

appropriate!

Kunstvermittlung als künstlerische Praxis
Art mediation as an artistic practice

ISSUE 3 | Vermittlung | 2022

INHALT

Editorial Issue 3 3

Paula Andrea Knust Rosales, Martin Krenn, Julika Teubert

Zwischen politischer und kultureller Bildung:

Im Gespräch mit Linda Kelch 6

Interview mit Linda Kelch von Daphne Schüttkemper & Julika Teubert

Über die Sinnlichkeit gebrochener Wesen – ein Vermittlungsversuch zu toxischen Spuren und Erbe 10

Gastbeitrag von Lynhan Balatbat-Helbock

Wir werden Dichter:innen –

ein Experiment zu interkultureller Wissensvermittlung 16

Praxis von Xuan Qiao, Ye Xu

Widersprüche wirken lassen

Kunstvermittlung zwischen Pädagogisierung der Politik und Repolitisierung der Pädagogik 21

Gastbeitrag von Nora Sternfeld

Wurm & Langeweile – Kritische Geschichtsvermittlung in Museen als Praxis der Selbstforschung 26

Gastbeitrag von Karin Schneider

Thinking outside the White Cube –

eine performative Annäherung an den Stadtraum 32

Praxis von Dani-Lou Voigt

Night Audition – das Recht auf Opazität 37

Praxis von Manuel Bendig, Linus Jantzen, Annika Niemann

Editorial

Paula Andrea Knust Rosales, Martin Krenn, Julika Teubert

Das Issue 3 des Journals appropriate! widmet sich dem Thema Vermittlung. Nach Alexander Henschel wird der Begriff im Zusammenhang mit Kunst „als Marker für kunstbezogene Bildungsarbeit in verschiedensten institutionellen Settings ebenso verwendet wie für Formen des Curatings, der Kunstkritik, des Galerieverkaufs oder des Kulturmanagements.“ (Henschel 2019: 19) Der Sammelbegriff der Kunstvermittlung wird somit unterschiedlich je nach Zweck und Auffassung ausgelegt. In der Kunstvermittlung prallen also teils gegensätzliche Interessen aufeinander. Wie der Begriff interpretiert wird, hängt von der Perspektive der Person ab, die ihn verwendet.

In dieser Ausgabe wird die Bezeichnung deshalb im Sinne der kritischen Kunstvermittlung eingegrenzt. Vermittlung ist eine Handlungsform mit und für andere Menschen, um Wissenserwerb und Austausch zu ermöglichen. Über die Wissensaneignung in einem bestimmten Themenfeld hinausgehend soll jedoch auch eine kritische Auseinandersetzung mit dem jeweiligen Inhalt, eingebettet in den Kontext, angestoßen werden. In der kritischen Kunstvermittlung soll der Status quo nicht eins zu eins abgebildet, sondern anhand der Vermittlungssituation kritisch betrachtet und/oder dekonstruiert werden.

Wir verstehen Kunstvermittlung als eine Praktik, die so unabhängig wie möglich von Marketinginteressen durchgeführt wird, da dies auf Kosten der Komplexität künstlerischer und unbequemer Vermittlung gehen kann. Die Qualität der Vermittlungsarbeit lässt sich nicht immer an der Zahl der Besucher:innen messen. Engagierte Vermittlung soll dort intervenieren, wo Kontext und Informationen fehlen, um sich mit den Kunstwerken oder Künstler:innen kritisch auseinanderzusetzen, oder auch mit dem Ausstellungs- und Vermittlungsort selbst.

In insgesamt sieben Beiträgen wird in dieser Ausgabe des Web-journals auf verschiedene Aspekte von Vermittlungsarbeit eingegangen: Daphne Schüttkemper und Julika Teubert berichten über ihr Gespräch mit Linda Kelch, die an der Bundeszentrale für politische Bildung (bpb) in der Projektgruppe Interdisziplinäre Bildung und Vermittlung ‚Landshut‘ arbeitet. Dabei warfen sie zunächst einen kritischen Blick auf die Struktur der bpb, um mögliche Faktoren zu ermitteln, die die Vermittlungsarbeit der Institution einseitig beeinflussen könnten. Anschließend sprachen sie mit ihr über das Verhältnis von kultureller und politischer

Bildung. Sie stellten die Fragen, ob sich diese beiden Felder noch klar voneinander trennen lassen und ob eine solche Trennung überhaupt notwendig ist.

Im Praxisteil werden drei Projekte vorgestellt, die sehr unterschiedliche Kunst-Vermittlungsformate beschreiben. Was sie eint ist, dass sie Gedichte und andere literarischen Quellen einbinden. Dani-Lou Voigt schreibt über den Ansatz ihrer Vermittlungsarbeit, nach Verbindungen zwischen dem zu suchen, was sich im White Cube abspielt, und dem, was in der Stadt passiert. Diese Beobachtungen macht sie durch Interventionen im öffentlichen Raum sichtbar, sodass Passant:innen plötzlich im Alltag mit irritierenden künstlerischen Elementen konfrontiert werden. Es geht ihr weniger darum, ein konkretes künstlerisches Werk zu vermitteln, sondern vielmehr darum, das Gefühl, das eine künstlerische Arbeit auslösen kann, aus der Ausstellung in den Stadtraum zu tragen. Sie vermittelt folglich zwischen Kunstraum und Stadtraum, möchte beide Räume einander näherbringen, indem sie ihre Überschneidungspunkte zu Berührungspunkten macht.

Annika Niemann, Manuel Bendig und Linus Jantzen berichten von ihrem experimentellen Vermittlungsworkshop „Night Audition“, den sie in Bezug auf die Ausstellung „Gods Moving in Places“ in der ifa-Galerie Berlin (2022) konzipiert haben. Referenz- und Bezugspunkt der Ausstellung – und so auch des Workshops – ist der auf Martinique geborene Schriftsteller, Theoretiker, Aktivist und Philosoph Édouard Glissant, der als Vordenker des Postkolonialismuskurses gilt. Im Rahmen des Workshops wird das Konzept der Opazität (das Undurchdringliche), ein signifikanter Aspekt von Glissants Weltanschauung, praktisch in Bezug auf die Kompatibilität mit Vermittlung geprüft.

In dem von Xuan Qiao und Ye Xu beschriebenen Projekt geht es darum, mithilfe von Gedichten universelle Werte zu finden, die über die Grenzen von Nationen und Kulturen hinweg gelten. Dabei fällt ihnen auf, dass es oft ganz unterschiedliche Bedeutungsebenen ein und derselben Sache gibt, je nachdem wer sie aus welchem Blickwinkel betrachtet. Trotzdem spiegeln Gedichte früher wie heute die Entwicklung von Kulturen und Gemeinschaften wider und machen sich durch diesen Gegensatz interessant für den transformativen Ansatz des Workshops: In kollektiv entwickelten Gedichten finden verschiedene Blickwinkel und Bedeutungsebenen zusammen und führen so von Filterblasen weg – hin in Richtung interkulturelles Verständnis und Kommunikation.

Drei Gästinnenbeiträge vervollständigen das Issue 3: Nora Sternfeld analysiert mittels einer autoethnografischen Methode die neoliberalen Einflüsse auf die Anfänge der progressiven kritischen Kunstvermittlung in der zweiten Hälfte der 1990er-Jahre und wie diese bis heute nachwirken. Sie und andere kritische Kunstvermittler:innen wollten die Museen neu erfinden und so stellten sie sich dem Anspruch, am „Kreuzungspunkt von Diskursen der Macht und der Befreiung“ (Carmen Mörsch) offen, experimentell und selbstreflexiv zu sein. Die Logik des allgegenwärtigen Neoliberalismus förderte dabei zwar den Eigensinn und die kritische Herangehensweise der Kunstvermittler:innen, verhinderte

aber zugleich, dass sie im Museum fixe Anstellungen erhielten. Mit Bezug auf Antoni Gramsci versucht die Autorin schließlich, den Widerspruch zwischen Affirmation und Kritik, der jeder Form von kritischer Vermittlung und Pädagogik innewohnt, dialektisch aufzuheben: Sie fordert, Vermittlung parteiisch zu verstehen und sie als Zwischenraum, als Widerstand, als Konflikt wirken zu lassen.

Karin Schneiders Beitrag schließt hier nahtlos an, indem sie, ausgehend von Gedächtnisprotokollen vergangener Vermittlungsprojekte, wichtige Schlussfolgerungen über ihre Arbeit zieht. Ihre Protokolle fügen sich zu einer Art „kunstvermittlerischem Archiv“ zusammen, das ihr als Grundlage einer kritischen Selbstreflexion dient, aber auch Handlungsansätze für zukünftige Projekte sammelt. Eine wichtige Beobachtung, die sie in ihren Gedächtnisprotokollen macht, sind sogenannte Transition Points. Damit meint sie den Moment, in dem sich die Dynamik der Gruppe, mit der sie arbeitet, plötzlich ändert, weil etwas Neues, Unbestimmtes passiert und sich angestaute Spannung in positiver und produktiver Aktivität entlädt. Sie geht dem Ursprung dieser Transition Points nach und fragt, ob und wenn ja wie sie sich stimulieren lassen. Antrieb ist dabei der Anspruch und die Notwendigkeit, die eigene Praxis stetig anzupassen und weiterzuentwickeln.

Lynhan Balatbat-Helbock beschäftigt sich in ihrem Beitrag mit der Problematik rassistischer und menschenunwürdiger Inhalte, die in diversen Objekten und Zeugnissen der Vergangenheit in Archiven enthalten sind. Wie soll mit diesem toxischen Archivmaterial, das Teil von staatlich organisiertem Völkermord und kollektiver Vernichtung war, umgegangen, wie Vermittlung geleistet werden? Balatbat-Helbock sucht nach Methoden, die die Kontinuitäten von Unterdrückungspolitiken, die in diesem Material enthalten sind, erfahrbar machen und die Verantwortung gegenüber den damit verbundenen Verbrechen verdeutlichen. Als Beispiel wird die SAVVY Contemporary angeführt, die sich als Parainstitution den konventionellen Vorgaben des Ausstellens entzieht und dadurch neue Handlungsspielräume freisetzt. Mit Bezug auf das Projekt Colonial Neighbours plädiert Balatbat-Helbock dafür, Expansionen, Besetzungen, Zwangsarbeit und Völkermorde nicht als abstrakte Themen in Archiven zu schubladiesieren, sondern den Fokus auf die Nachwehen zu legen, die in der Gegenwart weiterwirken. Im Gegensatz zu starren Denkmälern, durch die Erinnerung scheinbar unveränderbar in Stein gemeißelt wird, fordert die Autorin dazu auf, vom eigenen Sein auszugehen und Erinnerung als Teil unseres gebrochenen Daseins zu verstehen. Denn für die einen mag es sich um vergangene Ereignisse der Ungleichheit handeln, die sie persönlich kaum berühren, für andere „sitzen die Wunden tief und die multiplen Traumata direkt unter der Haut“.

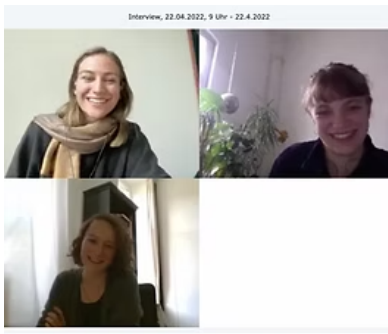
Die Redaktion des Issue 3 | Vermittlung | setzt sich zusammen aus: Paula Andrea Knust Rosales, Martin Krenn, Julika Teubert

Literatur

Henschel, Alexander, Dietmar, 2019. Was heißt hier Vermittlung? Kunstvermittlung und ihr umstrittener Begriff. Wien: Zaglossus e. U

Zwischen politischer und kultureller Bildung: Im Gespräch mit Linda Kelch

Daphne Schüttkemper und Julika Teubert



Im Gespräch mit Linda Kelch
Screenshot: JulikaTeubert (c) 2022



Porträt von Linda Kelch
(c) Linda Kelch

In Deutschland gibt es eine staatliche Institution, die sich dem Auftrag der politischen Bildung bundesweit angenommen hat: Die Bundeszentrale für politische Bildung, kurz bpb. Ihre Hauptaufgaben sind die Vermittlung zwischen Politik und Bürger:innen und die Gewährleistung politischer Bildung. Diese spezifische institutionelle Arbeit ist in dieser Form europaweit einzigartig. Natürlich steht die Gründung der bpb im Jahr 1952, kurz nach dem 2. Weltkrieg, in enger Verbindung mit der Aufarbeitung der NS-Vergangenheit. Aber auch die spätere deutsche Geschichte zeigen die Notwendigkeit auf, politische Bildung sicherzustellen. Aufgrund dessen verpflichtet sich die bpb im Jahr ihres 70-jährigen Jubiläums, weiterhin „die Entwicklung eines sich auf Demokratie, Toleranz und Pluralismus gründenden politischen Bewusstseins zu fördern.“^[1]

In Hinblick auf die Frage zum Verhältnis von politischer und kultureller Bildung führten wir ein Gespräch mit Linda Kelch, die derzeit in der Projektgruppe Interdisziplinäre Bildung und Vermittlung ‚Landshut‘ an der Schnittstelle von politischer und kultureller Bildung tätig ist. Thematische Schwerpunkte ihrer Arbeit sind unter anderem die Kulturalisierung von Politik und Politisierung von Kultur aus interdisziplinärer Perspektive. Bereits seit 2015 arbeitet sie für die bpb.

Innerhalb der politischen Bildung ist das Vertraut-machen mit der Demokratie eines der zentralen Themen, denn es ist eine Voraussetzung zur Teilhabe an demokratischen Prozessen. Schließlich kann die Demokratie ohne Partizipation der Beteiligten schlichtweg nicht funktionieren. Immer wieder benötigt es neuer Strategien und Impulse, um das komplexe System der Demokratie zu verstehen, oder überhaupt zu erlernen: „Man kommt sozusagen nicht als Demokrat:in auf die Welt. Man wird es, wenn man politische Bildung genießen kann.“, sagt Linda Kelch im Gespräch mit uns. Trotzdem geht die politische Bildung in ihrem Kern über eine Aufrechterhaltung des Status Quo und seiner Legitimation hinaus. „Bei der politischen Bildung geht es zentral um Kritikfähigkeit, um Mündigkeit und am Ende die dafür notwendige Urteilsfähigkeit.“, sagt Linda Kelch. Das sei ein wichtiger Unterschied zwischen Demokratiebildung und politischer Bildung. Zunächst fragten wir uns, was für eine Struktur die bpb hat, und was diese für die Unabhängigkeit ihrer Bildungsarbeit bedeutet. Denn da sie eine nachgeordnete Behörde im Geschäftsbereich

des Bundesinnenministeriums, kurz BMI ist, und ihre Arbeit durch eine Fachaufsicht des BMI überwacht wird, muss natürlich ihre politische Unabhängigkeit gewahrt werden. Als Behörde folgt die bpb einer typischen Struktur in Aufbau und Leitung durch den Präsidenten und die Verwaltung, neben der die Fachabteilung steht.

Doch besteht so nicht die Gefahr, dass durch den Aufbau der Behörde die Mitarbeitenden und auch Projekte einseitig beeinflusst werden könnten? Zum Beispiel fragten wir uns, inwiefern und ob sich in der Vergangenheit und heute ein "männlicher Blick" in der Bildungsarbeit der bpb widerspiegelt.

"Die Verwaltung ist keineswegs unpolitisch, selbst wenn sie parteipolitisch neutral ist", betont Linda Kelch, und "es wäre komplett naiv, davon auszugehen, dass die bpb sich außerhalb der Machtstrukturen befindet, die insgesamt in der Gesellschaft vorherrschen."

Um einen Machtmissbrauch zu verhindern, orientiert sich die bpb an ihren formulierten Grundsätzen und nutzt eigene Qualitätskriterien, die eine Dezentralisierung und Pluralisierung von Perspektiven ermöglichen sollen. "Das ist ja eine Aufgabe von politischer Bildung: Das, was in der Gesellschaft kontrovers ist, auch kontrovers abzubilden und diskutierbar zu machen." sagt Linda Kelch, "und das bedeutet eben auch, diejenigen Perspektiven sichtbar und hörbar zu machen, die da sind, aber aufgrund von Machtasymmetrien marginalisiert werden.". Dieses sog. Kontroversitätsgebot liegt der Konzeption aller nach außen gerichteter Arbeit zugrunde und stellt auch sicher, dass die Umsetzung von Projekten oder Formaten, die sich mit einer Machtasymmetrie in der Gesellschaft auseinandersetzen nicht in ihrer Umsetzung durch eben diese gehemmt werden können. Andererseits liegt es bspw. im Auftrag der Gleichstellungsbeauftragten, zu kontrollieren, wie die Personalfindung und -führung innerhalb der Behörde umgesetzt wird. Auch Abläufe, wie die regelmäßige Berichterstattung über die Tätigkeit der bpb gegenüber dem BMI und dem Parlament, oder die Beantwortung kleiner Anfragen sollen sicherstellen, dass die Arbeit der bpb nicht zweckentfremdet werden kann.

Dazu sagt Linda Kelch außerdem: "Ich würde sagen, dass wir an der Stelle auch sehr viel Selbstreflexion üben und immer wieder versuchen, das zu hinterfragen, was wir tun vor dem Hintergrund des Auftrags, den wir haben. Und der lautet eben nicht eine bestimmte Perspektive und den männlichen Blick abzubilden oder zu verstärken, sondern gerade zu dezentralisieren und ins Verhältnis zu setzen."

Trotz der klaren Abläufe innerhalb der bpb ist laut Linda Kelch die Struktur der Behörde immer wieder so flexibel, dass fachbereichsübergreifende Projektarbeiten möglich sind. Für die Projektgruppe Interdisziplinäre Bildung und Vermittlung ‚Landshut‘ ist dies sogar essenziell, denn sie hat im Sinne einer Stabsstelle, die statt einem Fachbereich direkt dem Präsidenten unterstellt ist, den Auftrag hausweit koordinierend tätig zu sein. Doch wo hört der politische Sektor auf und wo beginnt der

kulturelle? Kann man diese großen Felder überhaupt separat betrachten? Schließlich sind viele Bereiche unseres Lebens Ort der politischen Verhandlung und Kultur beinhaltet viel mehr als „nur“ die schönen Künste. Schaut man auf die Historie und Theorie zurück lassen sich die beiden Bildungsbereiche besonders in ihrer Zielsetzung voneinander unterscheiden. Das Bundesinnenministerium definiert politische Bildung „als einen notwendigen Bestandteil der freien und offenen Gesellschaft, da sie eine wehrhafte und streitbare Demokratie stärkt“. Sie möchte den Bürger:innen Kompetenzen vermitteln, um das eigene Urteilsvermögen zu stärken, ihre eigene Verantwortung gegenüber der Gesellschaft zu erkennen und an ihren Prozessen teilzuhaben. Dem entgegen verfolgt die „kulturelle Bildung die Fähigkeit zur erfolgreichen Teilhabe an kulturbezogener Kommunikation mit positiven Folgen für die gesellschaftliche Teilhabe insgesamt.“ Ihre Ziele sind unter anderem die Stärkung der individuellen Persönlichkeit, die Reflexion des eigenen Verhaltens und der Werthaltung gegenüber der eigenen Identität, sowie die Lebensgestaltung in Verbindung mit den Künsten. Doch der Name der Projektgruppe Interdisziplinäre Bildung und Vermittlung ‚Landshut‘ lässt sich auf keinen spezifischen Fachbereich oder eine konkrete Bildungsmethode reduzieren: „Unserer Meinung nach ist die Entgrenzung, die wir überall in allen möglichen gesellschaftlichen Bereichen feststellen nur adäquat fassbar, wenn wir auch methodisch entgrenzt vorgehen. Das heißt, sich nicht zu versteifen auf die Methoden politischer Bildung, die vielleicht vor 50 Jahren mal adäquat waren.“ erklärt uns Linda Kelch den Hintergrund der Projektgruppe. Alle Wertvorstellungen, Dinge und Objekte des Lebens seien wichtig, um unsere aktuelle Gesellschaft zu verstehen. Kultur spiele auf vielen Ebenen eine wichtige Rolle - „Alles, was uns unter dem Schlagwort Polarisierung einfällt, wird explizit im Kulturbereich ausgetragen“. Auch lässt sich eine Politisierung kultureller Akteur:innen wahrnehmen, was unter anderem an den vielen Herausforderungen und Krisen unserer Zeit liegt. Themen der Identität, Machtverhältnisse und Repräsentation sind enorm politisch. Linda Kelch betont, dass diese vielen Phänomene für die Arbeit der politischen Bildung beachtet und mitgedacht werden müssen. Aus diesem Grund versucht die Projektgruppe die Methoden der politischen Bildung stetig zu erweitern und anzupassen. Oft arbeiten sie für ihre Projekte mit externen Partner:innen aus Kulturinstitutionen (Museen, Theater, Literatur u.v.m.) zusammen, um die Expertise der kulturellen Bildung mit der politischen zu vereinen.[2]

Die punktuelle Projektarbeit bietet so eine wichtige Möglichkeit auch langfristig angelegte Formate kurzfristig an das Zeitgeschehen anzupassen. Denn wer zu einer Zusammenarbeit angefragt wird, ist aus politischer Perspektive relevant. Das sieht auch Linda Kelch so: „Das ist ja auch wiederum eine Frage von Macht, die ich ganz explizit habe, indem ich Veranstaltungen konzipiere und mir dabei überlege, wen ich aufs Podium setze und wen nicht.“ Hinzukommt, dass die verschiedenen Fachbereiche in unterschiedlichen Formaten arbeiten und sich jeweils an verschiedene Zielgruppen richten. So kann fokussierter auf die Bedürfnisse und Wissensgrundlagen eingegangen werden, die sich z.B. von der Grundschule zu der Oberstufe enorm

unterscheiden. Darüber hinaus stellt die bpb ein breites Angebot für Lehrkräfte und Multiplikator:innen aus Politik, Bildung und Kultur. So seien die vielen Projektgruppen aktuell dazu aufgerufen „Ukrainische Stimmen und die Positionen stark zu machen, die jetzt in die Verteidigungshaltung gedrängt werden und auch, sich eine langfristige Strategie zu überlegen, wie man das, was vielleicht in den letzten Jahren nicht deutlich genug hörbar war, in Zukunft stärker vernehmbar machen kann.“, so Linda Kelch.

Dieser Ansatz Linda Kelchs ist selbstreflexiv und sollte von Vermittler:innen in allen Bildungsbereichen verfolgt werden. Nämlich, sich selbst als Vermittler:in immer wieder aufs Neue zu fragen: Wen lasse ich (nicht) reden? Wem höre ich (nicht) zu?

Linda Kelch arbeitet in der Bundeszentrale für politische Bildung/bpb an Konzepten einer interdisziplinären Vermittlung zwischen politischer, ästhetischer, historischer und kultureller Bildung. Diese setzt sie u.a. in Kooperationsprojekten mit verschiedenen Akteur:innen aus dem Kulturbereich um. Seit 2022 ist sie Co-Leiterin der Projektgruppe „Interdisziplinäre Bildung und Vermittlung Landshut“.

Quellenverzeichnis

„Leitbild der Bundeszentrale für politische Bildung | bpb.de.“ BPB, 20 May 2003, <https://www.bpb.de/die-bpb/ueber-uns/auftrag/51248/leitbild-der-bundeszentrale-fuer-politische-bildung/>

<https://www.bpb.de/lernen/kulturelle-bildung/59939/zum-verhaeltnis-von-politischer-und-kultureller-bildung/>

<https://www.uni-hildesheim.de/kulturpraxis/zum-verhaeltnis-von-kultureller-und-politischer-bildung/>

<https://www.deutschlandfunkkultur.de/zwischen-propaganda-public-relations-und-politischer-100.html>

<https://www.bpb.de/die-bpb/presse/505952/europapolitische-bildung-in-der-zukunft-notwendigkeiten-und-moeglichkeiten/>

Endnoten

[1] „Leitbild der Bundeszentrale für politische Bildung | bpb.de.“ BPB, 20 May 2003, <https://www.bpb.de/die-bpb/ueber-uns/auftrag/51248/leitbild-der-bundeszentrale-fuer-politische-bildung/>

[2] Ermert, Karl: Was ist kulturelle Bildung?, 2009

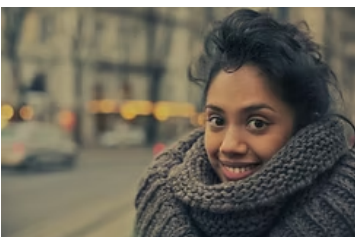
[3] Aktuell betreut Linda Kelch beispielsweise die Reihe “KLASSE DENKEN” im Rahmen des Philosophischen Festivals in Köln. Dort reisen Schulklassen an, um mit Denker:innen und Philosoph:innen über relevante Themen zu diskutieren.

Über die Sinnlichkeit gebrochener Wesen – ein Vermittlungsversuch zu toxischen Spuren und Erbe Lynhan Balatbat-Helbock

it's raining again today
it always rains
but the blood in the streets
is dry and brown
may be it'll loosen now
there are men out on the street
covered in bin lining
shovelling blood into barrows
all day. all night.
under the endless rain
more blood running
in the open
drains

something's eating at my soul
an insect nibbles at the edges
slowly, slowly, scraping away
corroding waters lapping up
the underbelly of the sea.
my soul is a clump of Black
earth sitting on water, but
how long can it last? how long
can the donkey bear its load?
slowly, the inside crumbles
piece by piece
grain after grain
floating away on the
dark, green sea
sinking
with
time.

Olu Oguibe, Letter to his mother



Lynhan Balatbat-Helbock,
Foto: (c) Mc Ryan Melchor

Wie leben wir mit Archiven, die die Abrisse der dunklen Momente unserer Menschheit in sich aufnehmen? Jene Konstrukte, die Zeugnisse wie Fotografien, Zeitungsausschnitte wie auch Objekte beherbergen, nehmen in zeitgenössischen Diskursen fast monumentalen Raum ein. Ist dieser rigide Charakter nicht vor allem der Hülle zu schulden?

Lieblösigkeit in der archivarischen Praxis als Methode, um das starre Gefüge einer Sammlung von Kolonialerbe zu entzerren, der eigene Körper als Interventionsrahmen und die Sinnlichkeit als

Widerstand, dies sind nur einige Punkte des Arbeitens mit der toxischen Sammlung von Colonial Neighbours, einem Archivprojekt von SAVVY Contemporary.

Im immerwährenden Versuch, monumentale Kreationen zu dekonstruieren, müssen Instrumente der Intervention im Kollektiv erarbeitet werden. Dem sei vorausgesetzt, dass Körper unterschiedliche Erfahrungen, (Un-)Wissen, Konflikte und Dringlichkeiten mit sich tragen; somit müssen wir auch bereit sein, uns in der kuratorischen Denke auf mehrere Methoden einzulassen.

Monumentale und konservative Formate, die Menschen einschränken oder gar diffamieren, müssen hinterfragt werden, und als einfachstes Mittel steht uns der eigene Körper zur Verfügung. Der Körper als Archiv, ein (un-)wissendes Wesen, Sinnesträger:in und Akteur:in zugleich, bietet in seiner Komplexität vor allem in der Beziehung zu anderen ein wahrhaftiges Universum an (Un-)Möglichkeiten. Wie wir einander begegnen und uns aufeinander beziehen, mag zunächst simpel erscheinen, setzt jedoch den maßgeblichen Rhythmus zwischen den Körpern und dem gemeinsam Erfahrbaren. Erst wo Vertrauen im Kleinen erahnt wird, kann reziproke Kommunikation entstehen.

Dieser Zugang spielt vor allem in der Vermittlungsarbeit in den Workshop- und Bildungsformaten von Colonial Neighbours eine wichtige Rolle.

Das Archiv

Colonial Neighbours ist ein fortlaufendes, partizipatives Archiv- und Forschungsprojekt von SAVVY Contemporary, das sich mit der deutschen Kolonialgeschichte und ihren Nachwirkungen und Kontinuitäten in die Gegenwart auseinandersetzt. Durch den kollektiven Sammlungsprozess werden Lücken und Auslassungen im deutschen kollektiven Gedächtnis adressiert sowie dominante Wissensordnungen und Geschichtsschreibungen hinterfragt. Das Archiv dient darüber hinaus als Plattform für Diskussionen und Austausch sowie als Ausgangspunkt für Kollaborationen mit Akteur:innen unterschiedlicher Bereiche. Dem Konzept von „Geschichte als Verflechtung“ (vgl. Conrad & Randeria) folgend zielt das Projekt darauf ab, mit historischen Dichotomien zu brechen und ein differenzierteres Bild aktueller Lebenswelten in Berlin zu zeichnen. Objekte, ob Alltagsgegenstände, kommerzielle Produkte oder andere materielle wie immaterielle Spuren der Geschichte, wie Worte, Lieder, Erinnerungsfragmente und mündlich überlieferte Geschichten, fungieren als Mediator:innen, um die verflochtene(n) Geschichte(n) zwischen Deutschland, dem afrikanischen Kontinent, China und den kolonialisierten Gebieten im Pazifik zu erzählen.

Das Archivprojekt bietet Raum zur Dokumentation dieser Silenced History sowie zur kritischen Untersuchung von (historischen) Kolonialismen und zeitgenössischen Kolonialitäten (Aníbal Quijano, 2010). Als „radical“ oder „living archive“ hinterfragt es das Archiv als hierarchischen Ort der Wahrheits- und Geschichtsproduktion, an dem die Verflechtung von Macht und (kolonialer) Wissensproduktion ihren Ausdruck findet. Der Anthropologe Arjun Appadurai begreift unabhängige, nicht staatliche Archiv- und Dokumentationsprojekte als soziale Werkzeuge und als Interventionen. Ausgehend von diesen Überlegungen und über den Sammlungscharakter hinaus stellt das Archiv das Fundament für Auseinandersetzungen unterschiedlicher Natur dar. Als Plattform für Austausch und Dialog ist es gleichsam ein Ort für Kollaborationen mit Künstler:innen, Kulturproduzent:innen, Wissenschaftler:innen, Aktivist:innen und weiteren Akteur:innen.

Vermittlungsarbeit ist auf mehreren Ebenen ein wichtiger Bestandteil des Archivprojekts. Beginnend mit der Wiedergabe der Geschichten hinter den Objekten über das Ausstellen und die Konstellationen, die Nahbarkeit zu den Schenkungen bis hin zu klassischen Bildungsformaten – in all diesen Bereichen werden die Formen der Präsentation und Zugänglichkeit von Wissensvermittlung hinterfragt.

Im Vordergrund steht hier das Moment der Erfahrung. Die fragmentierte Mappe zu dem kollektiven Gedächtnis beruht auf Beziehungen zu den toxischen Spuren der kolonialen Vergangenheit. Die Aufgabe von Vermittlung ist demnach meines Erachtens, das Erfahrbare zugänglich zu machen. Doch wie vermittelt man toxischen Schrott, der nach Rassismus und Gewalt miefte? Welche Mittel werden in anderen Sammlungen, die gewaltvollen Inhalt beherbergen, eingesetzt? Wie werden die Inhalte von Archivmaterial, die sich mit staatlich organisierten Völkermorden und kollektiver Vernichtung auseinandersetzen, vermittelt? Mit welchen Methoden werden die Kontinuitäten von Unterdrückungspolitik und Verbrechen, bei denen wir im zeitgenössischen Gefüge als Akteur:innen fest verankert sind, körperlich erfahrbar und konkret „gemacht“? Erfahrung und subsequenterweise Verantwortung gegenüber der damaligen und nun heutigen Zeit müssen somit thematisiert und erfassbar gemacht werden.

Bei Colonial Neighbours ist der Rahmen eines klassischen Archivs nicht gegeben. Als Parainstitution ist SAVVY Contemporary losgelöst von musealen Einschränkungen. In ihrer Arbeit muss sie sich den konventionellen Vorgaben des Ausstellens nicht beugen und kann den Handlungsspielraum frei von Repräsentation und Zugang leiten.

Lieblosigkeit wird zur bewussten Methode, um mit den Objekten, die oftmals rassistische und menschenunwürdige Inhalte

wiedergeben, umzugehen. Klassische Barrieren wie Öffnungszeiten, Lagerung, kuratorische Entscheidungen, Hierarchie der Objekte, Standort der Sammlung oder Umgang mit dem materiellen und immateriellen Erbe werden hinterfragt. Ein „Giftschrank“ darf nicht nur gespeist und gepflegt werden, Räume der Intervention müssen im Kollektiv entwickelt werden. Das Archiv wird in künstlerischen Interventionen wie Performances, Ausstellungen oder Recherchearbeiten ständig und kontinuierlich aktiviert. Besucher:innen sind gleichermaßen eingeladen, Konstellationen zu den Objekten zu ändern und mit subjektiven Geschichten Beiträge zu leisten. In diesem Prozess, in dem ein haptischer Zugang gewährt wird, muss der Verfall der Objekte der Sammlung akzeptiert werden. Die innewohnende Gewalt und der Geist der Sammlung können nicht in einem geschlossenen System dekonstruiert werden; Zufall, Reaktionen und Räume der Aversion müssen einbezogen werden. Es gilt vor allem für die Arbeit mit Archiven, die toxische Objekte beherbergen, dass Wege gefunden werden müssen, um Zugänge poröser und verletzlicher zu gestalten; Handlungsräume von Akteur:innen hingegen sollten auch langsamer und weicher werden dürfen. Zugänge und Gefühle als Reaktion sollen in Aktion übersetzt werden. Sinnlichkeit zu kultivieren bedeutet, Formate zu konzipieren, in denen wir Gerüchen mehr Raum geben, unsere Tastsinne aktivieren und das gemeinsame Lauschen üben. Unsere Erinnerungswelten sind fragile Konstrukte im Exil der Vorstellung, durch das Eintauchen mittels anfangs einfacher Atemübungen wird die Aufmerksamkeit dem eigenen Körper gegenüber zu einer allmählichen Brücke des nächsten Körpers. Gemeinsames Atmen, so simpel es auch sein mag, ist Form der gemeinsamen Praxis des Widerstandes, in der „I can't breathe“ zum Symptom unserer Massengesellschaft wurde.

Die kollektive Auseinandersetzung mit dem Archiv schlägt in der Arbeit von SAVVY Contemporary einen Bogen zwischen Vergangenheit und Gegenwart, indem sie versucht, heutige gesellschaftliche Konstellationen als Nachwirkungen vergangener und überwunden geglaubter Phänomene zu deuten. In Zeiten von Pegida und AfD, dem ansteigenden Rechtsruck innerhalb der EU, der von einer Zunahme von Nationalismus geleitet wird, erscheint es umso notwendiger, wiederkehrende (bildliche) Denkmuster in ihrer geschichtlichen Persistenz und Kontinuität zu analysieren und sie in weiterer Folge wirkungsvoll zu dekonstruieren. Durch diverse Formate wie Lesungen, Installationen, walks in der Nachbarschaft und Gruppenarbeiten mit Schüler:innen hinterfragen wir unser kollektives (koloniales) Bild- und Gefühlsgedächtnis und dessen fortwirkende Konstruktion des Anderen in Bildung, Medien und Populärkultur. In diesem permanenten Versuchsakt, wie stereotypes und kolonial-rassistisches Wissen über Repräsentationen konstruiert, verbreitet und reproduziert wird, ist es notwendig, Handlungsräume zu schaffen. Über Interventionen durch Künstler:innen und Aktivist:innen sowie Verflechtungen von kolonialen Bild- und Gefühlswelten nähert sich SAVVY

Contemporary Konzepten von Selbst- und Fremdkonstruktionen und deren Kontinuitäten und lädt somit das Kollektiv ein, über die gegenwärtigen Ausformungen zu reflektieren.

Wenn Erinnerungspolitik und Denkmalpflege einfach zu abstrakt geworden sind und in dem instrumentalisierten Gefüge von Geschichtsrevisionismus, orchestrierten Lücken in der Geschichtsschreibung und Amnesie die unüberwindbare Kraft der Zeit Alliierte wird, dann benötigt es enormen Aufwand, um gemeinsam ein kollektives Gedächtnis des Widerstands zu kultivieren.

Ausgehend von der kleinsten Einheit, dem eigenen Sein, tastet sich das Projekt Colonial Neighbours in seiner Arbeit langsam an das Gemeinsame heran. Expansionen, Besetzungen, Zwangsarbeit und Völkermorde sind keine abstrakten Themen, die als Genre in einer Schublade der verstaubten Historie gehortet werden können, denn die Nachwehen sind tief und bis in unsere Gegenwart verwebt. Für einige von uns mag es ein entferntes Konstrukt der Ungleichheit sein, für andere sitzen die Wunden tief und die multiplen Traumata direkt unter der Haut.

Aus diesem Grund können wir es uns in unserer Arbeit als Kulturschaffende schlichtweg nicht (mehr) leisten, die Perspektive von fragmentierten Körpern und Communities nicht als wichtigen Impuls miteinzubeziehen.

Wenn wir unseren eigenen Körper wie Caroline Randall Williams, die ihre Hautfarbe als Monument der Gewalt betrachtet, als Ausgangspunkt nehmen, dann entfernen wir uns von der Annahme, dass Denkmäler in Stein gemeißelte, oftmals von Steuergeldern bezahlte, starre Konstrukte sind. Kriegsheld:innen, Dichter:innen und Politiker:innen auf Sockeln werden nicht mehr ungefiltert zelebriert, ebenso ist leider auch so manch gut gemeintes Mahnmal nur ein Abriss jenes Schattens der Erinnerung, die in uns lebendig gerufen werden soll. Kriegsverbrechen, Traumata und lückenhafte Erinnerungskonstrukte sind so zahlreich wie die Körper, die diese Monumente tagtäglich passieren. Unser gebrochenes Dasein beschränkt sich nicht nur auf unsere Erinnerungen oder unsere Gefühlswelt, auch unser kreatives Schaffen wirft Schatten dieser Kontinuität.

Somit trägt nicht zuletzt die kreative und künstlerische Arbeit der Vielen diesen gebrochenen Korpus weiter. Gedichte wie Olu Oguibes „Letter to his mother“, das vor mittlerweile 30 Jahren geschrieben wurde und vielerorts bedauerlicherweise fortwährend seinesgleichen sucht und findet, ist nur eine der vielen Formen fragmentierter Körper, die es gilt, im Kollektiv zu lesen und zu hören.

Lynhan Balatbat-Helbock ist Kuratorin und leitet ein partizipatives Archivprojekt bei SAVVY Contemporary in Berlin. Sie studierte Postkolonial Cultures and Global Policy an der Goldsmiths University of London. Seit 2014 lebt sie in Berlin und arbeitet unter anderem an dem permanenten Archivprojekt Colonial Neighbours. In ihrer Arbeit in der ständigen Sammlung von SAVVY Contemporary sucht sie nach kolonialen Spuren, die sich in unserer Gegenwart manifestieren.

Literatur

Oguibe, 1992. *A Gathering Fear*. Bayreuth: Boomerang Press

Conrad & Randeria, 2002. *Jenseits des Eurozentrismus: postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*. S. 33

Stoler, Ann Laura/Cooper, Frederick, 1997. *Between Metropole and Colony. Rethinking a Research Agenda*. In: dies. (Hg.). *Tensions of empire: colonial cultures in a bourgeois world*. Berkeley: Univ. of California Press. S. 1–56

Eggers, Maureen Maisha/Kilomba, Grada/Piesche, Peggy/Arndt, Susan (Hg.), 2005. *Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland*. Münster: Unrast
„The archive as deliberate project is based on the recognition that all documentation is a form of intervention and thus, that documentation does not simply precede intervention but is the first step. (...) This further means that archives are not only about memory (and the trace or record) but about the work of the imagination, about some sort of social project. These projects seemed, for a while, to have become largely bureaucratic instruments in the hands of the state, but today we are once again reminded that the archive is an everyday tool.“ (Appadurai, Arjun, 2003. *Archive and Aspiration*. In: Brouwer, Joke/Mulder, Arjen (Hg.). *Information is Alive*. Rotterdam: V2_Publishing/NAI Publishers. S. 14–25

Opinion: You Want a Confederate Monument? My Body Is a Confederate Monument
<https://www.nytimes.com/2020/06/26/opinion/confederate-monuments-racism.html>

Wir werden Dichter:innen – ein Experiment zu interkultureller Wissensvermittlung[1]

Xuan Qiao, Ye Xu



Illustration: Ye Xu (c) 2022



Foto: Ye Xu (c) 2022

will we ever be light-hearted again?

Ich wünsche mir **herende** Sommerworte an **nekkalten** wintergrauen Tagen
 Aber wer bestimmt die Bedeutung der Worte?
 I can see with my eyes closing
 I can speak with my mouth shutting
 Auch wenn ich den Mund halte,
 Ist mein Schweigen auch stiller Schrei
 wenn es nicht geht dann geht es doch
 wir gehen durch stürmische Zeiten
 von Gedanken in freien Fall
 und einer Frau die die ganze Welt fühlen kann
 wenn du es nicht schaffst
 schafft es eine andere für uns
 worte, töne und bilder und ein bett aus unschuldigen sand
 und stücken holz das die welt zusammenhält
 überholen wir die welt beim veränderen?
 passendem wein zum Essen und in charge of our lifes
 In Slow Motion auf der Rolltreppe - stehen wo andere gehen (wollen)

Abbildung: Xuan Qiao, Ye Xu (c) 2022

Als Transformation Designer:innen befassen wir uns angesichts der pluralen und multikulturellen Umgebung im (Design-)Studium verstärkt mit der Frage, wie wir uns im Studium interkulturell öffnen und dadurch einen Beitrag zu mehr Kommunikation und Verständnis leisten können.

Wie viele ausländische Studierende möchten wir während des Studiums mehr über den gesellschaftlichen und kulturellen Hintergrund der deutschen Gesellschaft erfahren, sodass wir die Ansichten, Umgangs-, Arbeits- und Denkweisen unserer Kommiliton:innen besser verstehen können.

Angesichts der tiefgreifenden Veränderungen der menschlichen Gesellschaft durch die Coronakrise wurde die Welt in isolierte Inseln verschiedener Lockdown-Politiken geteilt. Diese bildeten nach und nach kulturelle Informationskokons. Das heißt, die Menschen neigen eher dazu, nur die Informationen, die sie erhalten möchten, zu akzeptieren, und verlieren so die Fähigkeiten, verschiedene Dinge zu verstehen und den Kontakt mit anderen Informationen zuzulassen. Allerdings treffen unterschiedliche Weltbilder, Lebensformen, Denk- und Verhaltensweisen aufeinander, was zu potenziellen Konflikten aufgrund der Unwissenheit führt (Kulturshaker, 2015). Das heißt, dass die Bedeutung von Kommunikation und Austausch in der Gegenwart immer dringlicher wird.

Von unserer Seite aus sind wir für neue Kulturen offen. Selbstverständlich können wir in kürzester Zeit nicht jedes Detail voneinander kennenlernen. Daher hatten wir die Idee, mit einem bewusst gewählten Thema eine Art Medium zu finden. Dafür haben wir Gedichte ausgewählt.

Menschen nutzen das Gedicht schon lange, um Geschichte und Kultur aufzuzeichnen, heute realisieren wir interkulturelle Kommunikation durch das Gedicht. In den Wissensvermittlungen mit dem Thema „Gedicht“ versuchen wir, kulturelle Barrieren abzubauen und universelle Werte über Regionen und Nationen hinweg zu finden.

Gedicht und Kultur

Wir glauben, dass das menschliche Streben nach Schönheit über Nationen und Regionen hinweg unverändert bleibt. Einerseits ist die Kunst ein Spiegelbild der menschlichen Wahrnehmung von Schönheit. Andererseits kann Kunst als lesbares Symbol verwendet werden, um die kulturellen Konnotationen verschiedener Nationen zu vermitteln. Unser Ziel ist es, eine Transformation der interkulturellen Kommunikation zu erreichen. Wir versuchen, unterschiedliche Kulturen durch neue Vermittlungsformate zu verstehen, zu akzeptieren und zu respektieren. Wie sollten wir Praktiken dafür gestalten? Auch wird der Status der Sprache als

Wer bestimmt die Bedeutung der Worte?

Passenden Wein zum Essen und in charge of our lives
In Eine Million auf der Rolltreppe - stehen wo andere gehen (wollen)
Wie stauen auch geht:)
Lichtland, Tanzend, klingend,
Das Nichts zum Fahren - ein Verastlungsformen
Lastfahren ist für die Fahren Last

Wer bestimmt die Bedeutung der Worte?
Auch wenn ich den Mund halte, ist mein Schweigen auch
Hilflos (Silenz)
worte, tone und bilder und einbett aus unerschöpflichen sand
überholen wir die welt beim verändern?
i'm drowning here and you're describing the water
Wie bräut? wann die Lieder sein
will we ever be light-hearted again?
or have we ever been?
wer da senke zu sein wie schuld?
gedanken in freizeit fall

Wer bestimmt die Bedeutung der Worte?
Ist sie eingepostet? Sie ist eingepostet
wenn du es nicht schaffst
schaffst es eine andere für uns
wenn es nicht geht dann geht es doch
ich wünsche mir verende Sommerworte an neusskalen wintergrauen Tagen
(Doch) wir gehen durch stürzende Zeiten

Wer bestimmt die Bedeutung der Worte?

Geschrieben von
Alice Annika, Christine, Marjan, Ye

Abbildung: Xuan Qiao, Ye Xu (c) 2022

QIAO QIAO

will we ever be light-hearted again?
or have we ever been?
i'm drowning here and you're describing the water
underwater, under water
ragged in a fluffy cotton of imagination

hirst for life
for freedom, for play
underwater, under water
can a heart be light under water?
seeking for my element, but I can't breathe - under water.

re to find joy, if not inside myself
when what is around me helps me float, but never feel safe
maybe by jumping into the water
+ girl, floating with the waves and just starting to surrender
brave, dive deep down and explore

I am Aqua Girl (under water)

Geschrieben von
Lisa, Vanessa, Carla, Daniela und U

Abbildung: Xuan Qiao, Ye Xu (c) 2022

primärer Modus und Ort der Sinn- und Erkenntnisproduktion in Theorien des Designs noch zu wenig hinterfragt und problematisiert (Mareis:2014). Deshalb ist das Gedicht die beste Wahl. Es ist eine besondere Kunstform, mit wörtlichem Ausdruck des künstlerischen Bildes und bestimmten Tönen (Futian, Liu, Jingxi, Xu, Deli, Zhang, Heyong, Liu: 2008). Das macht das Gedicht zum besten Medium für interkulturelle Wissensvermittlung.

Das Gedicht gilt als der Ursprung der menschlichen Literatur, es hat sich mit der Entwicklung der menschlichen Gesellschaft entfaltet, und man kann sagen, dass das Gedicht Zeuge und Aufzeichnung der Transformation der menschlichen Gesellschaft ist. Wie die alten chinesischen Volkslieder „Shijing“ und das altgriechische „Ilias und Odyssee“ können wir Gedichte verwenden, um die Ereignisse der Vergangenheit oder die Bräuche der alten Gesellschaft zu verstehen. Man kann fast sagen: Wenn man eine fremde Kultur verstehen will, sollte man zuerst ihre Gedichte verstehen.

Neben der Aufzeichnung historischer Ereignisse spiegeln Veränderungen im Gedicht selbst auch die Entwicklung der menschlichen Gesellschaft wider. Zum Beispiel hat das alte chinesische Gedicht sehr strenge Regeln zu Format und Rhythmus, die in prominenter Weise durch Gedichte aus der Tang-Dynastie repräsentiert werden – normalerweise bilden alle fünf oder sieben Zeichen einen Satz und vier oder acht Verse ein Gedicht. Die Regeln dieses poetischen Formats erfordern vom Autor ein sehr hohes literarisches Niveau und Wissensreserven und wurden so zum Patent der Elite. Dabei wird der Ausdruck wegen der komplexen Regeln bis zu einem gewissen Grad eingeschränkt – wie Tanzen in Fesseln. Daher gibt es auch die Ansicht, dass diese strengen Regeln die Menschen konservativ und altmodisch im Denken machen. Im frühen 20. Jahrhundert wurde in China eine ideologische Emanzipationsbewegung namens „Bewegung für eine Neue Kultur“ ins Leben gerufen. Diese Bewegung förderte den Prozess des Übergangs Chinas von einer feudalen Gesellschaft zu einer nationalen kapitalistischen Gesellschaft. Während dieser Zeit wurden viele traditionelle Regeln, einschließlich die des Gedichts, gebrochen. Gleichzeitig begannen viele chinesische Dichter unter dem Einfluss der modernen westlichen Gedichte, Gedichte mit zugänglicherem Inhalt und ungezügelter Form zu schaffen, um eine breitere Wissensverbreitung und eine tiefere ideologische Emanzipation zu erreichen. Die Gedichte dieser Zeit verzeichnen nicht nur eine große gesellschaftliche Transformation, man kann sogar sagen, dass sie Teil der Transformation geworden sind. Als Träger der Kultur verkörpert das Gedicht auch die Emotionen der Menschen. Dadurch kann man kulturelle Resonanz finden. Der oft in Gedichten dargestellte Mond beispielsweise drückt vor unterschiedlichem kulturellen Hintergrund ganz verschiedene Emotionen aus: Auf der einen Seite, ob im Osten oder im Westen, sind die Menschen bereit, dem Mond die Bedeutung von „rein und schön“ zu geben. Offensichtlich ist dies der harmonische Teil, der in verschiedenen Kulturen mitschwingen kann. Auf der anderen Seite wird der Mond in der westlichen Kultur manchmal mit einer mysteriösen, dunklen Kraft in Verbindung gebracht, die eine düstere und erschreckende Atmosphäre schafft. In östlichen Kulturen dagegen wird der Mond aufgrund seiner Veränderungen manchmal von Reisenden mit Heimweh in Beziehung gesetzt. Da die assoziative Bedeutung des Mondes in der Geschichte bereichert und entwickelt wurde, hat der Ausdruck des Bildes des Mondes in der chinesischen und westlichen Kultur praktische Bedeutung für die interkulturelle Kommunikation (Wanwan, Zhong: 2021). Auf diese Weise können wir durch das Gedicht leicht gleiche oder unterschiedliche Ausdrücke einer bestimmten Sache in

verschiedenen Kulturen finden und verstehen, um ein interkulturelles Verständnis und eine interkulturelle Kommunikation zu erreichen.

Wir hoffen, dass wir im interkulturellen Prozess Gedichte verstehen und tiefe kulturelle Bedingungen erfassen, einander respektieren, wertschätzen und effektiv nutzen können, um wahrzunehmen, zu beurteilen, zu fühlen und zu handeln.

Was Gedichte ausdrücken, ist nicht nur die Sprache, sondern auch der Rhythmus und die Struktur, die zu Gedichten gehören, was mehr Möglichkeiten für die Entwicklung des Gedichts aufzeigt. Durch das Aufeinanderprallen und Verschmelzen von Gedichten unterschiedlicher Kulturen ist es Menschen verschiedener Kulturen möglich, sich aufeinander einzustellen, Inkompatibilitäten zu tolerieren und sich zu einem wirkungsorientierten Modell kollaborativer Formen des Miteinanders, Zusammenlebens und weltinterpretativen Handelns zu entwickeln.

Darüber hinaus bietet uns der Körper als Kommunikationsmedium vielfältige Möglichkeiten, uns auszudrücken: durch Gestik, Mimik, Tonfall und Körpersprache (Harrison: 2017). Dies kann uns helfen, unser Verständnis und die Darbietung von Gedichten beim Lesen und Rezitieren zu vertiefen, was zweifellos für die interkulturelle Kommunikation von Vorteil ist.

Daher hoffen wir, durch Gedichte neue Formate der Kulturvermittlung zu gestalten. Und wir freuen uns darauf, in diesem Prozess neue Ideen zum kulturellen Austausch zu entwickeln.

Prozessbeschreibung

Im Workshop haben wir drei verschiedene Gedichte von drei zeitgenössischen Dichtern aus unterschiedlichen Ländern betrachtet: „Just to be a withered flower“ der chinesischen Dichterin Yu Xiuhua, „Black Mast – To Paul Picasso“ des senegalesischen Dichters und Politikers Léopold Sédar Senghor und „Herz über Kopf“ der deutschen Dichterin Ulla Hahn. Wir baten die Teilnehmer:innen, im Workshop zuerst die eigenen Erfahrungen mit den Gedichten miteinander zu teilen. Dies war eine Einleitung in das Thema und wir hofften, dass die Teilnehmenden beim Lesen der Gedichte Erinnerungen, Resonanz oder Interesse daran finden könnten. Danach lasen wie die drei Gedichte laut vor, dieser Teil konnte als Lesestunde betrachtet werden. Idealerweise war die Vorstellung so, dass wir im Kreis sitzen konnten, jede Person einen Satz vorlas und man dadurch einen Einstieg in das Thema finden konnte. Da es sich um ein Online-Format handelte, mussten wir alle unsere Mikrofone einschalten und der Reihe nachlesen. So lasen wir Satz für Satz nacheinander die drei Gedichte vor. Schließlich stellten wir Fragen und hofften, durch die Gedichte die Lebensverhältnisse von Frauen in verschiedenen Ländern zu diskutieren und zu reflektieren. Konkreter gesagt, wurde das Thema „Meinungsfreiheit“ vertieft. Während dieses Prozesses haben wir alle Teilnehmenden gebeten, ihre Gedanken als Stichworte aufzuschreiben und festzuhalten.

Wir wollten sie dazu motivieren, über die transformative Möglichkeit des Gedichtes frei zu denken. Wir stellten die folgenden Fragen und bekamen interessante Antworten:

Stellt euch vor, dass ihr Dichterinnen oder Dichter seid; welche Form hat euer Gedicht? In welcher Umgebung spielt es, welche Farbe, Temperatur, Jahreszeit, Bewegung, Dimension hat es? Wie

kann man ein solches Gedicht vortragen? Braucht das Gedicht Worte, und wenn nicht, womit würdet ihr sie ersetzen wollen? Am Ende kamen wir zum kollektiven Schreibprozess. Jede:r Teilnehmende hatte zehn Minuten Zeit, einen Satz zu schreiben. Dieser musste nicht zu dem besprochenen Thema gehören. Es konnte auch ein eigenes aktuelles Gefühl oder ein Gedanke sein. Danach arbeiteten wir in drei Gruppen und legten die Reihenfolge der Sätze fest. So entstanden drei Gedichte mit unterschiedlichen Stilen.

Verschiedenheit bestehen lassen und nach Gemeinsamkeiten suchen

Unser Workshop wurde am 1. Februar 2022 erfolgreich online durchgeführt. Drei neue Gedichte sind in diesem Workshop entstanden.

Wir waren überrascht von den kollektiv verfassten Gedichten. Derselbe Satz kann in verschiedenen Kombinationen unterschiedlich interpretiert werden. Bevor der Workshop vorbei war, lasen wir die drei Gedichte laut vor, wie wir es zuvor getan hatten, und dieses Mal war die Stimmung viel weniger nervös. Das Lachen und die Verse der Teilnehmenden gaben uns das Gefühl, zufrieden zu sein.

Wir beobachteten, dass wir bei der Gestaltung des Formates zu viele persönliche Voraussetzungen gemacht hatten. Da wir als Moderator:innen die Gedichte schon mehrfach gelesen und analysiert hatten, vernachlässigten wir die Frage, ob die Gedichte auch zugänglich für alle waren. Es wurde uns zurückgemeldet, dass die Fragen etwas schwierig zu beantworten waren. Aber interessanterweise war die Diskussion über Poesie viel enthusiastischer, als wir erwartet hatten. Wir stellten fest, dass die Teilnehmer:innen zwar kein gutes Verständnis von unseren voreingestellten spirituellen Inhalten hatten, aber viele besondere Emotionen empfinden konnten – Einsamkeit, Enthusiasmus, Ruhe, Freude usw. Obwohl diese Menschen die Gedichte unterschiedlich interpretierten, empfanden sie alle sehr ähnliche Gefühle und Stimmungen.

Das Vermittlungsformat des gesamten Workshops ist für uns weniger eine neue Form der Wissensvermittlung als vielmehr eine Neubetrachtung menschlicher Kultur. Das Teilen, die Zusammenarbeit und der Austausch, die durch dieses Projekt ermöglicht werden, zeigen uns, dass es sich lohnt, darüber nachzudenken, wie wir verschiedene Kulturen besser verstehen lernen können, um sie in der zukünftigen Gesellschaft zu respektieren. Obwohl es nur ein Teil des Semesterprojekts ist, hoffen wir dennoch, das Projekt in Zukunft fortzusetzen und zu versuchen, einen tieferen kulturellen Austausch in anderen Kunstformen, einschließlich Malerei und Musik, zu haben. Wir wollen Klischees brechen und universelle Werte verfolgen. Wir freuen uns auf die Weiterentwicklung des Projekts und darauf, unsere Erfahrung in eine solche Zukunft einbringen zu können.

Xuan Qiao, born in 1997, is a designer and a student at the Braunschweig University of Art, where he has been studying Transformation design since 2021. He was one of the top 50 design stars in Hangzhou, China in 2019. In his practice, Qiao Xuan tries to use design methods to solve social problems. He especially focusses on the cultural sustainability in different regions, and

discovers solutions with product design. He has won a series of design awards in China and internationally including the Red Dot Award.

Ye Xu, born in 1994, is a product designer and a transformation designer. From 2012 to 2019 she studied product design in Bachelor and Master in Shandong Art and Design University in China, after her graduation she moved to Germany and began her transformation design studies at Braunschweig University of Art. Currently she studies as an exchange student at Art University Zürich. Her work concentrates on the reflection of social problems in design work and aims to take a transdisciplinary approach to social issues.

Endnoten

[1] Im vergangenen Semesterprojekt „A New Curriculum“ hat jeder Studierende des Studiengangs Transformation Design versucht, ein Vermittlungsformat zu entwickeln, das die Wissensvermittlung in den Mittelpunkt stellt. In diesem Projekt betrachten wir unterschiedliche Formen der Wissensvermittlung und wie Wissensvermittlung Veränderungen bewirken kann, etwa in Bezug auf Denk- oder Handlungsprozesse. Viele interessante Vermittlungsformate wurden entwickelt, darunter Workshops, geführte Diskussionen, Abendessen mit pädagogischen Elementen, körperliche und unterhaltsame Übungen zu Themen und mehr.

Literatur

Kulturshaker, 2015. Interkulturalität. <https://kulturshaker.de/kulturkonzepte/interkulturalitaet/#fnref-1147-3> (Zugriff: 10.03.2022)

Mareis, Claudia, 2014. Theorien des Designs zur Einführung. Hamburg: Junius

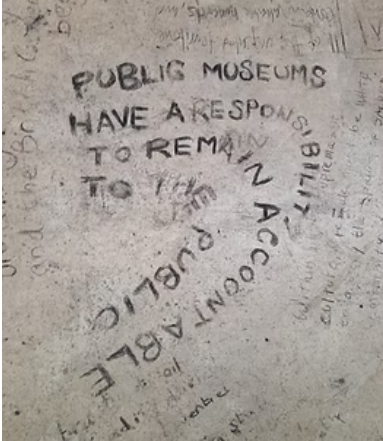
Futian, Liu, Jingxi, Xu, Deli, Zhang, Heyong, Liu, 2008. Einführung in die Literatur. Beijing: Higher Education Press

Wanwan, Zhong, 2021. An Analysis of the Moon Image in Chinese and Western Cultures from the Perspective of Associative Meaning. In: Scholars International Journal of Linguistics and Literature, 12. S. 378–381

Kathryn Huie Harrison 2017. Bodies and Body Language: How Poetry Can Teach Us to Communicate. <https://techstyle.lmc.gatech.edu/bodies-and-body-language-how-poetry-can-teach-us-to-communicate/>

Widersprüche wirken lassen Kunstvermittlung zwischen Pädagogisierung der Politik und Repolitisierung der Pädagogik

Nora Sternfeld



Time Piece - 8" by lewishamdreamer is licensed under CC BY-NC 2.0. To view a copy of this license, visit <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/2.0/?ref=openverse>.

Time Piece was the latest in a series of durational performances by Liberate Tate. They create unsanctioned live art inside Tate spaces to 'free Tate from BP'.

Etwas hatte sich verändert. Es war in der zweiten Hälfte der 1990er-Jahre, als alles im Museum noch stillzustehen schien, aber doch schon in Bewegung war. In dieser Zeit begann die Neustrukturierung der Institutionen mit neuen Rollen und neuen Funktionen, die zwar sehr gut klangen, aber eigentlich mehr oder weniger unbemerkt eine neue, neoliberale Hegemonie intellektuell stützen sollten. Und wir wollten dabei sein: Wir träumten von den neuen, klingenden Jobs mit Bezeichnungen, die eigentlich bereits alles über ihre entsichernde und manageriale Funktion sagten. Unsere gleichaltrigen Kolleg:innen waren stolz, „freie Kurator:innen“ zu sein, und wir stellten uns nicht weniger stolz vor (aber auch ein bisschen ambivalenter um unseren Stolz ringend, weil wir wussten, dass wir zwar kaum weniger verdienten, aber viel weniger angesehen waren), jedenfalls stellten wir uns voller Ambitionen als „Kunstvermittler:innen“ vor. Alle diese Begriffe klangen so jung und dynamisch und unverbraucht. Nicht wie „Kustodin“ oder „Museumspädagoge“, da war ja schon an der Berufsbezeichnung zu hören, dass das Leute waren, die eher etwas erhalten sollten als etwas verändern, die zum alten Eisen gehörten, zum Museum als Mausoleum. Nicht so wir. Wir wollten Museen neu erfinden und uns in ihnen. Wir waren, so unser Gefühl, die Vorhut für das Museum der Zukunft. Heute weiß ich: Wir waren mitgerissen von den Energien eines Gentrifizierungsprozesses. Die Institutionen sollten sich verändern, ihre Strukturen wurden umgebaut, eben managerialisiert. Und wir hatten dabei eine bestimmte Funktion. Soweit scheint es eigentlich gar nicht so kompliziert: Wir waren und sind eben Kinder unserer Zeit. Das mit den Funktionär:innen des Neoliberalismus ist aber ein bisschen komplizierter. Denn wir wollten nicht einfach Kunstvermittler:innen sein, sondern kritische Kunstvermittler:innen: Wir verstanden uns als offen, experimentell und selbstreflexiv. Wir suchten mit Eva Sturm ein Sprechen „im Engpass der Worte“^[1], glaubten an das Potenzial des Scheiterns, interessierten uns also in der Begegnung mit Kunst, mit Geschichte, mit Objekten, Dokumenten und Ideen für das Versprechen und das Versagen, für den Widerspruch und den Widerstand. Wir wollten Geschichte anders erzählen und Verbindungen zwischen Institutionen und sozialen Kämpfen herstellen. Und so war die Kunstvermittlung eben, wie Carmen Mörsch schreibt, seit ihrem neuen kritischen Selbstverständnis am Kreuzungspunkt von Diskursen der Macht und der Befreiung, der Erhaltung der machtvollen Diskurse und ihrer Verschiebung, der Unterstützung der neoliberalen Transformationsprozesse und ihrer Kritik.^[2] Und was wollten die Institutionen? Sie waren im Double Bind, im Übergang, im Selbstwiderspruch. Sie haben uns verhindert und sie haben uns gefördert – und sie haben uns beauftragt, unter schlechten Bedingungen zugegebenermaßen. Irgendwie war die Kunstvermittlung zunehmend in aller Munde und es scheint eigentlich bis heute gleichzeitig verdammt wichtig zu klingen, wenn der Begriff in Reden von Politiker:innen und Museumsdirektor:innen immer öfter vorkommt, und dann doch wieder weniger wichtig, wenn es um fixe Anstellungen geht oder oft auch nur um einen

Arbeitsplatz, einen Schreibtisch oder manchmal auch nur um einen Freikatalog für freie Kunst-vermittler:innen zur Vorbereitung. Das ist die Logik des Neoliberalismus.

Und was heißt eigentlich Kunstvermittlung? Wir hatten den Begriff aufgesogen, wir identifizierten uns eben als Kunstvermittler:innen, als kritische Kunstvermittler:innen, aber wir hatten uns durchaus auch damals schon gefragt, was das eigentlich sein soll. Alexander Henschel verfolgt diese Frage mit seinem Buch „Was heißt hier Vermittlung? Kunstvermittlung und ihr umstrittener Begriff“^[3] – und arbeitet genau und versiert heraus, dass die Bezeichnung Kunstvermittlung seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts immer dann auftaucht, wenn etwas zwischen Kunst und Betrachter:innen „organisiert“ werden soll. So zeichnet er eine erste Begriffsgeschichte von 1900 bis 1945 nach und eine zweite von 1945 bis 1980. Allerdings hatte der Begriff Mitte des 20. Jahrhunderts an Bedeutung verloren und so erschien er uns in den 1990er-Jahren, als er eine Konjunktur erfuhr, so, als wäre er völlig neu. Ulrich Schötter bringt es auf den Punkt, wenn er meint, er schien wie „aus dem Nichts und im Freiflug“^[4] entstanden.

Wir waren prekär, aber wir fühlten uns immerhin auf dem Weg in eine neue Zeit. Und es war auch so, dass sich nicht nur die Museen und Institutionen veränderten, sondern auch die Städte, die sich mit ihnen schmückten. Neue Museen, Kunsthallen und Museumsquartiere mit ihren spektakulären Architekturen spielten eine wichtige Rolle bei der Veränderung der Städte: Die Tate Modern in London zum Beispiel war einer der Motoren bei der kompletten Neoliberalisierung des Stadtraums, das MACBA in Barcelona sollte den Stadtteil, in dem es stand, grundlegend und nachhaltig verändern.^[5] Die Städte hatten die Direktive der neuen Zeit aufgenommen, sie hatten sich alle als Marken neu zu erfinden und dafür waren die durchsichtigen und durchlässigen Bauten, die spektakulären Signature-Architekturen, aber auch die scheinbar öffentlichen Räume, die sie umgaben, ein Vehikel: Es war die Zeit der sogenannten Starchitects und des Bilbao-Effekts. Und es war eben auch die Zeit der freien Kurator:innen und Kunstvermittler:innen, denn neben dem stylischen Aussehen der Gebäude, dem Szenecafé und dem Museumsshop ging es auch um die Etablierung neuer Diskurse und für die war, wie eigentlich immer schon, die edukative Seite der Museen zuständig, die nun für den Neoliberalismus zum Einsatz kommen sollte.

„Jedes Verhältnis von Hegemonie“, schreibt Antoni Gramsci, „ist notwendigerweise ein pädagogisches Verhältnis.“^[6] Und damit meint er, dass Macht gelernt wird, dass Konsens und Einverständnis nicht nur durch Zwang, sondern auch durch Wissensformen hergestellt werden. Museen sind dafür natürlich wichtige Orte. Wenn es also nach 1989, nach dem Fall der Berliner Mauer und aufgrund des Falls des Kommunismus zu einer weitgehenden neoliberalen Hegemonie kommt, bei der nicht nur gelernt werden soll, dass es zu ihr keine Alternative gibt, sondern auch, dass alle die Errungenschaften des Wohlfahrtsstaats getrost hinter sich lassen können, dann braucht dies ganz schön effektive organische Lernformen und -figuren. So entwickelt der Neoliberalismus zahlreiche Strategien einer Pädagogisierung der Politik und einer damit einhergehenden Ökonomisierung der Bildung vom lebenslangen Lernen bis zur Modularisierung des Studiums, vom Change Management Tool bis zum Diversity Workshop, von der Vermittlungsaktion bis zum Kurator:innenlehrgang. Es sieht also so aus, als wären wir da bereits mittendrin gewesen, als wir uns selbst gerade kritisch erfunden hatten.

Wahrscheinlich sind unsere Funktionen, für die wir so oft gekämpft haben, also auch erfunden worden, damit es runder läuft in den Institutionen. Denn wenn wir es uns vor Augen führen: Es war eben leider eine Neoliberalisierung und insofern sicherlich nicht nur etwas Schönes – auch wenn das, was wir machten und wo wir es machten, oft schön aussah, neu war und glitzerte. Immerhin heißt Gentrifizierung ja auch Vertreibung von Leuten aus Stadtteilen – und zwar von meistens jenen Leuten, die als sogenannte neue Zielgruppen von den Vermittler:innen und von Stadtteilmanager:innen (manchmal auch in Kooperation) in Projekte eingebunden werden sollen. Und wenn wir uns das so vor Augen führen, dann sieht es fast so aus, als wäre die Funktion von Vermittler:innen tatsächlich die von Mediator:innen, als wären wir das, was unser Name sagt: soziale Akteur:innen, die befrieden sollen, was an gesellschaftlichem Sprengstoff mit den neoliberalen Institutionen einhergeht.

„In allen politischen, sozialen, kulturellen und rechtlichen Bereichen, in den Sphären von Produktion, Reflexion und Administration breiten sich die vermittelnden Tätigkeiten und Instanzen rasant aus“, schreibt Helmut Draxler in seinem Buch „Abdrift des Wollens“, das, wie der Untertitel verrät, eine „Theorie der Vermittlung“ vornehmen will.[7] Draxler versucht zu verstehen, wie Vermittlungsformen uns heute regieren und uns auf die permanente Veränderung des Neoliberalismus einchwören. Eine politische, möglicherweise damit verbundene Kritik formuliert der Philosoph Sezgin Boynik in seinem Text „Between Privileges of Unlearning and Formlessness of Anti-Knowing: Ideologies of Artistic Education“.[8] Er will mit den Mitteln der Ideologiekritik einen Kurzschluss der kritischen Kunstvermittlung herausarbeiten. Boynik weist uns also nach, oder er unterstellt uns, dass wir mit unseren Ansätzen und Praktiken permanent Widersprüche legitimieren, die eigentlich Sprengstoff sind. Er wirft uns vor, dass unsere Diskurse und Handlungsformen einen befriedenden Raum schaffen, der es ermöglicht, sowohl Teil der Ökonomisierung der Bildung zu sein, als auch, ihr kritisch gegenüberzustehen. Indem die Kunstvermittlung uns also Techniken bereitstellt, um affirmativ und kritisch zugleich zu sein, und sogar transformative Potenziale zu integrieren imstande ist, würde sie Boynik zufolge Konflikte, die die bestehenden Verhältnisse tatsächlich adressieren,[9] stets eher verhindern und unterbinden als ermöglichen.

Aber, vergessen wir nicht, die Kunstvermittlung antwortete auf diese Pädagogisierung der Politik mit einer Repolitisierung der Pädagogik. Mörsch – deren Text Boynik analysiert – situiert die Kunstvermittlung in diesem Sinne „am Kreuzungspunkt von vier Diskursen“[10]. Dabei unterscheidet sie eher unkritische Ansätze der Affirmation (denken wir etwa an klassische Führungen oder Raumtexte) und Reproduktion (denken wir etwa an Workshops und Quizaufgaben, die das vorherrschende Wissen nicht herausfordern, sondern bloß bestätigen) von solchen, die mit den Mitteln der Dekonstruktion und Transformation institutionelle Strukturen und gesellschaftliche Verhältnisse analysieren und verändern wollen. Boynik nimmt Mörschs Text zum Anlass, um die ideologische Funktion der Kunstvermittlung als Versöhnung zwischen Affirmation und Kritik herauszuarbeiten. Diese Funktion ist Mörschs Text aber nicht nur eingeschrieben, sie ist auch sein Ausgangspunkt – arbeitet Mörsch doch seit vielen Jahren daran, den Bereich der Kunstvermittlung aus seinem Inneren und in seinen Widersprüchen zu politisieren.

Und nun wissen wir längst, dass es gar nicht so rund läuft, weder in den Institutionen, noch in den Städten, noch in der Welt. Wir wissen, dass die Veränderungen zum Neoliberalismus sehr oft Veränderungen zum Schlechteren waren: zur Prekarisierung, Entsicherung, Segregierung. Wir wissen von der Geschichte und Gegenwart des Rassismus und des Antisemitismus und wir wissen um das Verhältnis von Kapitalismus, Ausbeutung und Extraktion. „Jedes Verhältnis von Hegemonie“, schreibt Antoni Gramsci, „ist notwendigerweise ein pädagogisches Verhältnis.“

Was können wir nun mit diesem Wissen um die Konfliktpotenziale tun? Und wie können wir den Widerspruch zwischen Affirmation und Kritik, den Mörsch herausarbeitet, wirken lassen? Das kann wohl nur dann geschehen, wenn wir Vermittlung parteiisch verstehen, wenn wir sie als Kritik, als Zwischenraum, als Widerspruch, als Widerstand, als Öffnung, als Konflikt wirken lassen. Parteiisch heißt eben nicht als Partizipation an den Machtverhältnissen, an ihrer Legitimierung, sondern in Verbindung mit bestehenden sozialen Kämpfen und in Verbindung mit dem Denkraum, den die Vermittlung aufmachen kann, wenn sie als kritische, radikal-pädagogische Arbeit in der Auseinandersetzung mit Kunst oder mit Geschichte ernst genommen wird. Vermitteln heißt auch, sich der Möglichkeit zu stellen, in Verbindung mit dem, was da ist, und mit denen, die da sind, etwas gemeinsam zu sehen und anders zu verstehen. Das ist ihr intervenierendes, parteiisches Potenzial. Denn vor dem Hintergrund der bestehenden Konflikte kann zwischen Kunst und Betrachtenden eben etwas geschehen, das nicht so leicht stillzustellen ist, wenn wir es nicht selbst tun.

Nora Sternfeld ist Kunstvermittlerin und Kuratorin. Sie ist Professorin für Kunstpädagogik an der HFBK Hamburg. Von 2018 bis 2020 war sie documenta Professorin an der Kunsthochschule Kassel. Von 2012 bis 2018 war sie Professorin für Curating and Mediating Art an der Aalto University in Helsinki. Darüber hinaus ist sie Co-Leiterin des /ecm – Masterlehrgangs für Ausstellungstheorie und -praxis an der Universität für angewandte Kunst Wien, im Kernteam von schnittpunkt. ausstellungstheorie & praxis, Mitbegründerin und Teilhaberin von trafo.K, Büro für Bildung, Kunst und kritische Wissensproduktion (Wien) und seit 2011 Teil von freethought, Plattform für Forschung, Bildung und Produktion (London). In diesem Zusammenhang war sie auch eine der künstlerischen Leiter:innen der Bergen Assembly 2016 und ist seit 2020 BAK Fellow, basis voor actuele kunst (Utrecht). Sie publiziert zu zeitgenössischer Kunst, Bildungstheorie, Ausstellungen, Geschichtspolitik und Antirassismus.

[1] Sturm, Eva, 1996. Im Engpaß der Worte. Berlin.

[2] vgl. Mörsch, Carmen, 2009. Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen: Die documenta 12 Vermittlung zwischen Affirmation, Reproduktion, Dekonstruktion und Transformation. In: dies. und das Forschungsteam der documenta 12 (Hg.). Kunstvermittlung 2. Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12. Ergebnisse eines Forschungsprojekts. Zürich/Berlin. S. 9–33

[3] Henschel, Alexander, 2000. Was heißt hier Vermittlung? Kunstvermittlung und ihr umstrittener Begriff. Wien

[4] Schötker, Ulrich, 2010. Das ist doch nicht neu. Das gab's doch früher schon. In: Kunstverein Wolfsburg (Hg.). Lokale Liaison 2008—2009. Kunstvermittlung im Kunstverein Wolfsburg. Wolfsburg. S. 6–7. hier S. 6, zit. nach Henschel, Alexander. S. 61

[5] vgl. Ribalta, Jorge, 2004. Mediation und Herstellung von Öffentlichkeiten. Die MACBA Erfahrung. In: transversal webjournal 4/2004. <http://transform.eipcp.net/transversal/0504/ribalta/de/print.html> (Zugriff: 02.05.2022)

[6] Gramsci, Antonio, 1994. Gefängnishefte, Kritische Gesamtausgabe, Bd. 6. Hamburg. S. 1335

[7] Draxler, Helmut, 2016. Abdrift des Wollens. Wien. S. 19

[8] vgl. Boynik, Sezgin, 2016. Between Privileges of Unlearning and Formlessness of Anti-Knowing: Ideologies of Artistic Education. In: Bergman, Aeron, Salinas, Alejandra, Borić, Irena (Hg.). Forms of Education: Couldn't Get a Sense of It. Zagreb. S. 332–361

[9] Wie etwa die Ökonomisierung der Bildung selbst, die ein Recht in ein Privileg für jene verwandelt, die es sich leisten können, und die damit verbundenen Reproduktionen sozialer Ungleichheiten und rassistischer Strukturen sowie Disziplinierungsformen durch Schulden und Prekarität.

[10] Carmen Mörsch, Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen: Die documenta 12. Vermittlung zwischen Affirmation, Reproduktion, Dekonstruktion und Transformation, in: dies. und das Forschungsteam der documenta 12 (Hg.), Kunstvermittlung 2. Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12. Ergebnisse eines Forschungsprojekts, Zürich/Berlin 2009, S. 9–33. Korr. s. o.

Wurm & Langeweile

Kritische Geschichtsvermittlung in Museen als Praxis der Selbstforschung

Karin Schneider



Forschungstag "Was macht das hier?" mit Schüler:innen im Weltkulturen Museum Frankfurt. Foto: Nora Landkammer, Karin Schneider (c) 2017

Der Wurm

„[...] Viele aber sagen nichts oder haben die Frage nicht verstanden. Jemand sagt: ‚Was bedeutet Nationalsozialismus?‘ Darauf sagt jemand anderer: ‚Das waren Nazis?‘ Jemand sagt: ‚Da ist ein Wurm.‘ Der Lehrer rettet den Wurm“^[1]

Diese kurze Stelle stammt aus einem Gedächtnisprotokoll, das ich nach einer „Forschungswerkstatt Zeitgeschichte“ in der Ausstellung „Der junge Hitler“ angefertigt habe. Diese Ausstellung war vom 16. April bis zum 31. Oktober 2021 im Nordico Stadtmuseum Linz zu sehen, in dem ich die Vermittlung leite.

„Forschungswerkstatt Zeitgeschichte“ ist eines der Schulprogramme, die wir in diesem Museum anbieten. Die Idee ist, dass wir, wenn auch nur punktuell und für einen kurzen Zeitrahmen, mit den Schüler:innen eine forschende Haltung einnehmen – gegenüber der Ausstellung, dem Museum oder in Bezug auf bestimmte von der Ausstellung selbst aufgeworfene Fragestellungen. Im Fall der Ausstellung „Der junge Hitler“ ging es uns auch darum, die in dieser Ausstellung nahegelegte Fokussierung auf die Figur „Hitler“ zu befragen und zu dekonstruieren.

Mit dem Vermittlungsprogramm „Forschungswerkstatt“ beziehen wir uns auf das Konzept „The Right to Research“ von Arjun Appadurai, in dem er argumentiert „[...] that research be recognised as a right of a special kind – that it be regarded as a more universal and elementary ability“ (Appadurai 2006: 161). Appadurai beschreibt „Forschung“ eine allen Menschen innewohnende „Fähigkeit, die Disziplin aufzubringen, jene Dinge genauer zu untersuchen, die wir noch nicht wissen, aber wissen müssen“:

research is a specialised name for a generalised capacity, the capacity to make disciplined inquiries into those things we need to know, but do not know yet. All human beings are, in this sense, researchers, since all human beings make decisions that require them to make systematic forays beyond their current knowledge horizons. (ebd.).

In diesem Fall eben in Bezug auf die tiefe Verknötung der Linzer Gesellschaft in die Geschichte von Antisemitismus,

Deutschnationalismus und Nationalsozialismus.

Wenn ich Protokolle von Workshops verfasse und diese dann mit unterschiedlichen Kolleg:innen^[2] genauer lese und zu verstehen versuche, dann behaupte ich dieses Recht auch für die Position der Vermittlung selbst. „Wir wissen nicht und müssen wissen“ (vergl. Zitat oben, Appadurai 2006: 161), was unsere Methoden erzeugen, was im Ausstellungsraum zwischen Objekten, Gruppe und Vermittlung passiert. Kritische Vermittlung bedeutet daher, ein immer präziseres Verständnis ihrer verwirrenden, unerwarteten und widersprüchlichen Momente zu gewinnen. Dafür bedarf es einer Haltung des Erstaunens gegenüber der eigenen Praxis, die ebenso mit viel Sorgfalt und Disziplin gelernt und entwickelt werden muss.

Ich habe die obige Protokollstelle aus ihrem Zusammenhang genommen und ausgewählt, um zu verstehen, was es bedeutet, wenn ein eigenartiges Unerwartetes eine Situation unterbricht – eine plötzlich auftauchende Kraft der Welt draußen, der Wurm. Unterbrechungen dieser Art verweisen zunächst darauf, dass die von dem /der Vermittler:in vorgeschlagenen Aktivitäten nicht immer für alle wichtig sind, jedenfalls nicht so wichtig wie die Dinge der materiellen Welt. Manchmal ist es in dem Raum, in dem wir uns befinden, einfach zu heiß oder zu stickig; manchmal lullt die Stimme der Vermittlerin / des Vermittlers ein oder ist überengagiert, voll der aufgeregten Erwartung und bringt als abwehrende Reaktion darauf vielleicht Schlaftrunkenheit oder Ablenkung hervor. Der zitierten Sequenz geht offensichtlich eine Frage der Vermittlerin an die Gruppe voraus, die von vielen der Anwesenden nicht verstanden wird, zumindest wird das Schweigen der Schüler:innen von der Vermittlerin vor allem auch in diese Richtung interpretiert. In dieses Schweigen laden die Teilnehmer:innen die Banalität der realen Welt ein, indem sie dem Wurm Aufmerksamkeit schenken. Diese Szene verweist für mich auch darauf, dass hier ein Thema verhandelt werden soll, das mit Momenten von Wissensdruck und moralischen Erwartungen aufgeladen ist: In solch eine Ausstellung kommen die Schüler:innen vielleicht von der/dem Lehrer:in vorbereitet und sollen (aus der Sicht der Lehrer:innen) zeigen, was sie wissen. Sie vermuten wahrscheinlich, dass man hier viel „falsch machen“ kann, sie können spüren oder wissen ohnehin, dass Nationalsozialismus kein Thema ist, zu dem man einfach losplaudert. Freie Assoziationen, wie wir sie aus der Kunstvermittlung als produktive Methode kennen, scheinen hier fehl am Platz. Dennoch möchte ich die Frage des einen Schülers „Was bedeutet Nationalsozialismus?“ nicht nur als reine Verständnisfrage sehen, sondern auch als Angebot an die Vermittlungssituation, hier genauer in die Tiefe zu bohren: Was bedeutet es eigentlich?^[3]

Das Auftauchen des Wurms verhindert, dass wir den gestellten Fragen weiter auf den Grund gehen. Er steht daher auch für die Schwierigkeit einer solchen Vermittlungssituation, damit umzugehen, was Sharon Macdonald unser „difficult Heritage“ (problematisches, schwieriges Erbe) nennt (vgl. Macdonald 2008). Gleichzeitig ermöglicht diese Unterbrechung eine Neukonfiguration des Sprechangebots. Tatsächlich halte ich selbst kurz inne und sortiere mich neu. Im Protokoll geht es dann unmittelbar so weiter:

„Daraufhin ist mir klar, dass ich nun improvisieren muss. Ich bitte sie, das Blatt umzudrehen und für eine Minute alles aufzuschreiben, was ihnen zu Nazi einfällt. „Auch das, das ist keine Geschichteübung, es geht nur darum, was ihr denkt, schreibt auf, was ist typisch Nazi, was ihr denkt.““

An dieser Stelle greife ich einen von ihnen vorgeschlagenen Begriff auf und versuche, an ein von mir vermutetes alltagskulturelles Wissen anzuschließen, und sie herauszufordern, dieses preiszugeben. Was denken sie, wenn sie das Wort „Nazi“ verwenden? Ist es ein Schimpfwort? Hat dies mit ihren Alltagserfahrungen zu tun? Immerhin gehören sie größtenteils nicht der Mehrheitsgesellschaft an, alle Kinder haben einen merkbaren Akzent, wenn sie Deutsch sprechen, viele sind im sprachlichen Ausdruck und der Wortwahl unsicher.

Die Sequenz mit dem Wurm steht für mich für das unerwartete Momentum in der Vermittlungsaktion, für das zugleich Triviale und Außergewöhnliche und damit auch für eine Schwelle, eine Krise, eine Veränderung im Ablauf. Dadurch kann in diesem Fall ein Lernprozess aufseiten der hier agierenden Vermittlerin evoziert werden – ich musste improvisieren und ernst nehmen, mit wem ich hier den Lernraum herstellte. Erst durch viele Analysen dieser Stelle wurden für mich meine eigenen Erwartungshaltungen und Ansprüche sichtbar. Es bedurfte des Einbruches des konkreten Realen, damit auch ich Platz machen konnte für das, was ist. Erst im Reflexionsprozess verstand ich, dass die Schüler:innen hier Fragen aufgeworfen hatten, die es wert gewesen wären, stärker ernst genommen zu werden, als es mir im Moment des Agierens möglich war.

Performing Langeweile

„Das Handout, das Julia diesmal über Kolonialismus gemacht hat, wirkt immer noch abstrakt und schulisch, und die Zeit, in der wir das Handout durchgehen, zieht sich. Mir fällt vor allem ein Junge auf, von dem ich das Gefühl habe, er ist besonders unmotiviert. [...]“

Diese Stelle stammt aus einem Gedächtnisprotokoll, das ich nach einem der von mir durchgeführten Workshops „Was macht das hier?“ verfasst habe. Dieses von Julia Albrecht, Nora Landkammer und mir im Rahmen unserer Aktionsforschung im Weltkulturen Museum Frankfurt entwickelte Workshopformat hatte zum Ziel, Schüler:innen in eine Auseinandersetzung zur Herkunft von Objekten, deren kolonialer Geschichte und die damit verbundenen Debatten um Restitution und Repatriierung zu verwickeln.^[4]

Auch in diesem Fall wird eine Anfangssequenz beschrieben, in der das Thema nicht so richtig ins Rollen kommen will, und auch hier wollen wir mit Schüler:innen über unsere schwierige Geschichte sprechen: die des Kolonialismus. Meine Analysen der von mir durchgeführten Workshops zeigen, dass sich die in mehreren Protokollen beschriebene Langeweile der Anfangssequenz zu einem späteren Zeitpunkt in Richtung engagierter, hitziger, kontroverser Diskussionen verschieben kann. In diesen wird dann von den Schüler:innen selbst auf Hinweise zurückgegriffen, die

zuvor jene zähen Situationen prägten. Ich beginne, mich für diese Transition Points in der Vermittlung zu interessieren, und frage mich, wie es zu verstehen ist, dass scheinbar gelangweilte Schüler:innen plötzlich so in kontroversen, engagierten Diskussionen aufgehen, dass sie kaum zu bremsen sind (vgl. Schneider, 2021: 406). In solchen Momenten zeigt sich in meinen Beispielen auch ein Augenblick dessen, was Nora Landkammer und ich als „Conflict Learning“ bezeichnet haben (vgl. Landkammer, Schneider 2021: 215-235). Transition Points sind weder plan- noch vorhersehbar, und doch manifestieren sie sich nicht vollkommen willkürlich. Sie sind ein gemeinsames Erzeugnis der Gruppe, der Vermittler:innen, der Objekte bzw. der Kunstwerke. Sie entstehen, wenn in dieses Zusammenspiel Realitäten einbrechen, etwas, das aus dem Gleichgewicht bringt und das es notwendig machen kann, Momente aus anderen Sequenzen des Workshops zu aktivieren und sich selbst zu positionieren.

Die allen Vermittler:innen bekannten Sequenzen der performten Langeweile führen immer auch Aspekte des Widerstands mit – zum Beispiel gegen die Zumutungen eines Lernsettings, das eigene Bedürfnisse der Lernenden nicht mit einbezieht. An den Transition Points verschieben sich diese Widerstandsaspekte zu Positionierungen, auch im Sinne der Erprobung von Kritik. In meinen analysierten Beispielen wurde dies unter anderem dadurch ausgelöst, dass die Behauptung des pädagogischen Settings („Wir bringen euch etwas bei, das ihr unbedingt wissen müsst.“) von einer Situation abgelöst wurde, die diese nicht mehr aufrechterhalten konnte oder wollte – zum Beispiel dem Gang in das Depot der Sammlung „Afrika“ und einem Interview mit deren Kustodin, in dem diese eigenes Nichtwissen zur Herkunftsgeschichte einzelner Objekte ehrlich und offen mit den Schüler:innen teilte. Dabei handelte es sich um Objekte aus dem Zusammenhang der deutschen Kolonialherrschaft in Afrika. Die Schüler:innen konnten in diesen Momenten spüren, dass wir hier einen gemeinsamen Raum einer Geschichte von Genozid, Ausbeutung und Raub teilten. „Nicht wissen wollen“ hat in diesem neu konfigurierten Lernraum seine pubertäre Unschuld, sein „Cool“ verloren; vielmehr steht es für Ignoranz und kulturelle Enteignung, die in die Forschungs- und Museumsgeschichte eingeschrieben sind (Schneider 2021: 407). Die Schüler:innen fühlten sich in diese Geschichte verwoben, vor allem insofern sie selbst Langeweile und Wissensignoranz performten. Dass sie dies wahrnehmen konnten, identifizierte ich als jenen Moment im Workshop, der ihren Wunsch zur Positionierung auslöste. Dies zumindest ist meine These, die gleichzeitig auch von meinen Projektionen auf die Schüler:innen getragen ist und daher ebenfalls genauer zu befragen wäre (ebd.407-418).

Mikropraxen und Selbstforschung

Kritische Vermittler:innen, und ich schließe mich deutlich mit ein, tendieren dazu, ihren Konzepten, Programmen und Formaten eine größere Bedeutung beizumessen als Mikropraxen konkreter Situationen, wie ich sie oben skizziert habe. Nur in diesen jedoch entstehen und zeigen sich die relevanten Prozesse des Lernens und Verlernens. Auf sie müssen wir uns fokussieren, wenn wir in

der Entwicklung von Methoden weiterkommen und so eine Relevanz unserer Arbeit behaupten wollen. Dafür jedoch bräuchte es ein Selbstverständnis der Notwendigkeit von Selbstforschung und Selbstreflexion nicht als Ergänzung, sondern als notwendige Grundvoraussetzung. Dies betrifft sowohl die in den Institutionen zur Verfügung gestellten Budgetmittel als auch die Tätigkeiten von freien Vermittler:innen, Initiativen und Projekten.

Karin Schneider, Kunstvermittlerin und Zeithistorikerin. Sie leitet die Vermittlung des Lentos Kunstmuseum und des Nordico Stadtmuseum, Linz sowie als Co-Koordinatorin das Projekt MemAct! 2007–2019 Forschungsprojekte, unter anderem MemScreen und conserved memories, Akademie der bildenden Künste Wien, sowie TRACES, Institute for Art Education, ZHdK. 2001–2007 Stabstelle Kunstvermittlung, mumok, Wien.

Literatur

Appadurai, Arjun, 2006. The right to research. In: Globalisation, Societies and Education 4/2. S. 167–177

Landkammer, Nora und Schneider, Karin, 2021. Conflict learning. Concepts for understanding interactions around contentious heritages. In: Hamm, Marion und Schönberger, Klaus (Hg.). Contentious Cultural Heritages and Arts: A Critical Companion. Klagenfurt/Celovec: Wieser Verlag. S. 213–239

Macdonald, Sharon, 2008. Difficult Heritage. Negotiating the Nazi Past in Nuremberg and Beyond. London: Routledge.

Schneider, Karin, 2021. Transition Points der Vermittlung. Forschungs- und Politisierungsmomente in Lernsituationen über Geschichte. In: Endter, Stefanie, Landkammer, Nora, Schneider, Karin, 2021 (Hg.). Das Museum verlernen? Kolonialität und Vermittlung in ethnologischen Museen. Band 2: Praxen und Reflexionen kritischer Bildung und Wissensproduktion. Wien: zaglossus. S. 391–419

Endnoten

[1] Auszug aus einem Gedächtnisprotokoll, Ausstellung „der junge Hitler“ im Nordico Stadtmuseum, Linz, Oktober 2021

[2] Ich danke dem Team von MemAct!, insbesondere Wolfgang Schmutz, Irene Zauner-Leitner, Bartosz Duszyński, Paul Salmons und Johannes Glack, sowie dem Team der Kunstvermittlung des Nordico Stadtmuseums, insbesondere Cecile Belmont, Korinna Kohout und Gabi Kainberger, für die gemeinsamen Analysen und wertvollen Hinweise.

[3] Es ist interessant und etwas beunruhigend, dass ich als Vermittlerin diesen Gedanken erst beim neuerlichen Lesen dieser Stelle habe und nicht in der Vermittlungsaktivität selbst.

[4] Diese Aktionsforschung wurde als Projekt der Vermittlung im Weltkulturen Museum Frankfurt im Rahmen des Projekts TRACES (gefördert vom Horizon 2020 Programm der EU 2016–2019) durchgeführt. Aufgesetzt und inhaltlich getragen wurde diese Forschung von der Kustodin für Vermittlung Stefanie Endter sowie von Nora Landkammer, Leiterin des Workpackage education bei TRACES am Institute for Art Education der ZHdK, und Karin Schneider. Ich danke allen Kolleg:innen der Vermittlung am Weltkulturen Museum Frankfurt für die gemeinsame Analyse. Die Gedanken hier und in all meinen diesbezüglichen Publikationen verdanken sich ausdrücklich den Reflexionen und Konzeptarbeiten mit Julia Albrecht und Nora Landkammer.
<http://www.traces.polimi.it> (Zugriff: 24.05.2022).

Thinking outside the White Cube – eine performative Annäherung an den Stadtraum

Dani-Lou Voigt

Der folgende Bericht zeigt einen Versuch, Kunstvermittlungsformate außerhalb des White-Cubes als Ausstellungsort zu denken und vom geschlossenen Innenraum loszulösen. Mit Brian O'Dohertys Theorie im Hinterkopf, die ein Kunsterlebnis der zeitgenössischen Moderne umschreibt, das Betrachtende und ihre Position im Raum ins Zentrum der Kunstwahrnehmung rückt, werden die Gegebenheiten der sogenannten Weißen Zelle hinterfragt (vgl. Kemp 1996). So kann dies als Installation, Intervention oder performative Annäherung an den Stadtraum, der einen Ausgangspunkt für grenzenlose Kunst bildet, stattfinden.

Wanderausstellung – [eine] Ausstellung, die in verschiedenen Städten gezeigt wird. (Dudenredaktion o.J.)

Das Format der Wanderausstellung besteht aus einer künstlerischen Intervention im Stadtraum, bei der Passant:innen entlang der Grundrisse eines Kunstmuseums gehen – oder eben wandern – und Kunst körperlich erfahren sowie ihr räumlich näherkommen können. Dabei sind die Kunstwerke nicht an dem Standort der Intervention im Stadtraum visuell präsent, sondern im Gegenteil: Die Passant:innen erschließen sich den Inhalt durch ein im öffentlichen Raum aufgebrachtes Medium, das nur eine räumliche Referenz schafft, über die die Passant:innen Kunst erleben können. Die Kunstwerke sollen durch die Vorstellungskraft der Beteiligten im realen Raum erfahrbar gemacht werden, um so ein eigenständiges Kunsterlebnis außerhalb des geschlossenen Kunstraumes und Kunstkontextes zu ermöglichen. Gleichzeitig soll die Intervention das eventuelle Interesse an Kunst und an einem Ausstellungsbesuch bei den Besuchenden anregen.



Intervention an den Ricklinger
Kiesteichen
Fotos: (c) Tammo Kunnert

Die Herausforderung bei diesem Format ist die Kommunikationskraft des ausgewählten Mediums, das an den jeweiligen Standorten aufgebracht werden soll. Sie ist von Form, Farbe, Materialität und Inszenierungsort abhängig. So soll das aufgebrachte Medium als Informationsträger dienen, der auf existierende Kunst und Kunsträume hinweist, aber nicht selbst als ein solches Gestaltungsmittel erscheinen. Bekannte Informationsträger sind zum Beispiel Flyer, Plakate, Broschüren und Kataloge, die zu einer Ausstellung ausgelegt und zusätzlich auch online zur Verfügung gestellt werden. Bei der Vorbereitung

auf die Wanderausstellung entwickelten sich zwei separate Formate. Einerseits soll eine räumliche Referenz mithilfe von zwei Raumebenen erzeugt werden, die übereinander gelegt ein körperlich erfahrbares Größenverhältnis erzeugen und im Stadtraum einen Hinweis auf eine co-existierende Räumlichkeit hinterlassen. Andererseits soll auf den Inhalt der Ausstellung, also auf in Räumen ausgestellte Kunstwerke, eingegangen werden. So war im Nachhinein die künstlerische Umsetzung als Intervention oder eben hier als Performance präsent. Sie diente weniger der Vermittlung von Kunstwerken, die in ihr zitiert wurden, sondern erschuf ein eigenständiges Kunsterlebnis im urbanen Raum.

Von Seerosen- und Kiesteichen

Mit der Wanderausstellung werden die Besuchenden eingeladen, einen Blick in die L'Orangerie in Paris zu werfen. Diese ist für ihre Kunstsammlung im Haus bekannt. Dort gibt es einen Raum, der eigens für und mit dem Künstler Claude Monet kurz nach dem Ersten Weltkrieg erbaut wurde (vgl. Debray 2021). Ein Raum, der seine Form erst durch die malerische Komposition einzelner Kunstwerke erhält, ist für die erste städtische Intervention ein wichtiger Bezugspunkt. Der Einfluss von Kunst auf die Architektur erschafft einen Bedeutungsraum, der darüber hinaus Kunstwerke wie auch Künstler:innen mit dem jeweiligen (Stand-)Ort auf Ewigkeit verbindet. Im Gegensatz dazu steht der weiße Ausstellungsraum, der der Kunst ein Umfeld ohne Störfaktoren bietet und in dem Kunstwerke beliebig ausgetauscht werden können. Dies muss aber keine Bedingung dafür sein, dass Kunst sichtbar gemacht wird. Die Wanderausstellung untersucht, was passiert, wenn das Kunstwerk erst durch die Bedeutung und Gestaltung des Raumes existiert. Die Ricklinger Kiesteiche, die ein beliebter Spazier- und somit auch ein Erholungsort in der hannoverschen Umgebung sind, verfügen über ähnliche bildliche Merkmale wie in Monets „Seerosen“-Arbeiten dargestellt. Die Umgebung ist eine grüne Oase der Verwilderung mit städtischem Charme: Viel Verkehr an angenehm warmen Tagen oder Verwahrlosung in Form von Müllansammlungen sind Folgen des erstgenannten Merkmals. Aber man könnte dies auch als eine realistische Interpretation und Verbildlichung der Motive aus Monets „Seerosen“-Reihe ansehen. Wie bei einem Besuch in der L'Orangerie in Paris eröffnet sich den Besuchenden bei den Ricklinger Kiesteichen ein Panoramablick der Natur mit Lichteinflüssen und Wasserreflexionen. Auf fast hundert Metern Leinwand hielt der französische Künstler die natürlichen Bewegungsabläufe eines Tages für Nichtanwesende und Nachkommende fest (vgl. Debray 2021). Als Motiv dienten ihm Seerosen auf einem Teich, die von Bäumen und Pflanzen umgeben sind. Dieses Kontinuum an Zeit und Raum ist nicht nur im Motiv auf den einzelnen Leinwänden festgehalten, sondern auch in der Form und Anordnung der Räume des Museums wiederzuerkennen. Die kurzweilige Intervention an den Ricklinger Kiesteichen war für den Zeitraum eines Nachmittages ausgelegt. Für das Format der Wanderausstellung ist es wichtig, an einem Ort zu intervenieren, der als Knotenpunkt dient. Das heißt, dass es ein Ort mit höherem Verkehrsaufkommen ist oder dass er als Kreuzung einen möglichen Richtungs- und Ortswechsel anbietet. Darüber hinaus sollte die Voraussetzung erfüllt werden, dass Besuchende ihre

Umwelt an einem solchen Punkt genauer wahrnehmen können. Dieser bestimmte Ort präsentiert sich den Parkbesuchenden auf einer Liegewiese vor dem sogenannten Dreiecksteich. Die räumliche Referenz, die nun vor Ort zu den Ausstellungsräumen in Paris gesetzt wird, findet in Form eines aufgetragenen Grundrisses statt, der die Form eines Ovals hat und vom Ausmaß der Oberflächengröße aller in der L'Orangerie ausgestellten Arbeiten Monets entspricht. Durch das Verwenden einer Stoffbahn, die sich nicht nur farblich durch ein klares Weiß, sondern auch durch die Materialität des Stoffes von der Umgebung abhebt, stellt sich den Vorbeigehenden eine nicht zu übersehende Installation dar. Das Stoffoval erscheint in Anlehnung an das Original in östlicher und westlicher Himmelsrichtung, was dem Sonnenverlauf und somit einer möglichen Wanderroute entlang des Grundrisses gleichkommt (vgl. Debray 2021). Das Verhalten des Stoffes auf der unebenen Oberfläche des Rasens, die gleichzeitige Fragilität der weißen Farbe und die Bewegung des Stoffes erinnern an den Bewegungsfluss von Wasser. Diese gegenständliche Brücke, die zum Inhalt der Bildmotive in den „Seerosen“-Gemälden und gleichzeitig zum tatsächlichen Ereignisort der Intervention aufgebaut wird, ist Form der künstlerischen Vermittlung. Sie initiiert einen ersten Ansatz für eine thematische Auseinandersetzung mit dem Kunstwerk außerhalb seiner Räumlichkeit.

Die Entscheidung, kein weiteres Informationsmaterial bei der Intervention zur Verfügung zu stellen, unterstreicht die künstlerische Arbeitsweise in dieser Installation. Das Medium soll die nötigen Informationen selbstständig übermitteln. Diesbezüglich kann im Zusammenhang mit der Arbeit an den Ricklinger Kiesteichen festgestellt werden, dass der – hiermit gezielt vermittelnde – Ansatz nicht ausreichend für die Übermittlung der Bildinhalte Monets und des Standorts in Paris ist und somit unabhängig von den Kunstwerken Monets betrachtet werden kann. So beobachtete ich während meiner Dokumentation, dass viele Menschen die Intervention sahen und sich ihr physisch näherten, doch nur wenige sahen mich in Bezug zur Intervention und sprachen mich aus Interesse auf die Hintergründe an. Schlussendlich sind die realen Umstände vor Ort, der Verkehr, die Geräuschkulisse, die Mitmenschen und das Wetter, die alle mit dem Kunstwerk in Verbindung treten, ein ausreichendes Kunsterlebnis für Besuchende des Stadtraumes. Zum einen wird die Auseinandersetzung mit Raum, dem eigenen Standpunkt im öffentlichen Raum, der von der Intervention „gestört“ wird, und zum anderen mit dem (Kunst-)Raum, der durch das geschlossene Oval auf den Stadtraum projiziert wird, selbstständig vollzogen.

Ein Wort-Parcours

Als Weiterführung des Formates der Wanderausstellung werden die Grenzen und somit die Definition des nächsten Kunstraumes weiter festgelegt, indem bewusst Worte gewählt und inszeniert werden. Auch bei dieser Intervention im Stadtraum liegt der Fokus darauf, Passant:innen in einen anderen Raum zu versetzen. Dieser wird hier durch Worte, die im Lesefluss Sätze ergeben und so den Grundriss eines Kunstraumes formen sowie über die darin ausgestellte Kunst berichten, dargestellt. In Anlehnung an Informationstexte, wie sie in Begleitheften für Ausstellungen erscheinen, entstand dieser Wort-Parcours.



"Ein großes Ganzes erschafft die Illusion eines aufgewühlten Innern, wobei die Bewegung nur auf der Oberfläche stattfindet. Mit jedem Schritt ergeben sich räumliche Grenzen, die durch wandelbare Materialität und Poesie aufgelöst und neu zusammengesetzt werden."

Roni Horn, Künstlerin, Ausstellung Foundation Beyeler 2016/17

Fotos: (c) Tammo Kunnert

Die als Grundlage für das Kunsterlebnis ausgewählte Ausstellung stammt von der Künstlerin Roni Horn und ist in der Foundation Beyeler zu sehen. Sie greift die bildliche Thematik von Monets „Seerosen“ und den Ort der Ricklinger Kiesteiche erneut auf. Die entscheidende Arbeit der Künstlerin als Verknüpfungspunkt ist eine 48-teilige Décollage mit dem Titel „Th Rose Prblm“. Hierbei erschafft sie aus der Verarbeitung von Arbeiten mit anderer Autor:innenschaft ein eigenes poetisches Werk mit der Rose als Mittelpunkt (vgl. Bungartz/Jimborean/Schohe 2016: 6). Darüber hinaus greift Horn die Elemente des Wassers in einer Fotoserie über die Themse und in einer Installation aus mehreren Glasskulpturen auf, die beide mit der Spiegelung und Bewegung von Wasser agieren (vgl. Glauner 2016: 337). Über mehrere Räume hinweg erschafft Roni Horn, auch Name der Ausstellung 2016/17, eine begehbare Installation aus einzelnen Arbeiten und vereint Gegensätze in einer großen Ausstellung (vgl. Gmür 2016). Die erzählerische Wirkung ihrer Arbeiten sowie die eindrücklichen Ausstellungsräume gehen mit der Architektur des Museums und seinem Umfeld, einer hübsch angelegten Parkanlage mit Teichen, einen Dialog ein und fordern Besuchende dazu auf, Teil des Bewegungsflusses zu werden.

Diese räumliche Auflösung von Grenzen, von Innen- und Außenräumen, erscheint auch in der Intervention, die beim Ihme-Zentrum im hannoverschen Stadtteil Linden auftaucht. So ist die Verortung der Installation am Ufer der Ihme ein bewusstes Gestaltungsmittel, das auch einen Bezug zum wörtlich formulierten Inhalt der Wanderausstellung hat. Durch die Verwendung von Begriffen, wie Illusion, Schritt und Bewegung, werden die Eingrenzung eines Raumes sowie eine Sichtweise auf die Kunstwerke Horns vermittelt. Vom Wort als Vermittlungsform ausgehend wird es als Leitfaden für eine Raumbegehung eingesetzt, die eine selbstständige Wahrnehmung sowie Verarbeitung des Umfeldes ermöglicht. Das Umfeld wird als ein Verkehrsweg von einem Ufer zum anderen wahrgenommen. Um auf diesen Verkehrsfluss einzugehen und zum Teilnehmen anzuregen, wird der (Satz-)Anfang am Durchgang des Zentrums und das (Satz-)Ende am Brückenanfang platziert, sodass Passant:innen nicht umhinkönnen, um das Kunstwerk herumzugehen und es wahrzunehmen.

Beide Interventionen sind nach dem Aufbau sich selbst überlassen worden und gleichzeitig auch nur ein kurzweiliger Eingriff in das Stadtbild. Die körperliche und gedankliche Anteilnahme am Kunsterlebnis ist jedem Individuum selbst überlassen und dementsprechend davon geprägt, da sie als agierende Personen das Format der Wanderausstellung eröffnen. Die performative Auseinandersetzung mit dem Kunstwerk wird vom Eingreifen der Performer:innen begleitet. So sorgt das gleichzeitige künstlerische Gestalten des Stadtraums (damit gemeint ist der Aufbau der Wanderausstellung) für Aufmerksamkeit, was die ein oder andere Person dazu verleitet, Fragen zu stellen. Um aber zu dem Moment des Austausches zu kommen, muss so in den Stadtraum und die herrschenden Strukturen eingegriffen werden, dass die Intervention als Kunstwerk im reizüberfluteten Umfeld der Stadt auffällt. Das heißt, dass ein größenwahnsinniges Denken von künstlerischer

Seite aus und als intervenierende Person etabliert werden muss, da der Stadtraum von unausgesprochenen äußeren Bestimmungen geprägt ist, die durch regelkonformes und nutzungsorientiertes Verhalten der anonymen Stadtgesellschaft kultiviert werden. Als intervenierende:r Künstler:in sind die Fremdeinwirkung der Stadt und das Verhalten der anderen Städter:innen nicht zu beeinflussen, jedoch aber das Umfeld und der Raum, in dem sie sich aufhalten und bewegen. So entsteht durch die Wanderausstellung ein räumlicher Durchbruch, der die Passant:innen im Stadtraum dazu anregt, um das Kunstwerk zu gehen und sich mit der Kunst auseinanderzusetzen. Die Gestalt des Kunstwerkes muss als ein Ganzes im Stadtraum erscheinen, um sich von seinem Umfeld zu lösen. Damit wird wiederholt die Form des geschlossenen Raumes aufgegriffen, die zu Zeiten einer globalen Pandemie (Zeitpunkt: März 2021) sehr präsent ist, da private und öffentliche Innenräume sowie ihre Gestaltung und das Geschehen in ihnen für die Öffentlichkeit teils nicht sichtbar sind. Die Intervention ermöglicht der Kunst, trotz der Restriktionen und Maßnahmen erneut im öffentlichen Raum zu erscheinen und sich sozusagen wieder zu öffnen.

Dani-Lou Voigt bewegt sich zwischen der freien und vermittelnden Kunst, wobei der Stadtraum als Projektionsfläche ihrer künstlerischen Arbeiten dient. Während der ersten Monate der globalen Pandemie entwickelte sie zu dem Format der Wanderausstellung weitere Kunstvermittlungsangebote im öffentlichen Raum, um räumliche und gedankliche Grenzen umzudenken und neu zu definieren.

Literatur

Bungartz, Regine/Jimborean, Iona/Schrohe, Rahel, 2016. Roni Horn und Sammlung Beyeler. Riehen/Basel: Foundation Beyeler

Debray, Cécile, 2021. History of the water lilies cycle. In: Musée Orangerie. <https://www.musee-orangerie.fr/en/article/history-water-lilies-cycle> (Zugriff: 29.03.2021)

Dudenredaktion (o.J.). "Wanderausstellung" auf Duden online. <https://www.duden.de/node/201923/revision/427645>. (Zugriff: 07.06.22)

Glauner, Max, 2016. Riehen bei Basel. RONI HORN. Jenseits von Gut und Böse. Köln: Kunstforum International Band 243

Gmür, Susanne, 2016. RONI HORN. In: Foundation Beyeler. [https://www.fondationbeyeler.ch/fileadmin/user:upload/Ausstellung en/Vergangene:Ausstellungen/Roni:Horn/flip-book-roni:horn.pdf](https://www.fondationbeyeler.ch/fileadmin/user:upload/Ausstellung%20en/Vergangene:Ausstellungen/Roni:Horn/flip-book-roni:horn.pdf) (Zugriff: 04.04.2021)

Kemp, Wolfgang (Hrsg.), 1996. O'Doherty, Brian. In der weißen Zelle. Inside the White Cube. Berlin: Merke Verlag

Night Audition – das Recht auf Opazität

Manuel Bendig, Linus Jantzen, Annika Niemann



Foto: Victoria Tomaschko
(c) 2022



Foto: Victoria Tomaschko
(c) 2022

Foto: Victoria Tomaschko
(c) 2022



Foto: Victoria Tomaschko
(c) 2022



Foto: Victoria Tomaschko
(c) 2022

Wie passen Vermittlung und Unverständlichkeit / Undurchdringlichkeit zusammen? Auf welche Grenzen, welche Widerstände stoßen wir, wenn wir das Recht auf Opazität^[1] in Kunstvermittlungskontexten zur Disposition stellen? Der folgende Text reflektiert einen experimentellen Vermittlungsworkshop, der im Februar 2022 von den Autor:innen dieses Beitrags im Rahmen der Ausstellung „Gods Moving in Places“ in der ifa-Galerie Berlin (2022) realisiert wurde. Der experimentelle Workshop „Night Audition“ eröffnete einen spielerischen Einstieg zum Konzept der Opazität, um dem dekolonialen Anspruch auf Intransparenz und Unverständlichkeit näherzukommen. Der Schriftsteller, Theoretiker, Aktivist und Philosoph Édouard Glissant (1928–2011), Referenz- und Bezugspunkt für „Gods Moving in Places“, verteidigt dieses Recht auf Opazität (das Undurchdringliche). Bringt jede:r das Recht darauf selbst mit? Wie können wir uns zu künstlerischen Arbeiten in Beziehung setzen, ohne sie „verstehen“ zu wollen?

Die zweiteilige Ausstellung „Gods Moving in Places“ ergründete das politische Potenzial der karibischen und guyanischen Imagination. Die hier versammelten künstlerischen Arbeiten beschäftigten sich mit den Erinnerungen, Erzählungen und Geschichten, die diese Vorstellungswelt geprägt haben, mit indigenen Mythologien und der gewaltsamen Eroberung des südamerikanischen Kontinents. Der von dem Künstler Mathieu Kleyebe Abbonenc gemeinsam mit Lea Altner zusammengestellte erste Teil der Ausstellung, in dessen Rahmen das Vermittlungsformat realisiert wurde, zeigte Arbeiten von Minia Biabiany, Karl Joseph, Mirtho Linguet, Beatriz Santiago Muñoz, Marcel Pinas, Pamela Colman-Smith und Apichatpong Weerasethakul und war vom 28.01. bis 13.03.2022 in der ifa-Galerie in Berlin zu sehen.

Grundlegend für erste Schritte der Vorbereitung – noch vor der Konzeption des Workshopformats – war es, den Kontext der Ausstellung „Gods Moving in Places“ kennenzulernen, um diesen in unserem Vermittlungsformat so gut es ging nahelegen und für die Teilnehmer:innen nachvollziehbar machen zu können. Teil dieser Auseinandersetzung war es, die Konzepte zu Opazität, Tropischer Nacht^[2] und Kreolisierung^[3] im Werk Glissants, einem der Vordenker des Postkolonialismuskurses, in den Denkprozess einzuladen. Édouard Glissant ist ein Name, um den sich Geschichte schreiben lässt: Édouard Glissant, politischer Kämpfer des anticolonialen Widerstands. Édouard Glissant, geboren auf – und im Laufe seines Lebens aufgrund seiner politischen Aktivitäten und Forderungen von seiner Heimat exiliert von – Martinique, einer jener karibischen Inseln, die heute, im 21. Jahrhundert, noch als sogenannte Überseedépartements von Frankreich – als eine Fortwirkung des französischen Kolonialismus – fortbestehen.

Im akademischen Umfeld, so auch der Kontext, in dem dieser Workshop entstanden ist, wurde Glissant in den Geistes- und Kulturwissenschaften und – etwas verspätet – auch in den Kunstwissenschaften im Diskurs durchaus angenommen. Konzepte der Kreolisierung und Opazität wurden in vielen Formen produktiv

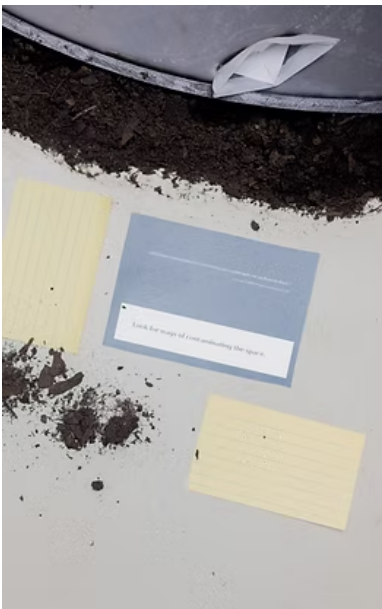


Foto: Victoria Tomaschko
(c) 2022



Bild: Bendig, Jantzen, Niemann
(c) 2022

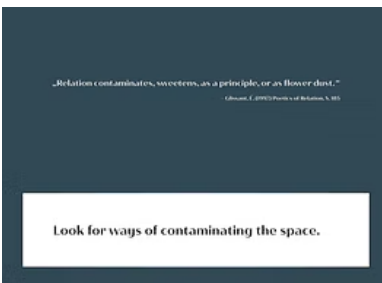


Bild: Bendig, Jantzen, Niemann
(c) 2022



Bild: Bendig, Jantzen, Niemann
(c) 2022

gemacht, nicht nur im Bereich der Antirassismusforschung, sondern weit verzweigt in dekolonialen Praktiken. Praktiken, die sich auf unterschiedliche Weise als Empowerment-Strategien manifestieren wie auch eurozentrische Geschichtsschreibung relativieren. Kann daraus ein Beteiligtsein – im Sinne eines Sich-nicht-herausnehmen-Könnens aus einer rhizomatischen Vernetzung der Weltbeziehungen – initiiert werden? Im akademischen Kontext muss das als Frage formuliert werden. Denn in den mehrheitlich weiß[4] geprägten deutschen Wissenschaftseinrichtungen lässt sich eine Lücke feststellen. Von der Auseinandersetzung mit den philosophischen Begriffen Glissants auf der einen Seite – dem Interesse daran, diese verstehen zu wollen und in theoretischer Arbeit produktiv zu machen – hin zu einer Entfaltung ihrer politischen Wirkung auf der anderen Seite – vergleichbar mit jener Vehemenz, wie sie sich etwa in aktivistischen Kämpfen außerhalb der Institutionen äußert und als politisches Mittel eingesetzt wird – sind kaum Verbindungslinien gespannt. Glissant verband die Opazität nicht ohne Grund mit einem Recht bzw. Anspruch der:des Einzelnen darauf, diese für sich persönlich als eine solche Empowerment-Strategie geltend machen zu können.

Den Workshop in die Tat umzusetzen, bot die Gelegenheit, eben diese Lücke etwas anzuheben. Es konnten dabei ein Austausch entstehen und die eigene Positionierung mit Glissants Begriffen und literarischen Beschreibungen in Beziehung gesetzt werden. Worüber schreibt Glissant? Sein Œuvre ist vielseitig und über die Zeit seiner schriftstellerischen Tätigkeit sehr unterschiedlich ausgerichtet, dennoch gibt es zentrale Themen: Vielheit und Austausch. Unbewusste „Vermischung“[5] (Bevölkerung, kreolische Sprachen etc.). Nicht eine Wurzel der Geschichte. Vielmehr: Die Weltgesamtheit als ein verwobenes Geflecht von Beziehungen.

Eine Annäherung: Tropische Nacht und Opazität

In der Ausstellung führte ein kurzes Video von Guy Deslauriers[6] in Glissants Denken ein. In diesem Filmporträt entwickelt Glissant seine Gedanken zur „tropischen Nacht“, ein Konzept, das sich wie ein roter Faden durch die Ausstellung zieht: „I think that... the tropical night, for the people who were once deprived, colonised and oppressed, is the time when we challenge history, when we fundamentally challenge history.“ Und weiter: „In the tropical night, waves of potpourri float on the air. There are waves of smells, and there are waves of shapes that move. They go away, they walk, they come to us and they speak to us.“[7] Er entwirft die tropische Nacht als einen Raum, der uns Zugang zu anderen Wissensformen und anderen Ebenen der Wirklichkeit ermöglicht. Der Ausstellungstitel „Gods Moving in Places“, einem Interview mit dem karibischen Autor Wilson Harris entlehnt, bezieht sich auf die Geister und Wesen, die aus der tropischen Nacht hervorgehen und uns auf andere Art und Weise „informieren“.

Die Undurchdringlichkeit der tropischen Nacht mit ihren Geistern führt uns zum Konzept der Opazität, das ein zentraler Bestandteil von Glissants Weltansicht ist. Forderungen nach Opazität beschreiben das Recht des Einzelnen, sich dem Zugriff, der Einordnung und der Kategorisierung von außen zu entziehen. Wir entfernen uns mithilfe der Opazität (nach Glissant) von einer vor allem westlich geprägten Verwendung der „Transparenz“ (im Hinblick auf die Erfahrung der Sklaverei und der nachwirkenden Traumata), die jeden Aspekt des Lebens nach eigenen Klassifikationsmodellen zu beurteilen und einzuordnen versucht. Dadurch lernen wir, dass nicht alle Kategorien fixierbar sein müssen. Wichtig ist, dass es sich hierbei nicht um eine Kritik am Bedürfnis nach Verständlichkeit per se



Bild: Bendig, Jantzen, Niemann
(c) 2022

handelt, sondern darum, diese Verständlichkeit als Voraussetzung für ein Miteinander darzustellen.

Ausgeführt: die Vermittlung

Für das Vermittlungskonzept wurde ein Ablauf entworfen, der die Teilnehmer:innen in zwei Bewegungen des Sammelns und Ausschwärmens im Galerieraum in ein Spiel der Handlungen und Interaktionen versetzen sollte. Auf ein Set von 50 Karten wurde jeweils ein Zitat von Glissant geschrieben und mit einem Handlungsimpuls in Verbindung gebracht. Diese Karten luden die Teilnehmer:innen ein, sich der Ausstellung aus einer bestimmten Perspektive – gewissermaßen durch die poetische Brille Glissants – zu nähern.

„Mit dem Archipelischen Denken kennen wir die Steine in den Bächen, bis zu den kleinsten von ihnen, und wir betrachten die Schattenlöcher, die sie zeigen oder verdecken.“^[8]
(Édouard Glissant)

Aus diesen Perspektiven heraus kamen Handlungen und Interaktionen sowohl zwischen den Kunstwerken und den bereitgestellten Materialien als auch zwischen den Teilnehmenden des Workshops zustande. Dies ermöglichte eine neue, vielleicht im besten Sinne Glissants, chaotische Kontaktaufnahme innerhalb des Ausstellungsraums. Eine, die sich um die Beteiligten schlang und die sich zeigte, zwischen den Mitteln unserer Wahrnehmung und des aneinander und am Außen Festhaltens, des sich einander Ausdrückens. Etwa, in dem ein:e Teilnehmer:in den Impuls, die Schattenlöcher im Raum zu skizzieren, in eine Markierung der von der Lichtregie der Ausstellungsarchitektur unberücksichtigten Raumnischen übersetzte, während ein:e andere:r eben diese Nischen mit der Frage nach den eigenen Intransparenzen kommentierte. Ein Akt der Durchmischung des Ausstellungsraums und seiner Konstellationen. All dies veränderte die Herangehensweise an die künstlerischen Arbeiten im Raum. Zugleich wurde jede Karte in gewisser Weise zu einer Ansichtskarte, geschaffen in dem Moment, in dem sie in der Ausstellung in Beziehung gesetzt bzw. gelegt wurde.

„Relation contaminates, sweetens, as a principle, or as flower dust.“^[9]
(Édouard Glissant)

Von Sinnen im Raum

Eine raumgreifende Installation der Künstlerin Minia Biabiany strukturierte den Galerieraum: Ein aus Erdlinien gewebtes Muster leitete die Besucher:innen durch die Ausstellung; darin kreisrunde, schwarze Wasserflächen, die Bilder, Stimmungen, Bewegungen im Ausstellungsraum spiegelten und Blicke zurückwarfen. Auch die Projektion des Videos „Pawòl sé van“ (2020), in dem die Künstlerin die Widerstandsfähigkeit der Natur der karibischen Inselgruppe Guadeloupe angesichts der fortwährenden Ausbeutung durch die Plantagenwirtschaft und der Kontamination durch Pestizide poetisch untersucht.

Nach der ersten Intervention der Teilnehmenden im Raum schwebt ein weißes Papierbötchen auf einer der Wasserstellen. Eine Grenzüberschreitung? Darf man das? Tun wir der Arbeit der Künstlerin damit Gewalt an? Stören wir damit das kuratorische Konzept? Aber, wirft eine Teilnehmerin ein, will Kunst nicht genau

das – eine Reaktion hervorrufen? Es geht darum, sagt eine andere, die Irritation auszuhalten, die Grenzverschiebung wahrzunehmen, anstatt zu bewerten.

Und dennoch: Ist nicht überhaupt die ganze durch das Vermittlungskonzept vorgeschlagene Lesart einer Ausstellung durch Zitate eine gewaltvolle Brille, die den kuratorischen Gestus verfälscht? Und tun wir Glissants Arbeit Gewalt an, wenn wir Zitate ihrem Kontext entreißen? In der zweiten Durchmischung werden Zitatkarten zerrissen, transformiert, in den Raum gestreut.

Ich möchte das Recht auf Opazität willkommen heißen. Ich möchte meine und die Wahrheiten meiner Mitmenschen nicht auf das Maß einer einzigen Transparenz reduzieren. Denn das, was nicht zu durchschauen ist und verborgen bleibt, kann über Klarheit verfügen. Unverständliches besitzt Unmissverständlichkeit. Dahingehend vermittelt uns die Opazität keine Gesetzlosigkeit, sondern jedes Individuum bestimmt den eigenen Rahmen dessen, was preisgegeben werden soll. Somit kann dieser Grundgedanke oberflächlich divergente, jedoch gleichwertige Details von den Orten der Welt versammeln, ohne einige von ihnen herabzusetzen und andere aufzuwerten. Aufgrund dessen entstehen im zugänglichen Raum der Möglichkeiten facettenreiche Dimensionen des Seienden, wodurch die Reduktion auf eine allumfassende sowie kategorisierende Logik überflüssig wird.

„Die Spur ist auch gangbare Form dieses Wissens. Man folgt ihr nicht, um auf bequeme Wege zu gelangen, sie bestimmt zu der ihr eigenen Wahrheit, nämlich der Explosion, die verführerische Norm in Alles aufzulösen.“^[10]
(Édouard Glissant)

Das Einfordern eines Rechts auf Opazität stößt auf Widerstand. Das Verstehen-Wollen, das Nachvollziehen-Wollen, das Wissen-Wollen, der Wunsch nach Durchschauen und Begreifen ist mächtig. Plötzlich steht unsere westliche Monstranz – die Aufklärung – zur Disposition. Ein:e Teilnehmer:in ist besorgt: Müssen wir jetzt unseren Herder vergessen? Die Verteidigungsrhetorik wird in Stellung gebracht, das einst mühsam gelernte und anerkannte Vokabular ausgepackt.

Wir antworten mit eben jenen Schattenlöchern. Während sie in der Phase der Durchmischung den Blick dahin lenkten, wo die Ausstellungsmacher:innen ihn nicht haben wollen – in die versteckten Winkel; in die dunklen Ecken; auf die Rückseite des Displays –, lenken wir nun den Blick auf die Schattenlöcher der Aufklärung. Auf ihre Abgründe, ohne die sie nicht zu denken ist. Auf ihre Verstrickung in „Praktiken kolonialer Vermessung, Eroberung und Unterwerfung der Welt“^[11]. Auf die mit der Aufklärung verbundene wissenschaftliche Einordnung, Kategorisierung und Hierarchisierung von Wissensbeständen, die den Weg zu ihrer gewaltvollen Aneignung und Ausbeutung ebneten.

Die Aufklärung verlernen? Verlernen bedeutet Verlust. Und Verlust schmerzt. Schmerz führt zu Widerstand. Widerstand ist also ein Zeichen, dass etwas in Bewegung gerät. Widerstand kann sich zeigen, indem sich Teilnehmer:innen entziehen und verweigern. Auch darin liegt ein Recht auf Opazität, das anzuerkennen ist.

„Denn du hast das Recht unverständlich zu sein, zuallererst für dich selbst.“^[12]
(Édouard Glissant)

Manuel Bendig, Linus Jantzen und Annika Niemann interessieren sich für machtkritische, kollaborative Denkprozesse und Vermittlungspraktiken in Form von künstlerischer Forschung.

Manuel Bendig studiert im MA Kunstwissenschaften an der HBK Braunschweig. In seinen Arbeiten geht es um intersektionale, künstlerische Forschung an den Schnittstellen zu dekolonialen Praktiken, Institutionskritik, queer studies und Fototheorie.

Linus Jantzen studiert im MA Kunstwissenschaften mit einem fototheoretischen Schwerpunkt an der HBK Braunschweig und beschäftigt sich in seiner eigenen künstlerischen Praxis mit Motiven des Vergessens und „Vergessenwerdens“.

Annika Niemann ist Kunstvermittlerin, Kulturagentin für kreative Schulen Berlin und zurzeit Verwaltungsprofessorin für Kunstvermittlung am Institut für Performative Praxis, Kunst und Bildung der HBK Braunschweig.

Endnoten

[1] Das „Recht auf Opazität“ wird von Édouard Glissant benannt und eingefordert, vgl. Glissant, Édouard, 1997. Poetics of Relation. Michigan Press. S. 187 ff.

[2] weiterführend zu Tropischer Nacht siehe S. 3

[3] Zu Kreolisierung schreibt Glissant – übersetzt ins Deutsche – wie folgt: „Sie ist eine Mischung, insbesondere eine Mischung der Kulturen, die Unvorhersehbares herstellt.“ Glissant, Édouard, 2005. Kultur und Identität. Ansätze zu einer Poetik der Vielheit. Wunderhorn. S. 81

[4] weiß ist hier als politischer Begriff kursiv gesetzt, um diese soziale Konstruktion, die strukturell mit Privilegien und rassistischen Hierarchien verbunden ist, klar zu markieren.

[5] „Vermischung“ als eine Erfahrung von Kreolisierung, die nur als unbewusste, mit einem ungewissen Ausgang, geschieht.

[6] Deslauriers, Guy/Glissant, Édouard, 1996. Édouard Glissant. Un siècle d'écrivains. Film director: Guy Deslaurier. Video, 4 min.

[7] ebd. English subtitle

[8] Glissant, Édouard, 2021. Philosophie der Weltbeziehung. Poesie der Weite. Wunderhorn. S. 38

[9] Glissant, Édouard, 1997. Poetics of Relation. Michigan Press. S. 185

[10] Glissant, Édouard, 2005. Kultur und Identität. Ansätze zu einer Poetik der Vielheit. Wunderhorn. S. 52

[11] Broeck, Sabine, 2011. Aufklärung. In: Arndt, Susan/Ofuatey-Alazard, Nadja (Hg.). (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutsche Sprache – Ein kritisches Nachschlagewerk. Unrast Verlag. S. 232

[12] Glissant, Édouard, 2021. Philosophie der Weltbeziehung. Poesie der Weite. Wunderhorn, S. 58