feld des offenen Konflikts und offener Kontroversen herzustellen.¹⁴⁶ Widersprüche sollten dabei bewusst erhalten bleiben und nicht etwa zugunsten einer – wie auch immer gearteten – hegemonialen Perspektive eingeebnet werden.

Wie die Analyse des *Magazines*-Projekts zeigt, standen die unterschiedlichen kulturellen Perspektiven einzelner Akteur*innen oder Zeitschriften jedoch nicht vereinzelt nebeneinander, sondern flossen wiederum auf verschiedene Weise in der *documenta 12* zusammen: Zusätzlich zur Publikation unterschiedlich gestalteter Beiträge in verschie-

143 *documenta 12*: Pressemappe vom 18.9.2006; Schwarze, Dirk: Form und Migration (May 12th, 2007), S. 1. URL: www.nbp.pro.br/blog_comentarios.php?critico=105, letzter Zugriff am 3.4.2020.

144 Erläuterungen zu den Beteiligten und den Veranstaltungsorten der Treffen siehe in Kap. IV.2.2.

145 Siehe hierzu Bhabhas Erläuterungen zur produktiven Desorientierung in Verbindung mit kultureller Differenz im postkolonialen Kontext in Kap. II.2.3.

146 Vgl. Schöllhammer: »Wir erwarteten uns auch Antworten, die nicht harmonisch sind«, o.J., o.S.

denen Medien¹⁴⁷ ist hier auch die Dokumentation und Präsentation der Zeitschriften in der *documenta 12 Halle* während der Ausstellung zu erwähnen. Diese wurde von dem Veranstaltungsprogramm der sogenannten *Lunch Lectures* begleitet, das unter anderem einzelne Akteur*innen des Zeitschriftenprojekts und damit wiederum heterogene Perspektiven auf einem Podium in Kassel zusammenführte.

So zeichnete sich das *Magazines*-Projekt neben den Begegnungen im Rahmen der *Transregionalen Treffen* auch durch einen kollektiven Herstellungsprozess aus, der auf neue Erzählungen und Geschichten von und mit Kunst abseits des linearen Kanons der westlichen Kunstgeschichte abzielte und dabei auch neue Beziehungen und Netzwerke entstehen ließ, die über die Arbeit im Kontext der *documenta 12* hinausgehen konnten.¹⁴⁸ Im Sinne einer Kooperation war dabei zunächst das gemeinsame Ziel, über spezifische Themen zu diskutieren, über sie zu schreiben und sie in vielfältigen Foren zu publizieren. Insofern sich Arbeitsprozesse miteinander verschränkten, Akteur*innen oder Redaktionen Kontakte knüpften oder gar eine Fortsetzung ihrer Zusammenarbeit über die *documenta 12* hinaus anstrebten, lassen sich transkulturelle Aspekte nicht nur in der gemeinsamen Diskussion über weltweit relevante Themen feststellen, sondern auch in der Vernetzung verschiedener kultureller Perspektiven von Akteur*innen und schriftstellerischer oder redaktioneller Initiativen.

Wie die Untersuchung der jeweiligen Formen der lokalspezifischen Zusammenarbeit der *documenta 12 Kunstvermittlung*, des *documenta 12 Beirat* und der *documenta 12 Magazines* zeigt, besteht die Grundlage für eine transkulturelle Praxis in der kulturellen Zusammenarbeit nicht nur in der Diskussion oder im Verhandeln verschiedener kulturenübergreifender Inhalte. Sie bedarf darüber hinaus auch einer spezifischen Form der Ansprache und des Austauschs von verschiedenen Akteur*innen aus unterschiedlichen Wissens- und Erfahrungsbereichen, die wiederum nicht mit der Einordnung in Lai*innen und Professionelle erschöpft sein kann. Neben spezifischen Formen der Beteiligung gilt es außerdem, den Fokus der Zusammenarbeit auf einen Prozess mit offenem Ende oder Ergebnis auszurichten. Dies findet insbesondere dann eine praktische Umsetzung, wenn verschiedene Akteur*innen und Stimmen an der Produktion wie auch der Rezeption von Formaten und Programmen beteiligt werden und dabei nicht darauf angewiesen sind, einer auktorialen Einzelmarkierung zu folgen. Erst in dieser Situation ist eine Transformation aller Beteiligten möglich. Für eine geteilte Autor*innenschaft gilt es insbesondere, Transparenz über die jeweiligen Positionen der Sprecher*innen herzustellen und Hierarchien aufzudecken. Das durch den Künstlerischen Leiter der *documenta 12* ins Feld geführte Verständnis der Ausstellung als Verhandlungsraum¹⁴⁹ verwirklicht sich somit in Abgrenzung zur Vorstellung von der alleinigen Autor*innenschaft einer kuratorischen Position, von der die Ausstellung »aus einer übergeordneten,

147 Zur visuellen und textuellen Präsentation der Diskurse siehe Kap. IV.2.3.

148 Im Rahmen des *Magazines*-Projekts etwa wurde/n über künftige Kooperationen verhandelt, Bücher erstmals übersetzt oder Debatten zwischen vorher weit voneinander entfernten Welten angestoßen. Vgl. Schöllhammer: »Wir erwarteten uns auch Antworten, die nicht harmonisch sind«, o.J., o.S.

149 Siehe hierzu auch Kap. IV.3.2.1.

allwissenden Perspektive erzählend«¹⁵⁰ präsentiert sowie vermittelt und in erster Linie als ein kuratorisches Werk¹⁵¹ betrachtet wird.

3.3 Die *documenta 12 Halle* als Kommunikations- und Präsentationsraum für Bildungsprozesse

Mit dem kuratorischen Ansatz, die Ausstellung weniger als Repräsentations- denn als Produktionsformat zu verstehen,¹⁵² entwickelte die *documenta 12* zusätzlich zu den *Organisationsformen* das Format der *documenta 12 Halle*. Es war während der Dauer der Ausstellung für die Begegnung der drei Formate *Magazines*, *Beirat* und *Kunstvermittlung* mit dem Publikum konzipiert und auf der oberen Ebene der *documenta*-Halle angesiedelt. Zeitlich und räumlich war es damit Teil der Ausstellung und setzte die bereits über die *Organisationsformen* eingeleitete Ausdehnung der Ausstellung fort. Mit der *documenta 12 Halle* wurde ein weiterer Raum geschaffen, in dem der Austausch zwischen Kunst und Publikum nicht nur ermöglicht und verdichtet werden konnte. Die Begegnungen, die in diesem Raum stattfanden, brachten die drei Formate laut Wieczorek¹⁵³ auch mit dem Ziel zusammen, eine Situation der »Verhandlung und die Notwendigkeit einer Neubestimmung der eigenen Position« herzustellen und damit »»produktive« Prozesse der Bildung in Gang« zu setzen.¹⁵⁴

Im Rahmen der Ausstellung zeigte sich das diskursive und reflexive Ziel dieser Begegnung für die drei Formate auf jeweils unterschiedliche Art und Weise: Da das *Magazines*-Projekt in erster Linie aus einem Netzwerk von ca. neunzig weltweit angesiedelten Redaktionen bestand und sich in der Publikation von Texten und Bildbeiträgen im Internet, aber auch im Reader manifestierte, war es laut Wieczorek nun an einer »Präsenz in Kassel« interessiert. Diese sollte eine »Verbindung der *Magazines* mit den anderen Elementen der Ausstellung [...] gewährleisten« und »den RedakteurInnen und AutorInnen die Option auf einen direkten Austausch mit ihrem Publikum« bieten.¹⁵⁵ Der *Beirat*, der bereits auf seiner lokalen Präsenz in Kassel basierte und hier nicht nur mit verschiedenen Institutionen und Akteur*innen, sondern durch seine *Aktivitäten* auch im Austausch mit der Kasseler Öffentlichkeit stand,¹⁵⁶ sollte ab Beginn der Ausstellung insbesondere »mit dem überregional und international anreisenden *documenta*-Publikum« in Kontakt treten und zielte daher auf ein ergänzendes »Forum«, das enger »an die weiteren Komponenten der Ausstellung [angebunden] und sichtbarer für uneingeweihte *documenta*-BesucherInnen« sein sollte.¹⁵⁷ Auch die *Kunstvermittlung*, die

150 Dudenredaktion: »auktorial«, o.J. URL: <https://www.duden.de/node/16165/revision/16192>.

151 Siehe hierzu z.B. Grammel: *Ausstellungsautorschaft*. 2005.

152 Siehe hierzu Kap. IV.3.2.1.

153 Neben ihrer Funktion als Assistentin der Künstlerischen Leitung und ihrer Arbeit für den *documenta 12 Beirat* entwickelte und koordinierte Wanda Wieczorek auch das Format der *documenta 12 Halle*.

154 Wieczorek, Wanda: *documenta 12 Halle*. Die Ausstellung als Produktionsformat. In: Wieczorek et al.: *Kunstvermittlung* 1. 2009, S. 191-202, S. 192.

155 Wieczorek: *documenta 12 Halle*. 2009, S. 193.

156 Siehe hierzu Kap. IV.2.2 und IV.3.2.3.

157 Wieczorek: *documenta 12 Halle*. 2009, S. 193.

ihr Hauptaugenmerk bereits auf die Einladung und Einbindung der Besucher*innen in die Ausstellung und auf den Dialog mit ihnen richtete, habe schließlich »nach einem Ort der Konzentration« verlangt, an dem »der Kontakt mit dem Publikum gebündelt und veröffentlicht werden konnte«. ¹⁵⁸

In Anlehnung an die Koordinatorin der *documenta 12 Halle* wurde mit deren Konzeption somit dem Wunsch nach einem »übergeordneten Format« entsprochen, das den Austausch mit dem Publikum in Kassel auf jeweils spezifische Weise fokussieren und die Möglichkeit bieten sollte, »die Organisationsformen dem Publikum [zu] präsentieren« und es »in die stattfindenden Debatten einbeziehen zu können«. ¹⁵⁹ Im Vordergrund des Geschehens in diesem Raum standen damit zunächst verschiedene Präsentationsformen, wenngleich es nicht nur um die Darstellung einzelner »Arbeitsergebnisse« ¹⁶⁰ ging. Vielmehr wurden diese zum Anlass genommen, mit dem Publikum in Kontakt zu treten oder es in bereits existierende Kommunikationsvorgänge einzubeziehen, begonnene Diskussionen fortzusetzen oder sie weiter zu differenzieren. Die *documenta 12* selbst setzte sich mit diesem übergeordneten Format zum Ziel, die »Aus-einandersetzung mit den Leitmotiven [...] zusammen zu bringen, kollektiv weiter zu entwickeln [sic!] und diesen Bildungsprozess gemeinsam mit dem Publikum zu gestalten« ¹⁶¹.

Die Präsentation der drei Formate in der *documenta-Halle* stellte sich zunächst wie folgt dar: Die *Magazines* versammelten ca. hundert Zeitschriften, die in verschiedenen Regionen der Welt im Rahmen des Projekts entstanden und die gleich am Eingang der gebogenen Seitenlichthalle auf großen Tischen ausgelegt und befestigt waren. Hier konnten die Journale durchgeblättert, angeschaut oder gelesen werden. Der *Beirat*, der sich vor allem durch seine Vernetzung mit lokalen Akteur*innen auszeichnete, nutzte die Möglichkeit der Präsentation zunächst für die grafische Darstellung seiner *Aktivitäten*, die er zusammen mit der *Kunstvermittlung* realisierte ¹⁶². Damit wurden gleichzeitig die *Projekte* der *Kunstvermittlung* in der *documenta 12 Halle* visualisiert. Wie im Falle des *Beirats* ließ sich auch die Arbeit der *Kunstvermittlung* weniger materiell präsentieren. Sie belegte stattdessen zusammen mit den *Magazines* und dem *Beirat* zwei der drei Kabinette ¹⁶³ im oberen Stockwerk, die unter anderem zur Vorbereitung von Präsentationen, zur Durchführung von Publikumsgesprächen, für audiovisuelle Vorführungen oder Workshops genutzt wurden. ¹⁶⁴ In welcher Art und Intensität sich die *Organisati-*

158 Wiczorek: *documenta 12 Halle*. 2009, S. 193.

159 Ebd.

160 *documenta 12*: Pressemitteilung vom 8.6.2007. URL: https://documenta12.de/fileadmin/PM_documenta_12_Halle/text-documenta12halle.pdf.

161 Ebd.

162 Das Schaubild zeigt im Zentrum die sechs *Aktivitäten* des *Beirats* als unterschiedlich eingefärbte Kreise und Ovale. Die einzelnen damit in Verbindung stehenden *Projekte* der *Kunstvermittlung* sind in der jeweiligen Farbe markiert. Siehe: *documenta 12*: »Aktivitäten des *documenta 12 Beirat* und der *Kunstvermittlung*« (Schaubild). URL: https://www.documenta12.de/fileadmin/img/BEIRAT_final/Beirat-Vermittlung-Schaubild.pdf.

163 Im dritten Kabinett war das Pressezentrum der *documenta 12* untergebracht.

164 Vgl. Wiczorek: *documenta 12 Halle*. 2009, S. 195.

onsformen jeweils im Rahmen der Ausstellung selbst präsentierten, wurde folglich sehr unterschiedlich gehandhabt und führte laut Wiczorek auch zu internen Konflikten.¹⁶⁵

Nachdem eine erste Möglichkeit des Austauschs somit in der Begegnung der drei Formate und ihrer verschiedenen Präsentationsformen lag, erweiterte sich dieser in den sogenannten *Lunch Lectures*, welche die Ausstellung in Form einer täglich um die Mittagszeit stattfindenden Veranstaltung¹⁶⁶ im Obergeschoss der documenta-Halle begleitete.¹⁶⁷ Hierfür organisierten leitende Akteur*innen von *Magazines*, *Beirat* und *Kunstvermittlung* abwechselnd oder gemeinsam verschiedene Veranstaltungen. Diese reichten »von Präsentationen über Vorträge, Diskussionen, Gesprächsrunden, Werkpräsentationen von KünstlerInnen bis hin zu Fragestunden und sogar einigen Exkursionen«¹⁶⁸ und wurden von einem mehr oder weniger spontan zusammengekommenen Publikum¹⁶⁹ besucht. So habe die »Begegnung untereinander – zwischen internationalen Redaktionen, lokalen Beiratsmitgliedern und KunstvermittlerInnen« den Austausch angeregt und »eine zusätzliche Dimension der Kommunikation über die Grenzen der einzelnen Organisationsformen hinaus« versprochen.¹⁷⁰

Dieses grenzüberschreitende Moment der Kommunikation lässt sich in mehrfacher Hinsicht erkennen und bezieht auch kulturelle Aspekte mit ein. Strukturell erweiterte sich im Format der *documenta 12 Halle* etwa das jeweilige personelle Netzwerk von *Magazines*, *Beirat* und *Kunstvermittlung*, welches bis dahin vor allem entlang der jeweiligen Interessen beziehungsweise Funktionen für den Diskurs der *documenta 12* organisiert war. Entstehen konnte dabei eine weitere Vernetzung unterschiedlicher Akteur*innen aus verschiedenen Disziplinen und Kulturen. Es lässt sich in der Folge als ein neues, transkulturelles Netzwerk begreifen. Aber auch inhaltlich fand eine Verschränkung statt, die in kultureller Hinsicht eine Überschneidung und Verflechtung unterschiedlicher Themensetzungen von *Magazines*, *Beirat* und *Kunstvermittlung* hervorbrachte. In der

165 Vgl. ebd., S. 199f. Wie Wiczorek hier ausführt, standen sich in diesem Konflikt vor allem die Positionen von *Magazines* und *Beirat* gegenüber. Während die *Magazines* ihre Kommunikations- und Produktionsphase zur Eröffnung der Ausstellung bereits weitgehend abgeschlossen hätten und die Ausstellung daher vor allem zur Repräsentation ihrer Arbeit nutzen wollten, seien die *Aktivitäten* des *Beirats*, die meist eigene Orte in Kassel nutzten, zeitlich mit der Ausstellung zusammengefallen und hätten daher eher ein distanziertes Verhältnis des *Beirats* zur Ausstellung bzw. zur *documenta 12 Halle* entstehen lassen.

166 Laut Wiczorek stammt die Bezeichnung des Formats von Ruth Noack und folgte der Idee, eine Veranstaltung zu organisieren, die auch zeitlich zur Ausstellung dazugehört. Der eingängige Name wurde beibehalten, obwohl es sich bei den *Lunch Lectures* weder um ein Mittagessen noch ausschließlich um Vorträge handelte. Vgl. Wiczorek, Wanda: »Für mich waren die gelungensten Lunch Lectures diejenigen, bei denen sich ein Dialog zwischen dem Publikum und dem Podium herstellte«. (Interview von Christian Steigels), o.J., o.S. URL: <https://www.documenta12.de/100-tage-e/100-tage-archiv/lunch-lectures/interview-wanda-wiczorek.html>.

167 Eine Liste aller *Lunch Lectures* befindet sich auf der DVD-ROM zum Buch: Wiczorek et al.: *Kunstvermittlung* 1. 2009, unter: file:///E:/kunstvermittlung/001.pdf.

168 Wiczorek: *documenta 12 Halle*. 2009, S. 195f.

169 Neben Besucher*innen der *documenta 12*, die sich während des Gangs durch die Ausstellung eher spontan zu den *Lunch Lectures* einfanden, wurden einige Besucher*innen auch zu Stammgästen. Vgl. ebd., S. 201f.

170 Ebd., S. 194.

jeweiligen Auseinandersetzung mit den drei *Leitmotiven* treten somit weitere transkulturelle Aspekte¹⁷¹ zutage. So kann in dieser, an Kommunikation orientierten Interaktionssituation der Ansatz hervorgehoben werden, kulturelle Heterogenität als ein Potenzial zu begreifen, das sich produktiv auf das Format der *documenta 12 Halle* auswirken konnte. Anstatt also in erster Linie auf die Grenzen zwischen einzelnen Disziplinen oder Kulturen zu fokussieren, wurde der Blick in diesem alle drei *Organisationsformen* verbindenden Format von vornherein auf die produktiven Zwischenräume und Relationen des Kulturellen¹⁷² gerichtet und von einer spezifischen sozialen Praxis im Raum gelenkt.

Das Ziel der *documenta 12 Halle*, das Publikum in diese Interaktionssituation mit einzubinden, wurde über die strukturelle und inhaltliche Verschränkung von *Magazines*, *Beirat* und *Kunstvermittlung* in den jeweiligen *Lunch Lectures* eingelöst und gestaltete sich auf je unterschiedliche Weise: Die *Magazines* sahen sich laut Wiczorek vor allem »in der Verpflichtung, ihren vorrangig aus dem Kunst- und Theoriebereich stammenden internationalen Gästen¹⁷³ einen angemessenen, das heißt nach den Regeln der Kunstwelt anerkannten Auftritt zu bieten«¹⁷⁴. Die *Kunstvermittlung* habe hingegen die *Lunch Lectures* in erster Linie als eine Möglichkeit genutzt, ihre Arbeit gemeinsam mit dem Publikum zu reflektieren.¹⁷⁵ Gleichzeitig hätten sie aber auch eine »strategische Platzierung des internationalen Diskurses der Kunstvermittlung¹⁷⁶ auf einer zentralen Bühne des Kunstgeschehens [ermöglicht], mit dem Ziel, deren symbolischen Mehrwert für die Sache der Kunstvermittlung einzusetzen«¹⁷⁷. Neben der Präsentation ihrer eigenen *Projekte* lud sie daher ebenfalls verschiedene Gäste und Referent*innen ein. Der *Beirat*, der ähnlich wie die *Kunstvermittlung* bereits im Austausch mit dem Publikum stand, nutzte das Veranstaltungsformat hauptsächlich als »eine zusätzliche Ebene der Veröffentlichung«¹⁷⁸, über die hinaus er nicht zwangsläufig einen weiteren Diskurs anzustoßen suchte.¹⁷⁹

171 Zur Auseinandersetzung mit den *Leitmotiven* im Rahmen der praxisbezogenen Formate siehe Kap. IV.3.2.

172 Siehe hierzu Kap. II.2.

173 Zu diesen zählten z.B. Marc Lewis (19.6.2007), Ai Weiwei, Jiang Jun, Laurent Gutierrez und Valérie Portefaix (21.6.2007), W.J.T. Mitchell (27.6.2007), Christa Benzer, Pablo Lafuente, Lisette Lagnado und Victor Misiano (12.7.2007), Harun Farocki, Anjalika Sagar und Kodwo Eshun (2.8.2007), Thanapol Eawsakul, Chuwat Rerkisirak, Somkiat Tangnamo und Pinyo Trisuriyatamma (11.8.2007), Redakteure von Chto Delat, Exindex, Glänta und Vacarme (18.8.2007) oder Shuddhabrata Sengupta (20.8.2007). Vgl. Wiczorek et al.: *Kunstvermittlung 1*. (DVD-ROM) 2009, o.S.

174 Wiczorek: *documenta 12 Halle*. 2009, S. 199.

175 Vgl. ebd.

176 Internationale Gäste der *Kunstvermittlung* waren z.B. Heiderose Hildebrand und Eva Sturm (20.7.2007) aus Österreich, Jane Sillis (23.7.2007) und Sally Tallant (6.8.2007) aus Großbritannien, Patricia Naka (27.7.2007) aus Brasilien oder Janusz Byszewski (10.9.2007) aus Polen. Vgl. Wiczorek et al.: *Kunstvermittlung 1*. (DVD-ROM) 2009, o.S.

177 Wiczorek: *documenta 12 Halle*. 2009, S. 199.

178 Ebd.

179 Die *Lunch Lectures* des *Beirats* widmeten sich z.B. der künstlerischen Arbeit von Ricardo Basbaum und den Objektpaten aus Kassel (20.6.2007), dem *Bildungszeit* (24.6.2007), in Verbindung mit dem Ausstellungsbüro der *documenta 12* den Kasseler Menschenrechtsaktivist*innen und der künstlerischen Arbeit »9 scripts from a Nation at War« (19.8.2007) sowie in Verbindung mit der *Kunstver-*

Das Publikum selbst wurde insofern für die *Lunch Lectures* sensibilisiert und zur Teilnahme eingeladen, als an allen Ausstellungsorten der *documenta 12* Plakataufstellungen waren, die über das täglich wechselnde Programm¹⁸⁰ informierten. Anders als an den Ausstellungsorten war der Zugang zur *documenta 12 Halle* zudem auch ohne den Erwerb eines Tickets möglich, wodurch etwa in sozialer Hinsicht ein heterogenes Publikum gefördert wurde. Vor Beginn einer jeden *Lunch Lecture* fand darüber hinaus in der *documenta*-Halle selbst ein kurzer Umbau vor den Augen der Besucher*innen statt, wobei inmitten des Weges eine Art Bühnensituation im Treppenbereich der Seitenlichthalle durch die Abtrennung mit einem Vorhang hergestellt wurde¹⁸¹ sowie Mikrofone installiert und Stühle für Referent*innen und Besucher*innen aufgestellt wurden.

Im transkulturellen Sinne gewinnt der Raum hier als Gestaltungsfaktor an Bedeutung.¹⁸² Temporär und mit einigen wenigen Handgriffen aufgebaut kann er als eine kurzfristige Intervention innerhalb des Gebäudes verstanden werden, die den Austausch in der *documenta 12 Halle* förderte und steuerte. Die Mobilität der Akteur*innen, von der hier sowohl bezüglich der internationalen Gäste als auch der sonstigen Besucher*innen ausgegangen wurde, entspricht dabei einer überlokalen Einbindung unterschiedlicher Kulturen. Diese hilft grundsätzlich dabei, begrenzte Vorstellungen von Gruppenidentität für eine gewisse Dauer zu überwinden und begünstigt sowohl strukturell als auch inhaltlich ein Denken in Netzwerken.¹⁸³

In Bezug auf sowohl die Präsentation der drei Formate als auch die Einbindung des Publikums gestalteten sich die *Lunch Lectures* als ein formal und inhaltlich weitgehend flexibles Format. Wiczorek zufolge konnte es gleichermaßen auf die »internen Arbeitsergebnisse der Organisationsformen« und »auf aktuelle Themen oder spontane Fragen des Publikums« reagieren.¹⁸⁴ Aufgrund der repräsentativen Ziele des *Magazines*-Projekts und der Vielzahl an ihm beteiligter Akteur*innen hätten die *Magazines* für etwa drei der wöchentlichen *Lunch Lectures* verantwortlich gezeichnet, während die *Kunstvermittlung* zwei und der *Beirat* nur eine Veranstaltung pro Woche zur Präsentation und Diskussion genutzt habe.¹⁸⁵ Wöchentlich blieb somit jeweils eine Veranstaltung zur freien Gestaltung der drei Formate oder für andere Akteur*innen der *documenta 12*

*mittlung der künstlerischen Arbeit von Danica Dakić und den Teilnehmer*innen des Projekts »El Dorado« (23.8.2007) und der Gruppe »Deutsch Wissen« (9.9.2007). Vgl. Wiczorek et al.: Kunstvermittlung 1. (DVD-ROM) 2009, o.S.*

180 Neben dem Programm der *Lunch Lectures* wurde hier etwa auch auf die *Aktivitäten des Beirats* hingewiesen, sowie auf offene Führungen, Workshops oder das abendliche Filmprogramm.

181 Der Vorhang ließ sich von der Wand- zur Fensterseite ziehen und verlief von der Decke bis zum Boden, wodurch eine Art Wand gebildet werden konnte, die einen Raum definiert.

182 Siehe hierzu Kap. II.2.1.

183 Siehe hierzu Kap. II.2.2.

184 Wiczorek: *documenta 12 Halle*. 2009, S. 196.

185 Vgl. ebd., S. 199. Wiczorek verweist in diesem Zusammenhang auf einen weiteren Konflikt zwischen den drei Formaten, der sich jedoch auf das Publikum bezog. Während die *Kunstvermittlung* häufig eine fruchtbare Diskussion zwischen den von ihr eingeladenen Referent*innen und dem Publikum anregen können, sei dies in den Veranstaltungen der *Magazines* und denen des *Beirats* nicht immer gelungen. Diese hätten sich entweder »zu stark am Kunstgeschehen« orientiert oder sich zu weit davon entfernt und daher gelegentlich Enttäuschung bei den Beteiligten der *Lunch Lectures* hervorgerufen. Vgl. ebd., S. 200.

offen.¹⁸⁶ So sei es nicht nur möglich gewesen, »mit den Veranstaltungsformaten zu experimentieren«¹⁸⁷, sondern etwa auch kurzfristig auf die mediale Berichterstattung zur *documenta 12* oder politische Ereignisse zu reagieren.¹⁸⁸ Das weitgehend offene Veranstaltungsformat der *Lunch Lectures* habe damit generell die »Umsetzung neuer Präsentationsweisen, in denen auch anerkannte Rollen einmal auf die Probe gestellt werden konnten«¹⁸⁹ begünstigt. Dies galt jedoch nicht nur für die drei Formate der *documenta 12* und deren Gäste, sondern auch für die Besucher*innen, die sich allesamt einer »komplexe[n] Kommunikationssituation«¹⁹⁰ zu stellen hatten:

Während die *Lunch Lectures* mit ihren verschiedenen Themen und Inhalten an jedem Tag mit einem anderen, weitgehend unbekannten Publikum zu rechnen hatten, mussten die Gäste beziehungsweise Referent*innen in das Konzept und Programm der *documenta 12 Halle* eingeführt sowie deren Moderation entsprechend vorbereitet werden. Die Besucher*innen wiederum hatten die Möglichkeit, geplant oder auch spontan an den *Lunch Lectures* teilzunehmen. Manche kamen von der Präsentation der Zeitschriften im oberen Eingangsbereich der Halle und waren auf dem Weg zur Ausstellung ins Untergeschoss oder sie saßen bereits im Treppenberg, der auch als Erholungsbereich mit gepolsterten Bänken ausgestattet war.¹⁹¹ Für diejenigen, die nicht oder nur vorübergehend an den *Lunch Lectures* teilnehmen wollten oder konnten, blieb über den Durchgang entlang der Fensterfront neben den Treppen weiterhin die Möglichkeit, sich durch das Obergeschoss der *documenta-Halle* zu bewegen, ohne dabei andere Teilnehmer*innen zu stören. Der Raum wurde somit auch wesentlich vom Publikum gestaltet, das sich hier in der Art eines temporären, dynamischen Gefüges täglich aufs Neue formierte.

Für das Gelingen der Kommunikation spielten daher der »Aufbau und die Moderation« eine besondere Rolle. Durch sie seien sowohl »die räumliche Anordnung der flexi-

186 Diese *Lunch Lectures* wurden z.B. veranstaltet von der *documenta urbana* (»TeilnehmerInnen des *documenta urbana-Labor 2007*«, 28.6.2007). Hier setzte sich u.a. der Fachbereich Architektur, Stadt- und Landschaftsplanung der Universität Kassel kritisch mit der im Jahr 1982 von internationalen Avantgardearchitekten in der Kasseler Dönche realisierten Wohnsiedlung auseinander. Des Weiteren gab es Veranstaltungen vom Ausstellungsbüro (»Trisha Brown-TänzerInnen«, 31.08.2007), vom Filmprogramm (»Alexander Horwath, Michael Althen, Ruth Noack und Roger M. Buergele«, 15.09.2007), oder in Kollaboration zwischen dem Projekt »aushecken«, der *Kunstvermittlung* und dem *Beirat* (»Großeltern, Tanten, Väter und andere *documenta-BesucherInnen*«, 02.09.2007). Vgl. Wiczorek et al.: *Kunstvermittlung 1*. (DVD-ROM) 2009, o.S.

187 Wiczorek: *documenta 12 Halle*. 2009, S. 196.

188 Mit einem Vortrag zu der in Medienberichten geäußerten Empörung über vermeintlich pornografische Darstellungen auf der *documenta 12* gestaltete Karl-Josef Pazzini, damals als Professor für Bildende Kunst und Erziehungswissenschaft an der Universität Hamburg tätig, eine *Lunch Lecture* am 10.8.2007. Am 15.8.2007 diskutierten verschiedene Akteur*innen der *documenta 12* sowie der Anwalt Stefan Schrage und der Politologe Ingo Stützel über die einige Tage zuvor – aufgrund des letztlich nicht haltbaren Verdachts der Bildung einer terroristischen Vereinigung – eingeleitete Verhaftung des Stadtsoziologen Andrej Holm. Vgl. ebd., S. 197.

189 Ebd., S. 196.

190 Ebd., S. 200.

191 Wiczorek zufolge war durch das angrenzende Café im mittleren Hallenbereich auch eine kulinarische Versorgung gegeben. Durch die Mischung der verschiedenen Funktionen sei die Halle gleichzeitig zu einem Ort der Information, der Bildung, der Begegnung und des Verweilens geworden. Vgl. ebd., S. 198.

blen Bühnensituation«¹⁹² als auch die »Sprache«¹⁹³ in den Fokus gerückt worden.¹⁹⁴ Die architektonische Situation habe dem Publikum – anders als bei sonstigen Präsentationen im Kunst- oder Ausstellungskontext – die Möglichkeit eingeräumt, »über die Angemessenheit der Kommunikationssituation prompt und [...] unmissverständlich Auskunft« zu geben.¹⁹⁵ Die Besucher*innen der *documenta 12 Halle* konnten bei den *Lunch Lectures* stehend oder sitzend zuhören, sich an der Diskussion beteiligen, aber auch jederzeit aufstehen und weitergehen und damit verbal, wie nonverbal kommunizieren beziehungsweise kommentieren. Die räumliche Gestaltung hatte somit einen wesentlichen Einfluss auf das Handeln der Besucher*innen. Das Publikum erhielt durch sie – kollektiv oder individuell – die Möglichkeit, sich über spezifische Kommunikationsweisen an der Produktion des Veranstaltungsformats zu beteiligen.

Die Bedeutung der interaktiven Rolle des Publikums drückte sich auch in der Präsentation des einzigen im Obergeschoss angesiedelten Kunstwerks aus. Unter dem Titel »9 Scripts from a Nation at War« (2007) widmete es sich auf spezifische Weise dem Thema der Kommunikation und konnte in Form einer speziell für die Halle angefertigten Installation¹⁹⁶ rezipiert werden. In zehn Videos von fünf Künstler*innen wurde hier der Umgang mit Sprache aufgegriffen und den persönlich wie politisch gleichermaßen relevanten Fragen nachgegangen, »[w]ie, warum und mit welchem Recht jemand das Wort ergreift und wer wem wann zu sprechen erlaubt«¹⁹⁷. Die Inszenierungen der Figuren innerhalb der Videos forderten die Betrachter*innen implizit dazu auf, zu spezifischen Sachverhalten, Erzählungen oder Handlungen Position zu beziehen.

Spezifische Kommunikationsformen sowie der Umgang mit Sprache zeigten sich auch auf dem Podium selbst. Bei einer Veranstaltung der *Magazines*, die Editor*innen aus verschiedenen Kulturen versammelte, wurde etwa die Frage der Zensur im südostasiatischen Raum diskutiert. Laut Wieczorek kam hier »eine Vielzahl von Sprachen und Vortragsformen« zum Einsatz, wodurch »sich der translokale Ansatz der *documenta 12*

192 Bezüglich der Anordnung der Akteur*innen ergaben sich für Wieczorek folgende Fragen: »Wie sitzen oder stehen die ReferentInnen – auf der Bühne, auf den Stufen oder im Publikumsraum? Wie werden die Stühle aufgestellt – in Reihen, im Kreis oder frei durcheinander?«

193 Bezüglich der Sprache ergaben sich für Wieczorek weitere Fragen: »Wie wird gesprochen? Gibt es eine (informell anzubietende, weil nicht finanzierte) Übersetzung? Welches Sprachregister wird gewählt und welche Diskurse bedient? Wer hat welchen Anteil an der Diskussion und (wie) wird das Publikum zum Sprechen aufgefordert?«

194 Wieczorek: *documenta 12 Halle*. 2009, S. 201.

195 Vgl. ebd.

196 Die Installation entstand in einer Zusammenarbeit der Künstler*innengruppe mit den Organisator*innen der Halle und dem Team der *Tim Hupe Architekten*, das auch die gesamte Innenausstattung der Halle entwarf. Vgl. ebd., S. 194.

197 Ammer, Manuela: 2007, David Thorne, Katya Sander, Ashley Hunt, Sharon Hayes, Andrea Geyer. In: *documenta 12. Katalog*. 2007, S. 320. Wie Ammer hier erläutert, nimmt sich die Videoarbeit der »Herausforderung [an], Position zu beziehen, wenn soziale Rollen verhandelt werden. Vor dem Hintergrund des USA-Irak-Krieges [insbesondere mit Bezug zur Inhaftierung vermeintlicher Terroristen in Guantánamo] formulierten [die] Künstler*innen fünf Fragen, die das Konzept des Individuums auf sein Verhältnis zu Politik und Gesellschaft in den Blick nehmen«. Die »Videos stellen eine Gruppe von Figuren vor, die diese Fragestellungen in Szene setzen«, wobei »die Rolle, die zu vergeben bleibt, [...] die der Betrachterin oder des Betrachters« ist.

ganz deutlich und plastisch transportiert[e]«¹⁹⁸. Hierbei verwirklichte sich das Ziel der *Magazines*, nicht nur Diskurse über lokales Wissen in verschiedenen Kulturen zu initiieren, sondern auch eine Wechselwirkung mit Besucher*innen der Ausstellung vor Ort in Kassel herzustellen. So konnten in Form einer spezifischen Wissensvermittlung im Rahmen der *Lunch Lectures* verschiedene Perspektiven auf kulturelle Brüche und Diskontinuitäten in gleichwertiger Weise dargestellt und erfahrbar gemacht werden, die in einem breiten Diskurs eher nicht zur Geltung kommen.

Eine weitere Veranstaltung, die sich der kommunikativen Interaktion sowie der Hinterfragung gesellschaftlich etablierter Verhältnisse und kultureller Positionen widmete, war das Gesprächsformat »Zuckerguss – Icing on the cake«, das sich formal an den *Lunch Lectures* orientierte.¹⁹⁹ Mit dem Titel reagierte hier eine Gruppe von Kunstvermittler*innen in ironischer Weise auf den »Vorwurf, Projekte mit eingeladenen Interessensgruppen seien nichts als eine Verschönerung der Kunstinstitution«²⁰⁰. Da jedoch die *Projekte* in Form von »Interaktionen einen zentralen Bestandteil der Praxis« für die *Kunstvermittlung* bildeten, machten die Akteur*innen in fünf Veranstaltungen mit jeweils drei Projektbesprechungen deutlich, dass sie »für ein Verständnis von Kunstinstitutionen als Knotenpunkte der kritischen Wissensproduktion, der Kontroverse und des Austausches unterschiedlicher Perspektiven« standen.²⁰¹ Sie forderten damit auch ein Umdenken bezüglich traditioneller Formen der Kunstvermittlung, die lediglich vorgegebene Sachverhalte und Informationen für verschiedene Zielgruppen aufarbeiteten und weitergaben.

Ob also im gemeinsamen Erörtern eines Themas oder in der Äußerung verschiedener Positionen, das ursprüngliche Ziel der *documenta 12 Halle* schien sich hier insofern einzulösen, als die angestrebte Neubestimmung der eigenen Position durch eine sowohl geistige als auch körperliche Beteiligung ermöglicht wurde. Mit der Zusammenführung und Weiterentwicklung von *Magazines*, *Beirat* und *Kunstvermittlung* im Format der *documenta 12 Halle* wurde der, von den Kurator*innen postulierte Anspruch umgesetzt, die Ausstellung »als einen Möglichkeitsraum zu begreifen, der offen und gestaltbar ist und den sich Kunst und Publikum teilen«²⁰². Wenngleich aufgrund der Vielzahl von Veranstaltungen und Besucher*innen an dieser Stelle nicht beurteilt werden kann, inwiefern ein transkultureller Austausch zwischen verschiedenen Akteur*innen tatsächlich stattgefunden hat, so lässt sich doch konstatieren, dass das Format den Einsatz grenzüberschreitender Praktiken in Bezug auf Disziplinen, Genres und Sprachen ermöglichte. Dabei wurden transkulturelle Verhältnisse und Aspekte nicht nur theoretisch reflektiert, sondern auch insofern in der Praxis berücksichtigt und einbezogen, als tradierte

198 Wieczorek: »Für mich waren die gelungensten Lunch Lectures diejenigen, bei denen sich ein Dialog zwischen dem Publikum und dem Podium herstellte«, o.J., o.S.

199 Die Veranstaltungen fanden vom 7.9. bis 19.9.2007 jeweils am Nachmittag auf dem Podium der *Lunch Lectures* statt. Zu jeder Veranstaltung steht ein Audiomitschnitt auf der Homepage der *documenta 12* zur Verfügung. Siehe: *documenta 12*: »Zuckerguss – Icing on the cake«. URL: <https://www.documenta12.de/kunstvermittlung/projekte/zuckerguss.html>.

200 Vgl. *documenta 12*: »Zuckerguss – Icing on the cake«.

201 Ebd.

202 *documenta 12*: Kunstvermittlung. Siehe hierzu auch Kap. IV.3.2.1.

Normen und Wertmaßstäbe in der Präsentation und Vermittlung von Kunst hinterfragt und hinsichtlich alternativer Formen der Wissensproduktion überdacht²⁰³ oder hinsichtlich eines gemeinschaftlichen und erfahrungsbasierten Handlungsraums verändert wurden.

3.4 Kunstvermittlung als Prozess kultureller Übersetzung

Zeichnete sich der Bildungsanspruch der *documenta 12* dadurch aus, kulturelle Bedeutung unter Einbindung global-gesellschaftlicher Themen und Räume zu verhandeln, so stellt sich die Frage, welcher Ansatz der kulturellen Bildung durch die spezifische Kunstvermittlungspraxis der *documenta 12* eröffnet und ermöglicht wurde.

Bis hierher wurden die kuratorischen Praktiken der Vermittlung zum einen von komplexen Beziehungsgefügen der Kunst in der Ausstellung und zum anderen von ausstellungsbegleitenden Motiven als Teil einer vielstimmigen Diskursproduktion nach transkulturellen Aspekten untersucht.²⁰⁴ Offen blieb bislang jedoch die Frage, wodurch sich das Konzept für die Vermittlung einzelner Formate der *documenta 12* aus transkultureller Perspektive auszeichnet. Im Weiteren wird daher untersucht, welches kulturelle Verständnis der *documenta 12 Kunstvermittlung* zugrunde lag und inwiefern sich in ihrer Umsetzung Handlungsräume für verschiedene Akteur*innen eröffneten.

Wie bereits an anderer Stelle ausgeführt, sollte Bildung im Rahmen der Ausstellung nicht im Sinne kuratorisch vorgegebener oder gar festgelegter Rezeptionswege verstanden werden.²⁰⁵ Vielmehr sollte sie Handlungsmöglichkeiten für Selbstbildungsprozesse eröffnen, die durch eine aktive geistige und körperliche Beteiligung der Akteur*innen an der Ausstellung eigenständig bewerkstelligt werden konnten. Dem liegt die Auffassung zugrunde, dass sich Formen des Verstehens vor allem an den Grenzen des Wissens ereignen. In einer so verstandenen Vermittlung von Kunst gestaltet sich Bildung folglich auf subjektive Weise. Allerdings geht Bildung hier auch von der Notwendigkeit einer gemeinschaftlichen Praxis aus beziehungsweise wird durch diese überhaupt erst gewährleistet. Welche Bedeutung die Kurator*innen der kulturellen Bildung beimaßen, wird in Noacks ethischem Anspruch an die Ausstellung deutlich:

»[E]ine Ausstellung [kann] ein Weg sein [...], nach neuen Möglichkeiten planetarischen Zusammenlebens zu suchen. Dabei können wir nicht einfach auf den alten Universalismus setzen, dessen Normativität zu Recht kritisiert worden ist. Neue Formen von Gemeinschaft müssen auf der Basis des Gesprächs entwickelt werden. Wir dürfen also nicht auf reine Repräsentation oder Anpassung des Fremden setzen, während das Fremde im Eigenen ignoriert wird. Integration kann nur als gegenseitiger Lernprozess funktionieren. Das betrifft nicht nur das Publikum, sondern ebenso die globalisierte Kunstwelt.«²⁰⁶

203 Siehe hierzu Kap. II.2.6.

204 Siehe hierzu Kap. IV.1.4 und IV.2.4.

205 Siehe z.B. Buergels Bezug auf Lenins Plan in Kap. IV.2.4.3, S. 174f.

206 Noack: Die Ausstellung als Medium. 2009, S. 333. Zum »alten Universalismus« und den »neuen Möglichkeiten planetarischen Zusammenlebens« siehe auch Kap. IV.1.3.1.

In ihrer Argumentation eines globalen Miteinanders abseits universalistischer und normativer Vorstellungen wird eine transkulturelle Perspektive darin deutlich, dass zunächst Aspekte der postkolonialen Kritik – etwa der alte Universalismus mit seiner Normativität, die reine Repräsentation oder die Anpassung des ›Fremden‹ und eine einseitige Integration²⁰⁷ – benannt und infrage gestellt werden. Im Umkehrschluss wird mit dieser Kritik die Anerkennung heterogener Kulturen favorisiert, wie sie so bezeichnete neue Formen von Gemeinschaft auch im transkulturellen Sinne durch wechselseitigen Austausch beziehungsweise zwischenmenschliche Kommunikation herzustellen vermögen. Dementsprechend werden Formen der Repräsentation angezweifelt, die an der Dichotomie und Gegenüberstellung des ›Fremden‹ und des ›Eigenen‹ festhalten. Letztere kann nur dann aufgelöst werden, wenn die Verflechtungen des ›Fremden‹ mit dem ›Eigenen‹ aufgedeckt werden. Wenngleich Noack hierbei auf den hinsichtlich einer transkulturellen und demokratischen Gesellschaft unzulänglichen Begriff der ›Integration‹ setzt, der generell die Eingliederung in ein größeres Ganzes sowie in seiner soziologischen Bedeutung die gesellschaftliche und kulturelle Vereinheitlichung einer Vielheit von Personen oder Gruppen bedeutet,²⁰⁸ scheint sie mit diesen Äußerungen nicht für die Homogenisierung von Differenzen zu plädieren. Dies entspricht der Bedeutung des Begriffs, wie er auch im Kontext des dritten *Leitmotivs* thematisiert wird.²⁰⁹ Sie strebt stattdessen einen wechselseitigen Lernprozess an, der sich ebenso auf personeller und institutioneller Ebene wie auf Rezeptions- und Produktionsebene des weltweiten Kunstbetriebs ereignen und auf dieser Basis einen wechselseitigen Austausch aller Beteiligten in Gang setzen soll.

Im Kontext der *documenta 12* wurde das Publikum, diesem Verständnis der Kurator*innen entsprechend, nicht als eine homogene Gemeinschaft behandelt. Ihre Auffassung von Öffentlichkeit zeigte sich vielmehr vereinbar mit Rancières Bedingungen für eine an Differenz orientierte demokratische Gesellschaft, wie sie in Zusammenhang mit dem dritten *Leitmotiv* zur Frage nach Bildung²¹⁰ erläutert wurden:

»Wir gingen davon aus, dass Öffentlichkeit auch Konflikt und Dissens voraussetzt. Erst wenn Probleme gemeinsam gelöst werden, können wir von einer Gemeinschaft reden, die den Namen Demokratie verdient. Statt also danach zu trachten, einen allgemeinen Konsens zu erzeugen, was immer entweder auf Nivellierung von Komplexität oder auf den autoritären Machtgestus herausläuft, interessierte es uns, den BetrachterInnen die Phänomene in ihrer Vielschichtigkeit und Brüchigkeit darzulegen und sie

207 Mit Bezug auf eine »an postkolonialen Erkenntnissen geschulte Kritik« wirft Noack hier auch einen Blick auf die »manchmal recht einseitigen Integrationsschemata kultureller Bildungsprogramme« an Museen, die in erster Linie »neues Publikum anlocken« wollten, sich aber selten fragten, was die »Institution von neuen Publikumsschichten lernen« könne. Damit wäre jedoch der »Integrationsprozess [...] auch als Teil der Erforschung des Eigenen – als kulturelle Bildung nach Innen [sic!] – zu verstehen«. Vgl. ebd., S. 334.

208 Vgl. Dudenredaktion: »Integration«, o.J. URL: <https://www.duden.de/node/71596/revision/71632>.

209 »Integration« wird hier in Verbindung mit Rancières Auffassung einer demokratischen Gesellschaft thematisiert. Der Begriff meint hier gerade nicht die konfliktlose Anpassung der Ausgeschlossenen an die Mehrheitsgesellschaft mit dem Ziel einer konsensorientierten Vereinheitlichung aller (siehe Kap. IV.2.3.3).

210 Siehe hierzu Kap. IV.2.3.3.

dazu zu ermuntern, sich selbst in verschiedener Art und Weise zu den Werken und zur Ausstellung ins Verhältnis zu setzen.«²¹¹

Die implizit vorhandenen transkulturellen Aspekte des Bildungsanspruchs werden hier insofern weitergedacht, als die Kurator*innen die Auseinandersetzung mit Unstimmigkeiten oder Differenzen – seien es soziale, politische oder kulturelle, die sich etwa in verschiedenen Auffassungen und Haltungen äußerten – geradezu als Grundlage für die Herstellung einer Gemeinschaft beziehungsweise eines Publikums erachteten. Mit der Anerkennung der Vielfaltigkeit verschiedener Meinungen und Stimmen des Publikums und der Ablehnung, sich in autoritärer Weise über diese zu stellen, sie gar reglementieren oder reduzieren zu wollen, nahmen sie darüber hinaus die postkolonial geprägte Kritik an Machtasymmetrien ernst. Diese setzte sich in transkultureller Hinsicht nicht nur in ihrem Interesse fort, Kunst in ihrer Komplexität²¹² zu vermitteln, sondern auch in der Anerkennung der Fähigkeit der Betrachter*innen, sich selbst in je eigener und gleichberechtigter Weise zur Kunst zu positionieren und sich mit Werken verbinden oder vielmehr ihnen eine eigene Bedeutung beimessen zu können.

Im Vordergrund des Kunstvermittlungsverständnisses der Kurator*innen stand daher weder ein übergeordnetes Thema noch eine vorgegebene Deutung, sondern »[d]ie Kunst [selbst], die ästhetische Erfahrung ermöglicht, die frustrierend, verstörend ist, weil sie uns unserem unmittelbaren Lebenszusammenhang entrückt und dabei an die Grenzen der Bedeutung stößt«²¹³. Diese mentale Grenzerfahrung barg die Chance, dass die Besucher*innen der Ausstellung Dinge anders als bisher betrachten und dabei etwas erleben oder auch erkennen konnten, das bisher nicht in ihrem Bewusstsein war. Da sich ästhetische Erfahrung laut Noack allerdings nicht erzeugen lässt und zudem immer individuell ist, seien Übersetzungsprozesse notwendig, durch welche das Potenzial der Kunst für die kulturelle Bildung erörtert und gesellschaftliche Teilhabe ermöglicht werden kann.²¹⁴

Der Begriff der Übersetzung ist für die Vermittlung von Kunst im Rahmen der *documenta 12* von hoher Relevanz. In Verbindung mit dem Bildungsverständnis des dritten *Leitmotivs* wurde der Kunstvermittlung vonseiten der Künstlerischen Leitung einerseits das Potenzial zugesprochen, den »globalen Prozess kultureller Übersetzung« zu spiegeln und damit »eine allumfassende öffentliche Debatte« in Gang zu setzen.²¹⁵

211 Noack: Die Ausstellung als Medium. 2009, S. 334f.

212 Zur Berücksichtigung der Komplexität von Kunst und ihren Implikationen für die Vermittlung von Kunst siehe auch Kap. IV.2.1 und Kap. IV.3.2.2.

213 Noack: Die Ausstellung als Medium. 2009, S. 338. Zum Verständnis von ästhetischer Erfahrung siehe auch Kap. IV.1.4.2.

214 Vgl. Noack: Die Ausstellung als Medium. 2009, S. 338. Laut Noack lässt sich »Ästhetische Erfahrung [...] nicht erzeugen« oder »in den Dienst der Gemeinschaft« stellen. Sie warnt auch davor, »zu unmittelbar von Kunst auf kulturelle Bildung [und] gesellschaftliche Teilhabe zu schließen«. Besonders »Institutionen [...] sollten der Kunst ästhetische Autonomie zugestehen«, womit sich Noack in erster Linie gegen eine institutionelle Instrumentalisierung von Kunst ausspricht und die Hoffnung äußert, dass sich Kunst gelegentlich über die Grenzen von Institutionen hinwegsetzen könne. Ebd.

215 Siehe Buerge: *documenta 12: Leitmotiv*. (Dezember 2005); und meine Ausführungen in Kap. IV.2.3.3.

Andererseits wurde Kunstvermittlung vonseiten der *documenta 12 Kunstvermittlung* und ihrer Begleitforschung »als ein unabschließbarer Prozess kultureller Übersetzung« verstanden, bei dem sich sowohl »das Wissen« als auch die »Kenntnisse und Praktiken« unterschiedlicher Akteur*innen – Besucher*innen wie auch Kunstvermittler*innen – »verschränken und widerstreiten«. ²¹⁶ In diesem Zusammenhang ist das Verständnis von Kunstvermittlung Teil der von Mörsch so bezeichneten kritischen Praxis, die sie innerhalb der Institution verortet.

Während sich die beiden Ansätze für die Vermittlung von Kunst hinsichtlich eines globalen und unabschließbaren Prozesses der kulturellen Übersetzung nur geringfügig unterscheiden, ²¹⁷ beziehen sich beide – direkt und indirekt – auf Walter Benjamins Auffassung von Übersetzung: Die Kurator*innen verweisen lediglich auf Benjamins Begriff, als sie nach dem Kontext von Werken und dem Transfer von Kulturen in der Ausstellung gefragt werden. ²¹⁸ Mörsch bezieht sich in ihren Ausführungen zur Kunstvermittlung der *documenta 12* darüber hinaus auf eine Untersuchung der Soziologin Encarnación Gutiérrez Rodríguez, ²¹⁹ die Benjamins Übersetzungsbegriff ²²⁰ erweitert:

Mit dem Versuch, »Übersetzung als ein Werkzeug ›transversalen Verstehens‹ zu verwenden, kommt Gutiérrez mit Benjamin zu der Erkenntnis, dass jede »Übersetzung, die vom Zweck geleitet wird, Bedeutung zu übermitteln, [...] eine fehlgeschlagene Übersetzung« ist. ²²¹ Daran anknüpfend entwirft sie im Kontext postkolonialer und feministischer Methodenforschungen eben jenes »Konzept der ›kulturellen Übersetzung«

216 Siehe Mörsch: *Extraeinladung*. 2007, S. 660; und meine Ausführungen in Kap. IV.2.3.3.

217 In gewisser Weise lässt sich auch ein weltumspannender Prozess niemals abschließen, wenn er sich etwa durch verschiedene Kulturen und Bedeutungen hindurch ereignet, da diese komplex und stets im Wandel begriffen sind.

218 Vgl. Buerger; Noack: *Die Lehre des Engels*. In: *Kunstforum Int.*, Bd. 187, 2007, S. 122. Buerger weist hier auf die Verantwortung von Kurator*innen hin, »wenn ein Kunstwerk aus seinem sogenannten ›natürlichen‹ Kontext herausgenommen und in einen anderen transferiert wird«. Für ihn »wirken die kuratorischen Versuche, den Kontext mitzuliefern, meist dilettantisch«, weshalb er sich mit Noack für die *documenta 12* dazu entschieden habe, »den verlorenen Kontext durch einen radikal artifiziellen Kontext zu ersetzen«. Ebd.

219 Gutiérrez Rodríguez, Encarnación: *Positionalität übersetzen. Über postkoloniale Verschränkungen und transversales Verstehen*. 6.2006, o.S. URL: <http://translate.eipcp.net/transversal/0606/gutierrez-rodriguez/de.html>, zit.n. Mörsch: *Extraeinladung*. 2007, S. 660. Eine kürzere Fassung des Textes wurde kurz zuvor veröffentlicht auf: *Kulturrisse*, IG Kultur Österreich, 2/2006, o.S. URL: <http://igkultur.at/artikel/positionalitaet-uebersetzen-ueber-postkoloniale-verschraenkungen-und-transversales>.

220 Gutiérrez bezieht sich hier auf Benjamin, Walter: *Die Aufgabe des Übersetzers*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. IV.1. Frankfurt a.M. 1972, S. 9–21. Laut Boris Buden vernachlässigt Benjamin in diesem Aufsatz die Idee des Originals und damit auch den Binarismus der traditionellen Übersetzungstheorie. Für Benjamin beziehe sich eine Übersetzung nicht auf den originalen Text und ziele auch nicht auf die Übermittlung von Bedeutung. Benjamin illustriere vielmehr die Beziehung zwischen dem sogenannten Original und der Übersetzung. Vgl. Buden, Boris: *Kulturelle Übersetzung: Warum sie wichtig ist, und wo damit anzufangen ist*. 6.2006, o.S. URL: <http://translate.eipcp.net/transversal/0606/buden/de.html>.

221 Gutiérrez Rodríguez: *Positionalität übersetzen*. 2006, o.S.

als einen Prozess, in dem ambivalente soziale und kulturelle Positionen verhandelt werden«²²². Durch Übersetzung könne demnach grundsätzlich ein »Verständnis erlangt« werden, wobei gleichzeitig »die Potentialität der Nicht-Übersetzbarkeit« erhalten bleibe.²²³

Gutiérrez' postkoloniale Position wird insbesondere darin deutlich, dass sie in der Übersetzung weniger »eine linguistische Funktion« sieht, als »ein kulturelles und politisches Werkzeug, das im Kampf um Hegemonie eingesetzt wird«. Dabei bezieht sie sich auf Arbeiten von Gayatri C. Spivak, Homi K. Bhabha und Tejaswini Niranjana.²²⁴ Diese stünden im Gegensatz zu der Auffassung, dass Übersetzung ein »Prozess der Einverleibung der Stimme der Differenz in die der Gleichheit« sei, mit welchem das »Potenzial« zerstört werde, »die andere Stimme in ihrer Veränderung zu verstehen«, das heißt »in der Art und Weise, wie sie in eine Bewegung der Differenz eingeschrieben ist«.²²⁵

Damit ähneln sich Gutiérrez' Verständnis von Übersetzung und Noacks Vorstellungen von kultureller Bildung in der Ausstellung. Beide sehen von der Gegenüberstellung des »Fremden« und des »Eigenen« ebenso ab, wie von der Übernahme und Vereinheitlichung von Differenzen. Auch Noacks Ansatz eines wechselseitigen Austauschs zwischen oder gegenseitigen Lernprozesses von verschiedenen Akteur*innen der globalisierten Kunstwelt kann in Verbindung mit Gutiérrez gebracht werden. Der Austausch steht hier im Kontext der »kritischen Untersuchung ethnographischer Arbeit« bei Pratt,²²⁶ die den Begriff der Übersetzung wiederum mit Ortiz' Konzept der *transculturación* verbindet und damit die »Wechselseitigkeit des kulturellen Austauschs, sogar angesichts radikaler Ungleichgewichte bezüglich der Machtverhältnisse«, hervorhebt.²²⁷

Die dekolonial und postkolonial geprägte Perspektive der Transkulturalität,²²⁸ die hiermit angesprochen ist, wird noch dadurch verstärkt, dass Gutiérrez Übersetzung als »Transgression« begreift, die »den Raum eines kulturell dichotomisierten Modells von Kultur und Kontakt« verlässt.²²⁹ Mit dieser Beschreibung betritt sie folglich einen Raum, in dem die Übersetzung weder der Reproduktion des Originals noch einer Angleichung an das Original entspricht, sondern eher einem Prozess des »Übergang[s]«

222 Die Frage, von der sie hier ausgeht lautet: »Könnte der Begriff »kulturelle Übersetzung« als ein Werkzeug verwendet werden, um den ambivalenten Charakter dieser Begegnungen, die sich innerhalb der Spannung von Identität und Differenz ereignen, zu skizzieren?«

223 Gutiérrez Rodríguez: Positionalität übersetzen. 2006, o.S.

224 Arbeiten zum Begriff der Übersetzung »als [...] analytisches Werkzeug der Kulturtheorie« finden sich laut Gutiérrez Rodríguez bei Spivak (The Politics of Translation. In: Barrett, Michèle; Phillips, Anne (Hg.): Destabilizing Theory. Contemporary Feminist Debates. Stanford/CA 1992, S. 177-200), bei Bhabha (ohne Angaben) und bei Niranjana (Siting Translation. History, Post-structuralism, and the Colonial Context. Berkeley u.a. 1992), die damit »eine epistemologische Dimension« in der postkolonialen Theorie erschaffen würden. Vgl. ebd.

225 Ebd. Wie sie hier hinzufügt, könne eine »gute Übersetzung [...] durch [sic!] die Unmöglichkeit, ein Spiegelbild des Originals zu erschaffen, erkannt werden«.

226 Gutiérrez bezieht sich hier auf Pratt, Mary L.: The Traffic in Meaning. Translation, Contagion, Infiltration. In: Profession 2002, S. 25-36.

227 Gutiérrez Rodríguez: Positionalität übersetzen. 2006, o.S.

228 Siehe hierzu Kap. II.1.2.

229 Gutiérrez Rodríguez: Positionalität übersetzen. 2006, o.S.

oder »Überschreiten[s]«. ²³⁰ Davon ausgehend widmet sie sich dem Vorhaben, »Übersetzung in methodologischen Begriffen zu definieren« und sich »auf Fragen der Methode zu konzentrieren«, das heißt »darauf, wie man das Ungesagte oder die Irritationen in einem kulturellen oder sozialen Text lesen kann«. ²³¹ Hierin zeigt sich eine weitere Parallele, diesmal zum Verständnis von *Transmoderne*, das Transgression als eine Kritik an kulturellen und politischen Differenzkonstruktionen und Grenzpolitiken der hegemonialen Moderne begreift ²³² und sich in transgressiven Praktiken mit Bezug auf Sprachen, Stile, Genres und Disziplinen manifestiert ²³³.

Das methodisch orientierte Verständnis von Transgression kann – auch in Anlehnung an Noacks Äußerung über ästhetische Erfahrung – als eine, nicht an ein Ziel gebundene, irritierende und bisweilen frustrierende Erfahrung an den Grenzen der Bedeutung bestimmt werden. Die von Noack eingeforderte Vermittlungsarbeit entspricht in ihrer Struktur und ihrem Anliegen insofern jener Übersetzungsarbeit, als sie laut Gutiérrez dort stattfindet, »wo die Grenzen der Verständlichkeit offenbar werden« und sich als eine Praxis darstellt, die »um Lücken, Irritationen und Irrationalitäten herum und durch sie hindurch« geschieht. So verstanden »ist Übersetzung ein Weg, um näher an die Grenzen unserer eigenen Identität zu gelangen«. ²³⁴

Eine Möglichkeit des Umgangs mit Grenzerfahrungen sieht Gutiérrez mit Benjamin und Spivak ²³⁵ schließlich in der »Übersetzung [als einer Arbeit], die die Spuren des Anderen in einem Selbst einfängt, indem sie ›die Begrenzungen‹ des Kontexts, in dem diese Äußerungen stattfinden, ›umgeht‹, [und] in einen kreativen Prozess des Verstehens der sinnlichen und intimen Seite der Sprache involviert« ²³⁶. Wenngleich Gutiérrez weiterhin auf die Unmöglichkeit des ambivalenten Projekts der Übersetzung hinweist, ²³⁷ so erkennt sie doch auch das darin liegende Potenzial für »die Praxis der Übersetzung als einer Form der Verhandlung von Positionalitäten«. Diese schließe »eine ständige Verwandlung von Bedeutung ein«. ²³⁸

An dieser Stelle zeigt sich bereits, welche transkulturelle Bedeutung und Tragweite Kunstvermittlung als ein unabschließbarer Prozess kultureller Übersetzung hat. Im

230 Lemma »transgressio«. In: Pons Wörterbuch für Schule und Studium. Latein – Deutsch, bearb. von Rita Hau. Stuttgart 2007, S. 934.

231 Gutiérrez Rodríguez: Positionalität übersetzen. 2006, o.S.

232 Als Grundlage dafür gelten Austauschbeziehungen und Wechselwirkungen der verschiedenen Modernen in de- und postkolonialen Verhältnissen. Siehe hierzu Kap. II.1.2 und II.1.3.

233 Siehe hierzu Kap. II.2.6.

234 Spivak: The Politics of Translation. 1992, S. 177, zit.n. Gutiérrez Rodríguez: Positionalität übersetzen. 2006, o.S.

235 Hier verweist Gutiérrez Rodríguez auf: Benjamin: Die Aufgabe des Übersetzers. 1972, S. 18; Spivak: The Politics of Translation. 1992, S. 177.

236 Gutiérrez Rodríguez: Positionalität übersetzen. 2006, o.S.

237 Die »Aporie« ist laut Gutiérrez durch »die geopolitische Situiertheit unserer Positionalitäten« geprägt. Diese seien »durch die globale Logik kapitalistischer Produktion und Akkumulation verknüpft [...] und auch durch die Vermächtnisse des Kolonialismus und die sozialen, politischen und kulturellen Einflüsse [von] sexuellen, geschlechtlichen und migrationspolitischen Kontrollregimes«. Ebd.

238 Vgl. ebd.

Rahmen der Begleitforschung der *documenta 12* wird diese Bedeutung zudem in theoretischer und praktischer Hinsicht durch das Verständnis von kultureller Bildung nach María do Mar Castro Varela und Nikita Dhawan²³⁹ präzisiert und erweitert. Auch deren Verständnis gründet auf postkolonialen Denkansätzen und eröffnet an einigen Stellen eine transkulturelle Perspektive. »[T]ranskulturelle Herangehensweisen« der Kunstvermittlung erscheinen beiden Autor*innen aber nur dann berechtigt, wenn sie »die postkoloniale Verfasstheit unserer Welt ernst« nehmen und »die historischen Verflechtungen betrachte[n], die es uns beispielsweise nicht möglich machen, ungestraft einem methodologischen Nationalismus zu frönen«. ²⁴⁰ Sie machen deutlich, dass »rassistische und imperialistische Theorien des 19. Jahrhunderts« bis heute zum »Common Sense« gehören und daher einen großen Einfluss darauf haben, »was wertvoll ist und was nicht, was normal ist und was nicht, was gut und was böse ist, was Angst macht oder Vertrauen schafft«. ²⁴¹ Ebenso sei unter »Kolonialismus nicht nur [...] ein Prozess territorialer Eroberung« zu verstehen, sondern auch »die gleichzeitige Unterdrückung und Produktion des Subjekts«. ²⁴²

Nach Castro Varela und Dhawan gilt ein grundlegendes Interesse der postkolonialen Theorie daher auch der »Produktion epistemischer Gewalt« und der Auffassung, dass sich weder Pädagogik noch Kunst »als ein Außen setzen [lassen], welches von der spezifischen, imperialen Gewalt unberührt« bleibt. ²⁴³ Da kulturelle Praxen immer von den hegemonialen Strukturen, in denen sie hervorgebracht wurden, geprägt seien, ²⁴⁴ machen sie darauf aufmerksam, dass »Hegemonie [...] nicht nur über Zwang und Unterdrückung erzeugt [werde], sondern durch Überzeugung und Ideologie« ²⁴⁵. So widmen auch sie sich dem Ziel der postkolonialen Kritik, essenzialistische und eurozentristische Diskurse zu dekonstruieren und »Oppositionen« zu hinterfragen, »auf die sich die Erzählungen und Repräsentationen z.B. kultureller Differenz« ²⁴⁶ stützten. Hinsichtlich einer »postkolonial inspirierten Kunstvermittlung« stünden dabei »immer wieder die

239 Siehe Castro Varela; Dhawan: *Breaking the Rules*. 2009, S. 339-353.

240 Ebd., S. 340. Sie wenden sich dabei von einer frühen Version von Welschs Transkulturalitätskonzept aus dem Jahr 1994 ab, das sie als »simplifizierend« beurteilen. Wie ich zeige, stellt sein Konzept jedoch lediglich einen Teil des Transkulturalitätsparadigmas aus kulturwissenschaftlicher Perspektive dar und weist in späteren Versionen auch Geschichtsbezüge auf (siehe hierzu etwa Kap. II.1.7 und II.1.12).

241 Ebd., S. 341.

242 Ebd., S. 342. Hier verweisen sie auf Michel Foucaults Verständnis der »Subjektivierung«; ders.: *The Subject and Power*. In: Wallis, Brian (Hg.): *Art after Modernism. Rethinking Representation*. New York 1984, S. 417-432.

243 Vgl. Castro Varela; Dhawan: *Breaking the Rules*. 2009, S. 342.

244 Vgl. ebd., S. 343.

245 Vgl. ebd., S. 345. Sie verweisen hier auf »Antonio Gramsci, der kulturelle Hegemonie als das Produzieren zustimmungsfähiger Ideen umschrieben hat«. Siehe Mayo, Peter: *Politische Bildung bei Antonio Gramsci und Paulo Freire. Perspektiven einer verändernden Praxis*. Hamburg 2006.

246 Castro Varela; Dhawan: *Breaking the Rules*. 2009, S. 341.

Verwobenheit der Kunst mit Macht und Gewalt²⁴⁷ und ihre Möglichkeiten, diesen zu widerstehen [...] im Mittelpunkt.«²⁴⁸

In Erweiterung dessen wendet sich eine transkulturell geprägte Kunstvermittlung nicht nur gleichermaßen allen kulturellen Verflechtungen in Geschichte und Gegenwart – abseits der dichotomen Trennung kolonialistischer Hierarchien – zu, sondern ermittelt auch Möglichkeiten, diese für die Praxis fruchtbar zu machen. Hinsichtlich der Frage, inwiefern sich Kunstvermittlung als transkulturell charakterisieren lässt, gewinnt daher Castro Varelas und Dhawans Hinweis an Bedeutung, dass postkoloniale Kunstvermittlung mit Bhabhas Konzept des Third Space²⁴⁹ in Verbindung gebracht werden kann. Dies habe ich bereits als Teil des Transkulturalitätsparadigmas erläutert.²⁵⁰ Sie betonen dabei allerdings, dass das Konzept lediglich »metaphorisch für die Möglichkeit der Dekolonisierung auch durch Kunst und kritische Kunstvermittlung« stehe und stellen daher die Frage danach, wie »Dritte Räume« etabliert werden könnten und für wen diese zugänglich seien.²⁵¹

Wenngleich sie Bhabhas Konzept kritisch betrachten und in den Plural setzen, schließen sie in vielerlei Hinsicht an dessen Verständnis an: Grundlegend ist dabei etwa, dass sie Räume als »Zwischenräume« und »ambivalente Orte« begreifen, in denen kulturelle Bedeutungen und Repräsentationen an keine ursprünglichen Einheiten und Festschreibungen gebunden sind.²⁵² Auf dieser Basis kann für sie »eine neue Ära der Verhandlungen über Repräsentation beginnen, die allerdings ein Denken notwendig macht, welches sich freimacht von den Erzählungen über Herkunft und eigentliche Subjektivitäten²⁵³«, um »neue Zeichen der Identität wie auch neue Räume zu schaffen.«²⁵⁴ Insbesondere Bhabhas »Grenzarbeit der Kultur«²⁵⁵, fordert nach Castro Varela und Dhawan »zu einer Konfrontation mit dem Neuen« auf, das weder Teil der Vergangenheit noch der Gegenwart ist, sondern »ein Zusammentreffen bezeichnet, das ein Gefühl für das Neue als eine aufständische Praxis kultureller Übersetzungen« erzeugen

247 Sie sprechen hier eine Form von Gewalt an, die Spivak als »mind-fucking« beschrieben hat und die ihrer Ansicht nach auch nicht vor Bildungs- und Vermittlungsprozessen Halt macht. Vgl. Castro Varela; Dhawan: *Breaking the Rules*. 2009, S. 342. Hier verweisen sie auf: Spivak, Gayatri C.: *Outside in the Teaching Machine*. New York u.a. 1993; Dies.: *A Critique of Postcolonial Reason. Toward a History of the Vanishing Present*. Cambridge/MA u.a. 1999.

248 Castro Varela; Dhawan: *Breaking the Rules*. 2009, S. 343.

249 Castro Varela und Dhawan beziehen sich hier auf: Bhabha: *The Location of Culture*. 1994; ders.: *Beyond the pale. Art in the age of multicultural translation*. In: Lavrijssen, Ria (Hg.): *Cultural Diversity in the Arts. Art, art policies and the facelift of Europe*. Amsterdam 1993, S. 21-30; Mitchell, W.J.T.: *Translator translated. Interview with cultural theorist Homi Bhabha*. In: *Artforum*, Vol. 33, No. 7, March 1995, S. 80-84.

250 Siehe Kap. II.2.3 und II.2.4.

251 Vgl. Castro Varela; Dhawan: *Breaking the Rules*. 2009, S. 346.

252 Vgl. ebd.

253 Für diese Definition von Erzählungen beziehen sich Castro Varela und Dhawan auf die Bezeichnung »narratives of originary and initial subjectivities« bei Bhabha (1994).

254 Castro Varela; Dhawan: *Breaking the Rules*. 2009, S. 346.

255 Hierfür beziehen sich Castro Varela und Dhawan auf den Ausspruch »borderline work of culture«, wie ihn Bhabha (1994) verwendet.

kann.²⁵⁶ »Dritte Räume« eröffneten daher nicht nur »Formen der Kommunikation«, die erstarrte kulturelle Differenzen herausfordern und irritieren. In ihnen könnten vielmehr auch »Formen des Zusammenlebens« erprobt werden, welche »die Frage nach der Identität und die Transformation von Gesellschaft durch Migration und Diaspora« fokussieren und auch »Zuschreibungsdiktate« in Frage stellen.²⁵⁷

Die Schaffung neuer transkultureller Phänomene²⁵⁸ oder neuer Realitäten²⁵⁹ lässt sich zunächst grundlegend in Verbindung mit der Begegnung von Kulturen in Dekolonialisierungsbewegungen bringen. Darüber hinaus zeigt sich eine transkulturelle Perspektive in Bezug auf Verhandlungsräume darin, dass es dabei nicht in erster Linie um eine Auseinandersetzung mit vergangenen oder gegenwärtigen Verhältnissen geht, sondern insbesondere um eine gemeinsame Praxis, die sich gegen tradierte Deutungen von Kultur auflehnt und Kulturen vielmehr in einem kontinuierlichen Prozess des Werdens begreift. Im Anschluss an Bhabhas Third Space als ein Raum der Aus- und Neuverhandlung,²⁶⁰ in welchem sich insbesondere kulturelle Symbole neu interpretieren lassen, kann Verhandlung somit auch als ein selbstbestimmter Übersetzungsprozess verstanden werden. Ob diese Verhandlungsprozesse allerdings auch über die in der postkolonialen Kritik stehenden Macht- und Herrschaftsverhältnisse zugunsten von Minderheiten hinausgehen, wird von Castro Varela und Dhawan nicht erläutert. In Zusammenhang mit Bhabhas Raumkonzept kritisieren sie jedoch sein Verständnis von Grenze, da es unter anderem »in keiner Weise den tatsächlichen materiellen Bedingungen des kolonisierten Südens gerecht« werde.²⁶¹

Aus der Beschäftigung mit postkolonialen Konzepten folgen für Castro Varela und Dhawans Auffassung von »Kunstvermittlung [...] als eine[r] kritische[n] Übersetzungsarbeit« verschiedene Aspekte. Dabei geht es ihnen grundsätzlich »nicht um eine einfache Proklamierung einer Verbesserung beziehungsweise Veränderung der Verhältnisse«, sondern vielmehr darum »zu lernen, wie das, was das Hier und Jetzt ausmacht, aus der eigenen Logik heraus erfahrbar gemacht werden kann«.²⁶² Eine der grundlegenden Aufgaben, die sie daraus ableiten, ist daher die »Hinterfragung der eigenen Privilegien«²⁶³. Dies bedeute jedoch weniger, Wissen und Informationen anzuhäufen.

256 Vgl. Castro Varela; Dhawan: *Breaking the Rules*. 2009, S. 346.

257 Ebd.

258 Siehe Kap. II.1.2.

259 Siehe Kap. II.1.5.

260 Siehe hierzu Kap. II.2.3.

261 Vgl. Castro Varela, María do Mar; Dhawan, Nikita: *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung*. Bielefeld 2020, S. 260. Wie sie hier erläutern, riskiere Bhabha damit »[e]ntgegen seiner Intention« [...], einen »privilegierten diskursiven Raum zu beschreiben, der sich lediglich für akademische Intellektuelle als durchlässig« erweise. Ebd.

262 Vgl. Castro Varela; Dhawan: *Breaking the Rules*. 2009, S. 350.

263 Mit Bezug auf Spivak (ohne genaue Literaturangaben) sprechen die Autor*innen in diesem Zusammenhang von »transnationaler Bildung« bzw. »transnational literacy«.

Ein erster Schritt sei vielmehr, die »eigene soziale Positionierung« zu reflektieren²⁶⁴ sowie die grundlegende Bereitschaft, »sich selbst verändern zu lassen«.²⁶⁵

Diese Praxis schließt in transkultureller Hinsicht²⁶⁶ einerseits an den subjektiven Umgang mit Wissen an, der sich weniger durch einen geistigen oder intellektuellen als durch einen körperlich verankerten Prozess auszeichnet. Andererseits weist sie auf individuelle Erfahrungen der Differenz in Situationen der Begegnung mit Kunst hin, die sich als eine gegenwärtige Herausforderung darstellen. Eine transkulturelle Perspektive wird hierbei durch eine unvoreingenommene Herangehensweise an Kunstwerke oder kulturelle Positionen verwirklicht. Diese kann – zunächst frei von jeglicher Kontextualisierung – auf Faszination aufbauen und eröffnet insbesondere die Möglichkeit, kulturelle Grenzziehungen zu überschreiten und vorgegebene Bedeutungen zu reflektieren oder zu verändern.

Da sich Prozesse der Selbstreflexion und Selbstveränderung vor dem Hintergrund einer kritischen Bildung gleichermaßen auf die an Vermittlungsprozessen beteiligten Akteur*innen selbst, wie auch auf Institutionen bezieht, benennen Castro Varela und Dhawan damit nicht nur implizit eine grundlegende Voraussetzung für Kollaboration,²⁶⁷ sondern im Sinne einer »Dekolonisierung der Bildung« auch die Notwendigkeit, »Strukturen, in denen Bildung eingelassen ist, zu verstehen«.²⁶⁸ Um folglich die Ignoranz von Wissen zu vermeiden, die ihres Erachtens »im wissenschaftlichen Diskurs gerne als Objektivität verstanden wird«, weisen sie mit Spivak darauf hin, dass Lernen unweigerlich mit »Verlernen«²⁶⁹ – dem bisweilen »schmerzhaften Prozess der eigenen Hinterfragung« – verknüpft sei.²⁷⁰ Folglich beabsichtigen sie, »Ignoranz deutlich zu machen und [...] die »Regeln zu brechen«, und zwar sowohl »die Regeln der wissenschaftlichen Disziplin« als auch »die Regeln des Erwarteten, des Common Sense, des Normalen« – weshalb sie diese »Praxis [...] als eine ethische Verpflichtung« begreifen.²⁷¹

Dieses Verständnis lässt sich mit einer transkulturellen Praxis aus kunsthistorischer Perspektive in Verbindung bringen.²⁷² In ähnlicher Weise werden hier die durch die westlich verankerte Disziplin der Kunstgeschichte festgelegten beziehungsweise durch die künstlerische Moderne inspirierten Wertmaßstäbe²⁷³ hinsichtlich einer Ethik der

264 Sie stellen dabei etwa folgende Fragen: »Wer bin ich? Und wie bin ich zu der [Person] geworden, die ich jetzt bin? Und auf welche Kosten bin ich das geworden?« Castro Varela; Dhawan: *Breaking the Rules*. 2009, S. 351.

265 Vgl. ebd.

266 Siehe hierzu Kap. II.2.5.

267 Laut Terkessidis geht »Kollaboration [...] von der Widersprüchlichkeit der Verhältnisse und der Aktivität der Individuen aus und entwickelt daraus einen pragmatischen Rahmen für Veränderung«. Auf dieser Grundlage bezeichne »Kollaboration [...] eine Zusammenarbeit, bei der die Akteure einsehen, dass sie selbst im Prozess verändert werden, und diesen Wandel sogar begrüßen«. Terkessidis: *Kollaboration*. 2015, S. 11f und 14.

268 Castro Varela; Dhawan: *Breaking the Rules*. 2009, S. 351.

269 Sie beziehen sich hier ohne genaue Literaturangaben auf Spivaks Begriff »unlearning«.

270 Vgl. Castro Varela; Dhawan: *Breaking the Rules*. 2009, S. 351.

271 Ebd.

272 Siehe hierzu Kap. II.2.6.

273 Grundlage ist dabei die Erkenntnis, dass die Entwicklung der sogenannten westlichen Wissenschaft aufs engste mit dem Kolonialismus und Rassismus des 19. Jahrhunderts verknüpft ist, in

Wissensproduktion hinterfragt und mit Bezug auf ein aktualisiertes Geschichts- und Kulturverständnis transformiert.

An diesem Punkt kann ein Bogen zum »selbstreflexiven Bildungsverständnis« gespannt werden, das sich für Mörsch in der kritischen Praxis der Kunstvermittlung verwirklicht und in der *documenta 12 Kunstvermittlung* angewendet wurde. Wie Mörsch an mehreren Stellen betont,²⁷⁴ geht der von ihr vertretene Ansatz der kritischen Kunstvermittlung aus dem kritischen Diskurs der 1970er Jahre hervor und ist von postkolonialen und feministischen Strömungen der Kunst- und Erziehungswissenschaften²⁷⁵ geprägt. Ihr Ansatz basiert dabei auf dem »dekonstruktiven«²⁷⁶ und dem »transformativen Diskurs«²⁷⁷, die beide allerdings wesentlich seltener als der »affirmative«²⁷⁸ und der »reproduktive Diskurs«²⁷⁹ in Ausstellungshäusern und Museen anzutreffen sind.

dessen Kontext die Erforschung der Welt über die Klassifizierung von Dingen und Menschen vorangetrieben wurde.

- 274 Siehe z.B. Mörsch: Paradigmen für die Kunstvermittlung auf der *documenta 12*. 21.11.2006, S. 2; dies.: Queering Kunstvermittlung. Über die mögliche Verschiebung dominanter Verhältnisse auf der *documenta 12*. In: Ästhetik und Kommunikation Nr. 137, 38. Jahrgang, Sommer 2007, S. 29-36; dies.: Extraeinladung. 2007, S. 660; dies.: Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen. 2009, S. 9-33.
- 275 Hierzu gehörten insbesondere die angelsächsischen und angloamerikanischen Strömungen einer feministisch, marxistisch, queer und postkolonial orientierten Kunst- und Kulturwissenschaft. Diese befragten das seit den 1970er Jahren durch Museen und Kunstinstitutionen repräsentierte kanonische Wissen und die Art, in der es mit Bezug auf die in ihm vorhandenen Macht- und Herrschaftsverhältnisse gezeigt wurde. Vgl. Mörsch: Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen. 2009, S. 18.
- 276 »Der [...] DEKONSTRUKTIVE Diskurs ist [...] eng verbunden mit der kritischen Museologie, wie sie sich seit den 1960er Jahren entwickelt hat. In ihm wird der Kunstvermittlung die Funktion zugewiesen, das Museum, die Kunst und auch die Bildungs- und Kanonisierungsprozesse, die in diesem Kontext stattfinden, gemeinsam mit dem Publikum kritisch zu hinterfragen. Ausstellungsorte und Museen werden dabei in erster Linie in ihrer gesellschaftlich zurichtenden und disziplinierenden Dimension als Distinktions-, Exklusions- und Wahrheitsmaschinen begriffen.« Ebd., S. 10.
- 277 »Kunstvermittlung übernimmt [im TRANSFORMATIVEN Diskurs] die Aufgabe, die Funktionen der Ausstellungsinstitution zu erweitern und sie politisch, als Akteurin gesellschaftlicher Mitgestaltung, zu verzeichnen. Ausstellungsorte und Museen werden in diesem Diskurs als veränderbare Organisationen begriffen, bei denen es weniger darum geht, Gruppen an sie heranzuführen, als dass sie selbst – aufgrund ihrer durch lange Isolation und Selbstreferenzialität entstandenen Defizite – an die sie umgebende Welt – z.B. an ihr lokales Umfeld – herangeführt werden müssen. [...] Die mit diesem Diskurs verbundenen Praktiken arbeiten gegen die kategoriale oder hierarchische Unterscheidung zwischen kuratorischer Arbeit und Vermittlung. Grundlegend ist, dass sie die Funktionen der Institution in Zusammenarbeit mit dem Publikum nicht nur offenlegen oder kritisieren, sondern ergänzen und erweitern.« Ebd., S. 10f.
- 278 Im *affirmativen Diskurs* erhält Kunstvermittlung nach Mörsch die Funktion, das Museum mit seinen Aufgaben (Sammeln, Erforschen, Bewahren, Ausstellen und Vermitteln von Kulturgut) nach außen zu kommunizieren und für die Kunst eine Fachöffentlichkeit herzustellen, die als spezialisierte, selbstmotivierte und interessierte Öffentlichkeit zu verstehen sei. Geläufige Praktiken seien hier etwa Vorträge, Begleitveranstaltungen, Filmprogramme, Führungen und Ausstellungskataloge, die von autorisierten Sprecher*innen der Institution gestaltet werden. Vgl. ebd., S. 9.
- 279 Im *reproduktiven Diskurs* hat Kunstvermittlung laut Mörsch die Aufgabe, das Publikum von morgen heranzubilden und Personen an Kunst heranzuführen, die nicht von alleine kommen würden. Ausstellungshäuser und Museen werden als Institutionen betrachtet, die wertvolles Kulturgut öffentlich zugänglich machten und insofern einen hohen symbolischen Schwellenwert aufwiesen.

Während sich der *dekonstruktive Diskurs* etwa grundlegend dadurch auszeichne, dass Kunstvermittlung die Institution, die Kunst sowie Bildungs- und Kanonisierungsprozesse kritisch in den Blick nimmt, gehe der *transformative Diskurs* der Kunstvermittlung darüber hinaus und versuche, die Funktionen der Institution durch gesellschaftliche Mitgestaltung zu erweitern oder sie selbst als eine politische Akteurin zu begreifen.²⁸⁰

Im Kontext des Bildungsverständnisses dieser beiden Diskurse werden dementsprechend »Inhalte, AdressatInnen und Methoden [...] einer kritischen Überprüfung der darin eingeschriebenen Machtverhältnisse unterzogen«, wobei »die Positionen von Lehrenden und Lernenden [...] als ein auf Wechselseitigkeit beruhendes, [...] strukturiertes Geschehen verstanden« werden.²⁸¹ In diesem Sinne könnten die Adressat*innen dieses Bildungsprozesses variieren beziehungsweise sich je nach Kontext und Situation ändern. Gleichzeitig werde eine grundsätzliche Offenheit als Haltung von allen Beteiligten gefordert, die eine kritische Auseinandersetzung mit Kunst und Institutionen ermöglichen solle.²⁸²

Wie Mörsch hervorhebt, liegt die Betonung im Rahmen des *dekonstruktiven Diskurses* zunächst auf der Entwicklung von Kritikfähigkeit. Die Auseinandersetzung mit Kunst und ihren Institutionen stelle daher »einen relativ geschützten Bereich des Probehandelns unter komplexen Bedingungen dar, der exemplarisch zur Ausbildung von Handlungs-, Kritik- und Gestaltungsfähigkeit dient«. Der *transformative Diskurs* zielen hingegen auf »die Veränderung der Institution«, wobei sich das methodische Instrumentarium der Kunstvermittlung bis hin zu »Strategien des Aktivismus« erstrecken könne.²⁸³

Da Bildung in Form einer solch kritischen, selbstreflexiven Praxis selbst zum Gegenstand von Dekonstruktion und Transformation wird, können laut Mörsch »Kunstvermittlung und die mit ihr verbundenen dekonstruktiven und transformativen Potentiale zum Versprechen auf einen qualitativen Zugewinn und auf neue Sinnstiftung«²⁸⁴ werden. Dies schließt an Castro Varela und Dhawans transkulturell akzentuierte Auffassung an, Prozesse des Verlernens als eine produktive Form für die Transformation etablierter Wissenssysteme und deren Disziplinen und Methoden zu begreifen. Dabei ist das Anliegen nicht die Vernachlässigung von Wissen und Wissensproduktion, sondern deren kritische Reflexion. Wird das vorhandene Wissen ernstgenommen und zum Ausgangspunkt für die Beteiligung an Bildungsprozessen verwendet, setzt kritische Kunstvermittlung laut Mörsch nicht nur auf »Kontroverse«, sondern:

»Sie positioniert sich z.B. anti-rassistisch und anti-sexistisch und setzt diese politische Haltung an die Stelle behaupteter Objektivität und verordneter Diplomatie.

Schwellenängste sollten daher abgebaut und dem breiten Publikum Zugänge zu Kulturgütern gewährt werden. Geläufige Praktiken seien dabei Workshops für Schulklassen, Fortbildungen für Lehrpersonen, Kinder- und Familienprogramme sowie Angebote für Menschen mit besonderen Bedürfnissen und ereignisorientierte Veranstaltungen (z.B. *Lange Nacht der Museen*). Diese würden in der Regel von Personen gestaltet, die zumindest eine minimale pädagogische Expertise aufweisen. Vgl. ebd., 9f.

280 Vgl. ebd., S. 10f.

281 Ebd., S. 13.

282 Vgl. ebd.

283 Vgl. ebd.

284 Ebd., S. 14.

Sie richtet sich inhaltlich und methodisch herrschaftskritisch aus. Sie macht es sich zur Aufgabe, die Herstellung von Kategorien wie Geschlecht, Ethnizität oder Klasse im Ausstellungsraum und in der Institution nicht unthematisiert zu lassen [...]. Sie analysiert die Funktionen des (autorisierten und nichtautorisierten) Sprechens und des Gebrauchs verschiedener Sprachregister im Ausstellungsraum und hinterfragt die damit verbundenen Machtverhältnisse.«²⁸⁵

Kunstvermittlung stellt sich hier insbesondere als eine an sozialen und kulturellen Kategorien orientierte kritische Praxis dar, die sich für die Gleichberechtigung aller Menschen einsetzt. Diese Praxis verwirklicht sich folglich im bewussten Aufgreifen und Ansprechen von Themen und Verhältnissen der direkten und indirekten Diskriminierung von Individuen oder Gruppen bezüglich ethnischer Zugehörigkeit, sozialer Stellung und sexueller Orientierung, aber auch in der Auseinandersetzung mit hegemonialen Verhältnissen innerhalb der Institution, sowie in der Reflexion der Implikationen einzelner Sprecher*innenpositionen und der damit verbundenen signifikanten Verwendung von Sprache(n) in Ausstellungen. Ähnlich wie die transkulturelle Methodik der Kunstgeschichte stellt sich Kunstvermittlung hier gegen objektivierende Betrachtungen von Diversität und bringt stattdessen diskriminierungs- und machtkritische Ansätze zu Anwendung.

Diese Herangehensweise stellt für Mörsch in Anlehnung an Oliver Marcharts Auffassung von Kunstvermittlung²⁸⁶ den Versuch dar, gemeinsam mit allen Beteiligten »Gegenerzählungen zu erzeugen und damit die dominanten Narrative der Ausstellungsinstitution zu unterbrechen«. Sie mahnt jedoch mit Bezug auf Eva Sturms Erkenntnissen auch an,²⁸⁷ diese Gegenerzählungen dürften nicht »selbst wiederum zu identitätspolitisch motivierten, neuen Meistererzählungen²⁸⁸ werden«. Generell sollten Rezipient*innen im Kontext einer kritischen Kunstvermittlung nicht den Anordnungen der Institution unterworfen werden. Stattdessen müssten vielmehr die vielfältigen »Gestaltungsspielräume« der Institution und »die Möglichkeiten der Umcodierung« durch Handeln in den Blick genommen werden.²⁸⁹

Wie Mörsch erläutert, erforderte die praktische Umsetzung der kritischen Kunstvermittlung im Rahmen der *documenta 12* daher »dialogische Formate und kein reines Aneignen von Fakten«. Damit sollten die Besucher*innen ermuntert werden, »sich

285 Ebd., S. 21.

286 Mörsch verweist hier auf Marchart, Oliver: Die Institution spricht. Kunstvermittlung als Herrschafts- und als Emanzipationstechnologie. In: Jaschke, Beatrice; Martinez-Turek, Charlotte; Sternfeld, Nora (Hg.): Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen. Wien 2005, S. 34–58.

287 Hier verweist Mörsch auf Sturm, Eva: Kunstvermittlung und Widerstand. In: Seiter, Josef (Hg.): Auf dem Weg. Von der Museumspädagogik zur Kunst- und Kulturvermittlung. (Schulhefte 111), Wien 2003, S. 44f und dies.: Give a Voice. Partizipatorische künstlerisch-educative Projekte aus Nordamerika. In: Muttenthaler, Roswitha; Posch, Herbert; Sturm, Eva (Hg.): Seiteneingänge. Museums-idee & Ausstellungsweisen. Wien 2000.

288 Mit dem Begriff »Meistererzählungen« weist Mörsch hier implizit auf das Problem hin, dass allzu enthusiastische Selbstbehauptungen auch in Machtdemonstrationen münden können, die dann eine Art allgemeingültigen Maßstab darstellen.

289 Vgl. Mörsch: Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen. 2009, S. 21.

selbst am Deutungsprozess zu beteiligen«. Abhängig von persönlichen Präferenzen oder der beruflichen Bildung (z.B. Kunsthistoriker*innen oder Künstler*innen) hätten die Vermittler*innen selbst einzelne Formate mit unterschiedlichen Ansätzen und Methoden konzipiert, diese bisweilen miteinander verknüpft und ihre Methode in der Regel auch für die Besucher*innen transparent gemacht. Jene Besucher*innen wiederum, die sich auf Angebote abseits der »frontale[n] Wissensvermittlung« einließen, hätten sich anfangs überrascht gezeigt, wären am Ende jedoch oft begeistert gewesen. Die Vermittlung von Kunst sei auch dadurch begünstigt worden, dass Besucher*innen zu Beginn der Führungen bisweilen selbst Wünsche hinsichtlich einzelner Formate oder Themen äußern konnten.²⁹⁰ Diese offene Situation war durchaus beabsichtigt, denn Mörsch zufolge leitet sich ein Teil des Methodenrepertoires dieser eigenständigen Praxis der kritischen Kunstvermittlung grundsätzlich aus der »Komplexität ihres Gegenstands – der Kunst« – selbst ab.²⁹¹

Eine transkulturelle Kunstvermittlung darf sich demnach nicht nur auf das Publikum der Ausstellung beziehen. Vielmehr scheint es erforderlich, dass sämtliche Akteur*innen wie auch die Institution und ihre Strukturen an der kritischen Bildungsarbeit beteiligt werden. Als eine notwendige Voraussetzung für diese Praxis erweist sich eine kulturelle Ethik, die nicht nur auf einem aktualisierten transkulturellen Geschichts- und Kulturverständnis gründet, sondern auch die Möglichkeit eröffnet, die kulturelle Vielfalt von Kunst in ihren Verflechtungen zu begreifen und sie für gegenwärtige Situationen und Verhältnisse produktiv zu machen.

290 Vgl. Mörsch, Carmen: »Spannend wird's, wo es schwierig wird«. (Interview von Claudia Jentzsch), o.J., o.S. URL: <https://www.documenta12.de/index.php?id=1112>.

291 Vgl. Mörsch: Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen. 2009, S. 22.