

Master Thesis

ecm – educating/curating/managing 2010–2012

Masterlehrgang für Ausstellungstheorie und -praxis an der Universität
für angewandte Kunst Wien

Contact Zones verhandeln

Vergleich von Repräsentations- und Vermittlungsstrategien in der Theorie und Praxis
an Orten der postethnografischen Präsentation von außereuropäischer Kultur und
Kunst

Stephanie Endter

Wien, Juni 2013

betreut von Dr. Nora Sternfeld und Dr. Monika Sommer-Sieghart

Die vorliegende Arbeit versucht zu ermitteln, welche Potentiale aber auch Grenzen der Begriff der Contact Zone, der vor dem Hintergrund der Colonial Studies heutzutage für Institutionen und Praktiker hat, die sich mit der Repräsentation von nichteuropäischer Kunst und Kultur beschäftigen. Der Begriff wurde in den 1990er Jahren von Mary Louise Pratt und James Clifford geprägt.

In einem von zwei Fallbeispielen werden mit dem Weltkulturen Museum in Frankfurt, dem Haus der Kulturen in Berlin und dem Institute of Visual Arts in London drei Institutionen anhand ihrer Außendarstellungen nach ihren Repräsentations- und Vermittlungsstrategien unter Berücksichtigung des Konzeptes der Contact Zone untersucht.

In einer zweiten Fallstudie werden drei Berichte aus der vermittlerischen/künstlerischen Praxis dahingehend analysiert, inwiefern der theoretische Begriff der Contact Zone in der Praxis anwendbar ist oder gar angewendet wird. Zudem wird eruiert, mit welchen anderen Strategien den Herausforderungen einer kritischen reflexiven Vermittlung im Kontext einer zunehmend kulturell diversen Gesellschaft begegnet werden kann.

This paper tries to explore which potentials but also limitations the term Contact Zone has today for institutions and people working with the representation of noneuropean arts and culture. The term Contact Zone was coined during the 1990ies by Mary Louise Pratt and James Clifford during the rise of the postcolonial studies.

In one of two case studies three institutions, namely the Weltkulturen Museum in Frankfurt, the Haus der Kulturen in Berlin and the Institute of Visual Arts in London are examined by their external presentations what kind of strategies of representation and education they employ also under consideration where a Contact Zone gets realised.

In a second case study three reports from the education and artistic practice are analysed according to whether and how the theoretical term of the Contact Zone is translated into the praxis. Additionally also other strategies get discussed which find application when being confronted with the challenges of a critical reflexive education within the context of a growing culturally diverse society.

Inhaltsverzeichnis

1. Thema und Fragestellung	S.5
2. Contact Zone	
2.1 Begriffsklärung und Definition der Contact Zone	S.10
2.2 Cliffords Vision	S.13
2.3 Die Contact Zone in aller Munde	S.14
2.4 Verortung der Contact Zone im aktuellen Vermittlungsdiskurs	S.17
2.5 Postkoloniale Theorien und Vermittlung	S.20
3. Repräsentations- und Vermittlungsstrategien in der Praxis unter Berücksichtigung des Konzepts der Contact Zone	
3.1 Fallstudie I: Vergleich dreier Institutionen an der Schnittstelle von Kunst und Ethnografie	S.21
3.1.1 Ethnologische Museen und deren Geschichte	S.22
3.1.2 Wege und Entwicklungen dreier Institutionen im Vergleich	S.27
3.1.3 Ähnlichkeiten und Unterschiede	S.42
3.2 Fallstudie II: Interviews mit Expertinnen aus der vermittlerischen und künstlerischen Praxis	
3.2.1 Einschätzungen zur Anwendbarkeit der Contact Zone in der Praxis	S.45
3.2.2 Motivation und Definition der eigenen Rolle	S.48
3.2.3 Community Arbeit	S.50
3.2.4 Konflikte	S.52
4. Fazit und Ausblick	S.53
Literaturverzeichnis	S.57
Lebenslauf	S.62
Anhänge: Transkriptionen der Interviews, geführt mit Sophie Goltz, Nora Landkammer und Kristina Leko	

1. Thema und Fragestellung

„It may, indeed, be utopian to imagine museums as public spaces of collaboration, shared control, complex translation, and honest disagreement.“¹

Dieses in den 1990er Jahren von James Clifford formulierte Ideal eines musealen Raumes hat auch heutzutage nicht an Relevanz verloren. Allerdings sieht man bereits bei einem kurzen Blick auf die Trefferliste für Fachbücher zum Thema „Museum“ beim Versandhandel „amazon.de“, wie komplex die Herausforderungen an Museen heute sind. Es erscheinen unter den ersten 30 Treffern Titel wie: „Museen neu denken: Perspektiven der Kulturvermittlung und Zielgruppenarbeit“, „Museen zwischen Qualität und Relevanz“, „Museum und Migration: Konzepte – Kontexte – Kontroversen“, „Museen und Tourismus: Wie man Tourismusmarketing wirkungsvoll in die Museumsarbeit integriert.“, „Das partizipative Museum: Zwischen Teilhabe und User Generated Content. Neue Anforderungen an kulturhistorische Ausstellungen“ oder „Kunst im Kulturkampf: Zur Kritik der deutschen Museumskultur“².

Nicht nur inhaltlich ist vieles bei Museen im Wandel begriffen – die Kulturinstitutionen stehen auch in Konkurrenz mit anderen Freizeitangeboten. Sie sehen sich zudem mit immer höherem ökonomischem Druck konfrontiert und müssen mit möglichst hohen Besucherzahlen³ ihre staatlichen Bezüge rechtfertigen. Einige Museen setzen auf „BlockbusterAusstellungen“ oder auf ein möglichst publikumswirksames Programm und scheuen dabei das Risiko, gesellschaftlich kontrovers Diskutiertes in den Fokus zu rücken. Doch gerade darin sieht Hans Belting eine Lücke, die von den Museen eingenommen werden kann: „Der Sinn des Museums liegt nicht in seiner Aktualität,

¹ James CLIFFORD, *Museum as Contact Zones*, in: ders., *Routes. Travel and Translation in the Twentieth Century*, London 1997, S. 208.

² URL: http://www.amazon.de/s/ref=nb_sb_noss?__mk_de_DE=ÅMÄZÖ&url=node%3D288100&field-keywords=museum (Stand: 19. Dezember 2012).

³ Im vorliegenden Text wird durchgängig die männliche Form benutzt. Aus Gründen der leichten Lesbarkeit wird auf eine geschlechtsspezifische Differenzierung, wie z.B. Besucher/Innen, verzichtet. Entsprechende Begriffe gelten im Sinne der Gleichbehandlung für beide Geschlechter.

sondern in seiner Alterität. Die Andersartigkeit ist seine wahre Bedeutung, die Differenz auch seine heutige Chance.“⁴ Demnach müssen Museen „nicht tagesaktuell sein, aber mit zeitgenössischen Themen arbeiten und sie aus einer anderen als den medial aufbereiteten Perspektiven beleuchten.“⁵

Im Bezug auf Ethnologische Museen verschärft sich die inhaltliche Debatte, da sie heutzutage „unter dem Druck nationalistischer, nativistischer und indigenistischer Forderungen“⁶ stehen.

Zu der Zeit der „Entdeckungsreisen“ und des Kolonialismus nahmen Völkerkundemuseen am Ende des 19. Jahrhunderts und zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine besondere Rolle unter den Museen ein, da es sich bei ihnen

[...] nicht nur [um] öffentliche Räume, sondern in Rekurrerung auf die Disziplin der Völkerkunde, um wissenschaftliche Räume handelte. [...] Demzufolge wurde eine Differenzierung der Menschheit sowie eine Kreation von Bedeutung und Ordnung angestrebt, die öffentlichkeitswirksam war. Dafür teilten Völkerkundemuseen die Welt in ‚Kulturräume‘ auf und konkretisierten diese durch repräsentative Gegenstände, womit sie eine Vorstellung von der Welt strukturierten und gleichzeitig auch eine imaginative Erschließung des Neuen, vor allem der kolonialen Gebiete, ermöglichten.⁷

Dabei wurden und werden in Ethnologischen Museen größtenteils fremde Kulturen ausgestellt, wobei die Institution Museum über die Art der Repräsentation entscheidet. „Historische Fakten um den Kolonialismus, um Unterdrückung und Gewalt, aber auch um den Widerstand dagegen, werden ausgeblendet und führen so einmal mehr eben diese epistemische Gewalt der Konstruktion, des Verschweigens und Verharmlosens fort.“⁸ Nicht zu verwechseln mit der bei Belting gepriesenen

⁴ Hans BELTING, Das Museum. Ein Ort der Reflexion, nicht der Sensation, in: Hans BELTING: Szenarien der Moderne. Kunst und ihre offenen Grenzen, Hamburg 2005, S. 252.

⁵ Vgl. ebd.

⁶ Hito STEYERL, Die Institution der Kritik, 2006, URL: <http://eipcp.net/transversal/0106/steyerl/de> (Stand: 25. November 2012).

⁷ Anja LAUKÖTTER, Von der „Kultur“ zur „Rasse“ – vom Objekt zum Körper?, Einleitung, in: Anja LAUKÖTTER: Von der „Kultur“ zur „Rasse“ – vom Objekt zum Körper?, Bielefeld 2007, S. 12–14.

⁸ Marion RÜCKER, (Post-)Koloniales Ausstellen? Betrachtungen zu der Dauerausstellung „Süd-, Süostasien und Himalayaländer: Götterbilder“ im Völkerkundemuseum Wien, Masterarbeit Universität

„Andersartigkeit“ im Umgang mit Themen und Präsentation im Ausstellungskontext müssen sich Ethnologische Museen spätestens vor dem Hintergrund der Kritik an der westlichen Repräsentation und Aneignung des „Anderen“ von Edward Said⁹ und den zu dieser Zeit in den USA entstehenden Postcolonial Studies die Frage nach ihrer aktuellen Bedeutung stellen. So stellt Said heraus, dass

der koloniale Diskurs [tatsächlich] essentiell auf einer Bedeutungsfixierung [beruht], die in der Konstruktion und Fixierung der ausnahmslosen *Anderen* [Hervorhebung im Original] zum Ausdruck kommt. Die gewaltvolle Repräsentation der *Anderen* [Hervorhebung im Original] als unverrückbar different war notwendiger Bestandteil der Konstruktion eines souveränen, überlegenen europäischen Selbst.¹⁰

Sicherlich steckt in Ethnologischen Museen auch ein großes Potential. Anstatt das „Exotische, Mystische und Fremde darzustellen“¹¹, kann es Ort der kritischen Reflexion über das Eigene sein und nach den Worten von Marcus und Fischer mit der Ethnologie das folgende Versprechen einlösen:

The [...] promise of anthropology [...] has been to serve as a form of cultural critique for ourselves. In using portraits of other cultural patterns to reflect self-critically on our own ways, anthropology disrupts common sense and makes us reexamine our taken-for-granted assumptions.¹²

Denn „ein unschuldiges Sprechen ‚über die Anderen‘ im Museum ist nicht mehr möglich.“¹³ Wie gehen nun Ethnologische Museen mit dieser Situation um?

Wien 2010, S. 6.

⁹ Vgl. Edward W. SAID, *Orientalism*, London 1978.

¹⁰ María Do Mar CASTRO VARELA, Nikita DHAWAN, *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung*, Bielefeld 2005, S.16.

¹¹ RÜCKER, (Post-)Koloniales Ausstellen?, a.a.O., S. 5.

¹² George E. MARCUS, Michael M. J. FISCHER, *Anthropology as Cultural Critique. An Experimental Moment in the Human Sciences*, Chicago und London 1986, S. 1.

¹³ Belinda KAZEEM, Charlotte MARTINZ-TUREK, Nora STERNFELD, Vorwort, in: dies. (Hg.), *Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien*, Wien 2009, S. 8.

In der vorliegenden Arbeit wird untersucht, inwiefern die Contact Zone, ein Begriff, der Anfang der 1990er Jahre von Mary Louise Pratt¹⁴ und James Clifford¹⁵ geprägt wurde, eine mögliche und auch in der Praxis angewendete Strategie sein könnte, um den vorab genannten Schwierigkeiten zu begegnen. Die Contact Zone reklamiert, einen Raum zu eröffnen, in dem Machtverhältnisse nicht verleugnet werden. Dadurch wird ein Handlungsraum eröffnet, in dem eine Neuverhandlung stattfinden kann. Dies ist die Grundlage, um Cliffords Forderung nach dem Museum als einem öffentlichen Raum der Zusammenarbeit, geteilten Kontrolle, komplexen Übersetzungsarbeit und ehrlichen Zwistigkeit näher zu kommen.

Nach einer theoretischen Begriffsklärung der Contact Zone sowie dessen Einbettung in den aktuellen Diskurs wird anhand von zwei Fallstudien die Praxis untersucht.

Zunächst werden das Weltkulturen Museum in Frankfurt, das Haus der Kulturen der Welt in Berlin und das Institute of International Visual Arts in London anhand ihrer Selbstdarstellungen auf Webseiten, in Jahresberichten und Publikationen untersucht. Alle drei Institutionen haben es sich zur Aufgabe gemacht, Kunst und Kultur aus nicht-europäischen Ländern zu zeigen und zu vermitteln. Hierbei wird versucht, ihre Strategien der Selbstdefinition hinsichtlich eines immer globaler werdenden Kunstmarktes und eines immer heterogener werdenden Kulturbegriffes zu erfassen. So setzen sich alle drei Häuser von klassischen Ethnologischen Museen im europäischen Raum durch ihre Konzeption ab. Dadurch nehmen sie möglicherweise eine beispielgebende Vorreiterrolle ein.

In der zweiten Fallstudie wird in Experteninterviews danach gefragt, inwieweit die Contact Zone in der Praxis Anwendung findet. Darüber hinaus werden Möglichkeiten erörtert, inwiefern Kritik, Konflikt und die Auseinandersetzung mit den Machtverhältnissen und der Deutungsmacht – im Hinblick auf mögliche Transformationen – in Vermittlungsaktionen Platz haben können.

¹⁴ Mary Louise PRATT, *Arts of the Contact Zone*, in *Profession* 91, New York 1991.

¹⁵ CLIFFORD, *Museum as Contact Zones*, a.a.O., S.189–219.

Der Ruf nach Vermittlung wird sowohl von den Institutionen als auch von kulturpolitischen Entscheidungsträgern immer stärker, wobei sich die Kunstvermittlung selbst „im Spannungsfeld zwischen institutionellen und emanzipatorischen Ansprüchen“¹⁶ befindet. Kunst- und Kulturvermittlung gilt den kulturpolitischen Entscheidungsträgern beinahe als Allheilmittel. Sie dient der Bindung und Erschließung neuer Besuchergruppen, ermöglicht das Erlernen von sozialen und künstlerischen Skills und soll „sozialen Randgruppen“ dabei helfen, sich in die Gesellschaft einzugliedern oder im Rahmen ihrer Arbeit dienlich zu sein. Menschen sollen selbstbestimmt Erfahrungen sammeln können und sich selbst ermächtigen.¹⁷ Dabei muss sich Vermittlung weiterhin mit den folgenden drei Grundbedingungen auseinandersetzen:

[Dass sie] [a]uf dem Weiterreichen des symbolischen Kapitals von ‚Kunst‘ und ‚Bildung‘ beruht, oft, ohne dessen Grundlage in Frage zu stellen, dass zweitens Vermittlung gegenüber dem Ausstellungsmachen weiterhin die ‚Dienstleistung‘ bleibt (‚in die Ausstellung einführen, sie erklären‘) und dass sie drittens dennoch häufig zur gesellschaftlichen Legitimierung von Institutionen herhalten ‚darf‘, um die sogenannte ‚Öffnung der Institution‘ argumentatorisch zu belegen.¹⁸

Als Leiterin der Bildung und Vermittlung des Weltkulturen Museums Frankfurt sehe ich mich in meiner täglichen Arbeit vielerlei Interessen ausgesetzt: angefangen von dem Kollegium im Museum über das Kulturamt bis hin zu Stiftungen und nicht zuletzt von Nutzern des Museums. Mein Erkenntnisinteresse bei dieser Arbeit liegt darin, Notwendigkeiten, Möglichkeiten und Grenzen der Vermittlungsarbeit zu eruieren und für meine Museumsarbeit nutzbar zu machen.

¹⁶ Nora STERNFELD, Der Taxispielertrick, Vermittlung zwischen Selbstregulierung und Selbstermächtigung, in: schnittpunkt (Hg.), Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen, Wien 2005, S.16.

¹⁷ Vgl. ebd. S. 24–25.

¹⁸ Susanne KUDORFER, Nora LANDKAMMER, microsillons, Bernadette SETTELE, Arbeiten in und an Institutionen, in Kunstvermittlung in Transformation, Perspektiven und Ergebnisse eines Forschungsprojektes, Bernadett SETTELE und Carmen MÖRSCH (Hg.), Zürich 2012, S. 9.

2. Contact Zone

2.1 Begriffsklärung und Definition der Contact Zone

In den 1990er-Jahren entwickelte Mary Louise Pratt das Konzept der Contact Zone und verstand darunter „social spaces where cultures meet, clash, and grapple with each other, often in contexts of highly asymmetrical relations of power, such as colonialism, slavery, or their aftermaths as they are lived out in many parts of the world today“.¹⁹ Durch den Begriff „Kontakt“ will Pratt verhindern, dass koloniale Begegnungen auf einen aktiven Part des Kolonisators und einen passiven Part des Kolonisierten reduziert werden, wobei sie dabei großen Wert legt, dass unterschiedliche Machtverhältnisse nicht nivelliert werden, sondern vielmehr klar benannt und damit auch verhandelbar sind. So hebt Pratt hervor:

„contact‘ perspective emphasizes how subjects get constituted in and by their relations to each other. It treats the relation among colonizers and colonized, or travelers and ‚travelees‘, not in terms of separatedness, but in terms of co-presence, interaction, interlocking understandings and practices, and often within radically asymmetrical relations of power.“²⁰

Pratt wendet den Begriff der Contact Zone in ihrem Artikel „Arts of the Contact Zone“ auch auf den Klassenraum an und folgert mögliche Schwierigkeiten, aber auch pädagogische Chancen. Sie lädt Lehrer ein, den Klassenraum nicht als einen unveränderbaren Raum zu betrachten, in dem Rationalität regiert, als vielmehr als einen Ort eines komplexen Zusammenspiels, an dem häufig auch verschiedene Kulturen und Weltanschauungen aufeinandertreffen, die zu einem Austausch und im unerfreulichsten Fall zu einer absoluten Heterogenität an Meinungen führen kann. Oft birgt dieser Austausch allerdings die Chance, sich mit anderen Ideen und

¹⁹ PRATT, Arts of the Contact Zone, a.a.O., S. 35.

²⁰ Mary Louise PRATT, Imperial Eyes, Travel and Transculturation, New York 1992, S. 8.

Interessen und Geschichtsauffassungen auseinanderzusetzen, Unterschiede und Hierarchien zu überwinden und gegenseitigen Respekt zu fördern.²¹

James Clifford untersuchte auf Grundlage von Pratts Text *Ethnologische Museen* hinsichtlich des Begriffes der Contact Zone. Historisch betrachtet waren Ethnologische Museen Orte, an die materielle Kultur aus den verschiedenen Kulturkreisen der Welt gebracht wurden. Nach Clifford gab es stets ein Zentrum und eine Peripherie. Das Zentrum war der Ort an dem zusammengetragen wurde und die Peripherie ein Gebiet für Entdeckungsreisen. Das Museum, normalerweise im Zentrum angesiedelt, archiviert die Objekte, kümmert sich um sie und interpretiert sie.²²

Aber durch Contact Zones, in denen es zu Kontakten zwischen Museumsmitarbeitern und Vertretern, der im Museum repräsentierten kulturellen Gruppen kam, gingen die Anforderungen, wie bei Clifford beschrieben, über das reine Bewahren hinaus:

„A kind of reciprocity was claimed, but not a give-and-take that could lead to a final meeting of minds, a coming together that would erase the discrepancies, the ongoing power imbalances of contact relations.“²³

Dies beschreibt den Aspekt der „uneven reciprocity – der unebenen Gegenseitigkeiten“²⁴, der grundlegend für das Konzept der Contact Zone ist. Uneben insofern, als dass die ungleichen Machtverhältnisse auch in der Contact Zone weiterhin bestehen, die sich u.a. in Unterschieden von Kontrollausübung und finanziellen Mitteln äußern.²⁵

Dennoch sind die jeweiligen Rollen und Verhältnisse der Interakteure nicht von vornherein festgeschrieben, wodurch ein Handlungsraum aufgemacht wird, in dem

²¹ Vgl. PRATT, *Arts of the Contact Zone*, a.a.O., S. 40.

²² Vgl. CLIFFORD, *Museum as Contact Zones*, a.a.O., S.193.

²³ ebd. S. 193.

²⁴ Nora STERNFELD, *Kontaktzonen der Geschichtsvermittlung, Transnationales Lernen über den Holocaust in der postnazistischen Migrationsgesellschaft*, Dissertation, Wien 2012, S. 34.

²⁵ Vgl. CLIFFORD, *Museum as Contact Zones*, a.a.O., S.193–195.

2.2 Cliffords Vision

Clifford entwirft das Bild vom Museum als einen Ort der Zusammenarbeit, der geteilten Kontrolle, der komplexen Übersetzungsarbeit und ehrlichen Zwigigkeit. Doch in der Realität geben Museen eher vereinheitlichte Visionen von Gemeinschaften wider, als sich überscheidende, diskrepante Geschichten. Dabei sind die wenigsten Gemeinschaften homogener Natur.³⁰ Jedoch finden sich laut Clifford auch alternative kulturelle Orte, die neue Strategien verfolgen:

Explicit contact relations now place this kind of search in a different conjuncture, imposing new collaborations and alliances. Thus, the multiplication of contexts beomes less about discovery and more about negotiation, less matter of creative curators having good ideas, doing research, consulting indigenous experts, and more a matter of responding to actual pressures and calls for representaion in a culturally complex civil society.

Contact work in a musuem thus goes beyond consultation and sensitivity, though these are very important. It becomes an active collaboration and a sharing of authority.³¹

Doch hierfür müssten Museen und andere kulturelle Institutionen ihr Selbstverständnis verändern, sich selbst nicht als Zentrum verstehen, von dem die Deutungshoheit ausgeht, sondern als Orte des Transits und als Orte des Konflikts und der Kommunikation zwischen auseinanderklaffenden Gemeinschaften und Ideen. Sie müssten gerade diese Verstrickungen ins Zentrum ihrer Arbeit rücken und nicht deren Auflösung und Harmonisierung.³²

Damit sind Cliffords Ausführungen zum Museum als Contact Zones sowohl beschreibend als auch visionär, wie Sternfeld herausstreicht. So schreibt sie: „Das Konzept der Kontaktzone wurde also ebenso zu einer Bestandsaufnahme von Handlungsmacht in geteilten Räumen herangezogen, wie zur Erarbeitung von

³⁰ Vgl. ebd., S. 208.

³¹ Ebd., S. 210.

³² Vgl. ebd., S. 213.

progressiven Modellen von Bildungs- und Museumskonzepten"³³. Cliffords Vision im Hinblick auf Museen ist die einer Veränderung durch Demokratisierung:

My account argues for a democratic politics that would challenge the hierarchical valuing of different places of crossing. It argues for a decentralization and circulation of collections in a multiplex public sphere, an extension of the range of things that can happen in museums and museum-like settings. It sees the inclusion of more diverse arts, cultures, and traditions in large, established institutions as necessary, but not as the only or primary point of intervention. Indeed, any pluralist vision of full inclusivity at privileged sites [...] is questioned. A contact perspective argues for the local/global specificity of struggles and choices concerning inclusion, integrity, dialogue, translation, quality, and control. And it argues for a distribution of resources (media attention, public and private funding) that recognizes diverse audiences and multiply centered histories of encounter.³⁴

2.3 Die Contact Zone in aller Munde

Der Begriff der Contact Zone wurde in den letzten Jahren von vielen Museen und kulturellen Institutionen adaptiert. In der aktuellen Auslegung steht er häufig als Synonym für Dialog, Inklusion und Kooperation.³⁵

³³ STERNFELD, Kontaktzonen der Geschichtsvermittlung, a.a.O., S. 35.

³⁴ CLIFFORD; Museum as Contact Zones, a.a.O., S. 214.

³⁵ Vgl. Robin BOAST, Neocolonial Collaboration: Museum as Contact Zone Revisited, in: Museum Anthropology, Vol. 34, Iss.1, S. 56.

Boast führt einige Beispiele auf, wie der Begriff der Contact Zone in Institutionen verwendet wird:

"The Contact Zone, the Museum's first permanent film studio, opened in September 2007 with a special ceremony by a Yoruba chief, and attended by many of the Museum's community partners. It is intended to be an active, informal and relaxed space for Collective Conversations." (Manchester Museum 2006).

One of the best-known examples of the application of the idea of the Contact Zone is the University of British Columbia Museum of Anthropology's (MOA) Renewal Project, "A Partnership of Peoples," which includes a number of new spaces and new approaches to museum storage and presentation, "including a new Research Centre, Major Temporary Exhibition Gallery, and Community Suite. Together, they support collaborative, socially responsible, and interdisciplinary research across local, national, and international borders." (MOA 2008).

Auch wenn dies grundsätzlich eine zu begrüßende Veränderung darstellt und Institutionen sich dadurch öffnen, so gibt es auch Stimmen, die die Adaption des Begriffes kritisch sehen. In seinem Text „Neocolonial Collaborations: Museum as Contact Zone Revisited“ bezieht sich Robin Boast auf die Texte von Pratt und Clifford und stellt die Frage: „Why we perpetuate only a partial and rosy portrait of the Contact Zone. My goal is not to undermine what good work has been done but to expose the dark underbelly of the Contact Zone and, hence, the anatomy of the museum practice that seems to be persistently neocolonial.“³⁶ Boast beklagt, dass gerade die Ungleichheit der Machtverhältnisse in dialogischen Projekten außer Acht gelassen wird. Bezugnehmend auf die „New Museology“ argumentiert er weiter:

„[...] at the core of the new museology is an assumption that the museum is neither a center of research nor primarily a collecting institution but an educational instrument. The goal of the new museology was, and largely still is, the transformation of social practices through the transformation of the museum from a display of singular expert accounts to a site of different educational engagements.“³⁷

So sieht auch Mary Louise Pratt die Chancen der Contact Zone gerade in dem Zusammentreffen von Menschen mit sehr heterogenen Ansichten, bei denen jeder die Chance bekommt, ganz neue Perspektiven einzunehmen und sich selbst zu hinterfragen:

Virtually every student was having the experience of seeing the world described with him or her in it. Along with rage, incomprehension, and pain there were exhilarating moments of wonder and revelation, mutual understanding, and new wisdom – the joys of the Contact Zone. The sufferings and revelations were at different moments to be sure, experiences by every student. No one was excluded, and no one was safe.³⁸

Doch gerade der geforderte pluralistische Ansatz wird von Institutionen oftmals nicht verfolgt. Stattdessen wird eher eine Scheinpartizipation praktiziert, bei der oftmals eingeladene Kooperationspartner manipuliert und instrumentalisiert werden.

³⁶ Ebd., S. 57.

³⁷ Ebd., S. 58.

³⁸ PRATT, Arts of the Contact Zone, a.a.O., S. 39.

Bereits 1998 zeichnet Tony Bennett ein kritisches Bild der Contact Zone:

Bennett (1998:213) saw the Contact Zone, as a space for cross-cultural dialogues and source community expertise, to be merely an extension of the museum as an instrument of governmentality, expressed as multiculturalism. Bennett (1998:213) asked, are "museums not still concerned to beam their improving messages of cultural tolerance and diversity into civil society as far as they can reach?"³⁹

Die Gefahr besteht, dass das Museum ein Ort der Dominanz bleibt und Projekte nicht unter Benennung der ungleichen Machtverhältnisse durchgeführt werden und damit unter dem Deckmantel der Contact Zone zu neokolonialen Kooperationen werden.

In der Theorie bietet, wie oben bereits angeführt, die Neue Museologie einen möglichen Ausweg, "a museology that promotes education over research, engagement over doctrine, and multivocality over connoisseurship."⁴⁰ Sie unterstreicht mit Nachdruck das Potential der Vielstimmigkeit.

Doch das geht Boast noch nicht weit genug. Er fordert:

[...] the new museum, the museum as Contact Zone, is and continues to be used instrumentally as a means of masking far more fundamental asymmetries, appropriations, and biases. The museum, as a site of accumulation, as a gatekeeper of authority and expert accounts, as the ultimate caretaker of the object, as the ultimate arbiter of the identity of the object, as its documenter and even as the educator, has to be completely redrafted. Where the new museology saw the museum being transformed from a site of determined edification to one of educational engagement, museums of the 21st century must confront this deeper neocolonial legacy. This is not only possible but, I would argue, could renovate the museum into an institution that supported the enrichment, rather than authorization, of collections. To do this, however, requires museums to learn to let go of their resources, even at times of the objects, for the benefit and use of communities and agendas far beyond its knowledge and control.⁴¹

³⁹ Ebd., S. 59.

⁴⁰ Ebd., S. 65.

⁴¹ Ebd., S. 67.

2.4 Verortung der Contact Zone im aktuellen Vermittlungsdiskurs

Beispiele, bei denen Museen oder andere Kultureinrichtungen in Projekten freiwillige Kontrollabgabe praktizieren, sind eher rar. So schreibt Carmen Mörsch zu diesem Problem:

Während die Kunstinstitution ästhetisch hochgradig reguliert und normativ agiert, mit einem empfindlichen Sensorium gegenüber der Form, sind die von Teilnehmer_innen und Kooperationspartner_innen hergestellten Selbstrepräsentationen häufig nicht mit diesen Ansprüchen vereinbar. Es treffen hier unterschiedliche Notwendigkeiten, Qualitätsvorstellungen und Interessen in Bezug auf Repräsentation aufeinander. Von kuratorischer Seite heißt die Antwort auf diese Spannung bislang häufig Einverleibung oder Ausschluss. [...] Selbstreflexive Vermittlung dagegen versucht, sich in dem zu üben, was ich »Peinlichkeitsfähigkeit« nenne, das heißt, die ästhetischen Artikulationen und Selbstrepräsentationen aller Beteiligten möglichst gleich zu werten. Dies geht jedoch häufig zu Lasten einer informierten und reflektierten formalen Gestaltung von Sichtbarkeit, die wiederum dem Projekt und seinen Akteur_innen politisch nützen würde.⁴²

Wie man den Ausführungen entnehmen kann, wird der Vermittlung eine entscheidende Rolle zugesprochen. Dabei ist es wichtig, dass immer wieder Neues ausprobiert wird, denn jeder Kontext ist sehr spezifisch und fordert neue Herangehensweisen. So schreibt auch Eva Sturm:

Und es gibt keine einzige Methode, sondern viele Methoden, die immer wieder neu gesucht, je nachdem different wiederholt werden müssen. Denn selbstredend gibt es Erfahrungen, Überliefertes, Dinge, die man von anderen lernen, nachmachen kann. Aber die Verführungskraft solcher Anleitungen führt leicht dazu, zum Korsett zu erstarren, das den Begriff und die Bewegung zum Erliegen bringt. [...] Und Didaktik wird hier vorgeschlagen als Unternehmen zur Herstellung von Situationen, in denen dekonstruiert wird, in denen auch Monstren entstehen können, in denen Unvorhersehbares geschehen kann.⁴³

⁴² Carmen MÖRSCH, Sich selbst widersprechen. Kunstvermittlung als kritische Praxis innerhalb des *educational turn in curating*, in: *educational turn, Handlungsräume der Kunst- und Kulturvermittlung, schnittpunkt*, Beatrice Jaschke, Nora Sternfeld (Hg.), Wien/ Berlin 2012, S. 76–77.

⁴³ Eva STURM, *Von Kunst aus, Kunstvermittlung mit Gilles Deleuze*, Wien 2012, S. 170.

Die Forderung nach dem Experiment, bei dem auch „Monstren“ entstehen können ist von den Institutionen aus betrachtet oftmals zu radikal, zumal der Erfolg von Vermittlungsformaten als Argument für die Legitimation staatlicher Bezüge dringend gebraucht wird.

Im Rahmen der Vermittlungsarbeit bei der Documenta 12 entstanden zwei Textbände in denen im zweiten Band Carmen Mörsch vier Diskurse der Kunstvermittlung unterscheidet: „Affirmation, Reproduktion, Dekonstruktion und Transformation“⁴⁴. Die ersten beiden Diskurse könnte man als klassische

Vermittlungsstrategien einstufen, die zu dem gängigen Repertoire heutiger Kunst- und Kulturinstitutionen zählen. Unter der affirmativen Strategie werden u.a. Vorträge, Begleitprogramm, Expertenführungen und Ausstellungskataloge angesiedelt. Es handelt sich hierbei um Weitergabe von Wissen, das von der Institution autorisierten Sprechern an ein interessiertes Publikum vermittelt wird.

Der zweite Diskurs wird häufig von Institutionen verwendet, um sich als offene Institutionen darzustellen, die einem möglichst breiten Publikum zugänglich ist und die um den Abbau von Schwellenängsten bemüht ist. Hierunter fallen laut Mörsch z.B. Workshops für Schulklassen und Fortbildungen für Lehrpersonen, Kinder- und Familienprogramme oder Angebote für Menschen mit besonderen Bedürfnissen sowie Großveranstaltungen, wie lange Nächte der Museen oder Museumstage. Diese Formate werden meist von Museumspädagoginnen und Kunstvermittlern durchgeführt.⁴⁵

Beim dekonstruktiven Diskurs, der deutlich seltener anzutreffen ist, nimmt die Kunstvermittlung eine institutionskritische Rolle ein. Das Publikum wird nicht, wie im reproduktiven Diskurs, auf Grund von Inklusionsbestrebungen involviert, sondern ist eingebunden,

das Museum, die Kunst und auch die Bildungs- und Kanonisierungsprozesse, die in diesem Kontext stattfinden, [...] kritisch zu hinterfragen. [...] Mit diesem Diskurs verbundene Praktiken sind z.B.

⁴⁴ Vgl. Carmen MÖRSCH, Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen: Die documenta 12 Vermittlung zwischen Affirmation, Reproduktion, Dekonstruktion und Transformation, in: Kunstvermittlung 2, Carmen Mörsch und das Forschungsteam der documenta 12 Vermittlung (Hg.), Zürich, Berlin 2009, S. 9–14.

⁴⁵ Ebd., S. 10.

Interventionen in Ausstellungen von und mit KünstlerInnen und KunstvermittlerInnen. [...] Auch Führungen gehören zu den Artikulationsweisen des dekonstruktiven Diskurses, insofern sie das Ziel mitverfolgen, die Autorisiertheit der Institution zu kritisieren, zu relativieren und als eine Stimme unter vielen kenntlich zu machen.⁴⁶

Beim transformativen Diskurs übernimmt die Vermittlung „die Aufgabe, die Funktionen der Ausstellungsinstitution zu erweitern und sie politisch, als Akteurin gesellschaftlicher Mitgestaltung, zu verzeichnen.“⁴⁷ Dieser Diskurs schlägt nicht den paternalistischen Weg ein und will Menschen an die Institution heranzuführen. Vielmehr geht dieser Diskurs davon aus, dass „die Mitgestaltung unterschiedlicher Öffentlichkeiten langfristig für den Erhalt der Institution notwendig ist.“⁴⁸ Dem zu Grunde liegt nicht die Idee, dass man mit derartigen Formaten ein größeres Zielpublikum erreicht, sondern die Überlegung, dass unsere Gesellschaft Wissenshierarchien aufbrechen muss, um weiter fortzubestehen. In Erweiterung zum dekonstruktiven Diskurs zielen transformative Strategien darauf ab, dass das Publikum zu Nutzern des Museums wird und die Funktionen der Institution erweitern.⁴⁹ Laut Mörsch gehören hierzu „Projekte, die mit unterschiedlichen Interessensgruppen autonom vom Ausstellungsprogramm durchgeführt werden oder Ausstellungen, die durch das Publikum bzw. spezifische gesellschaftliche AkteurInnen gestaltet werden.“⁵⁰

Die Contact Zone, die sich u.a. durch Merkmale des Dialogs, der geteilten Kontrolle, der Neuverteilung von Ressourcen und der Beschäftigung mit verschiedenen kulturellen Traditionen auszeichnet, ist somit ohne Schwierigkeiten innerhalb des transformativen Diskurses zu verorten. Auf Grund des institutionskritischen Ansatzes ist sie teilweise auch im dekonstruktiven Diskurs anzusiedeln, allerdings nur, wenn an dem Format bereits im Prozess autonome Gruppen beteiligt sind.

⁴⁶ Ebd., S. 10.

⁴⁷ Ebd., S. 10.

⁴⁸ Ebd., S. 10–11.

⁴⁹ Vgl. ebd., S. 11.

⁵⁰ Ebd., S. 11.

2.5 Postkoloniale Theorien und Vermittlung

Auch postkoloniale Theorien finden Anwendung auf den Bereich der Vermittlung. Besonders die kritische Kunstvermittlung, die daran interessiert ist, autonomes Denken zu fördern, bezieht Ansätze der postkolonialen Kritik in ihre Arbeit mit ein. Sie beschäftigt sich mit epistemischer Gewalt und ist sich stets darüber im Klaren, dass sie niemals außerhalb dieser agieren kann.⁵¹ So führen Castro Varela und Dhawan in ihrem documenta-Vortrag aus:

Postkoloniale Pädagogik problematisiert die in das Bildungsprojekt eingebettete gelernte Vergessenheit und Komplizenschaft mit dem imperialistischen und nationalistischen Projekt. [...] Ein Nach-vorne-Schauen kann demnach nur gelingen, wenn dieses zeitgleich auch auf das Hier und Jetzt wie auch Gestern gerichtet bleibt. Wer lernen will, Zukunft aufzubauen, muss in die Lage versetzt werden, sich mit der Gewalt des ›So-geworden-Seins‹ auseinanderzusetzen. Wie sind wir zu denen geworden, die wir jetzt zu sein glauben? Welchen Platz besetzen wir in der Welt? Und auf wessen Kosten?⁵²

Das Fragenstellen und Experimentieren liegt der kritischen Vermittlung zu Grunde. Und „[d]iejenigen, die sich für Veränderung einsetzen, müssen – das ist essentiell innerhalb der kritischen Bildung – bereit dazu sein, sich selbst verändern zu lassen.“⁵³ Doch für viele ist die historisch gewachsene Struktur des „Wir“ und der „Anderen“ weiterhin attraktiv. Sie profitieren davon. „Ein Verlernen bei sich und anderen zu initiieren, erfordert Experimentierfreudigkeit und Räume, die Experimentierfreudigkeit erwecken. Was dann entstehen kann, sind Funken „gewaltfreier Vermittlung“, bei der Dissens konstruktiv wahrgenommen wird und nicht Konsens die Erwartung darstellt.“⁵⁴ Der Dissens führt uns wieder auf einen wichtigen und oft vernachlässigten Wesenszug der Contact Zone zurück. Das Schwierige

⁵¹ Vgl. Gayatri C. SPIVAK: *Outside in the Teaching Machine*, London, New York 1993.

⁵² Maria do Mar CASTRO VARELA und Nikita DHAWAN, *Breaking the Rules. Bildung und Postkolonialismus*, Vortrag auf der documenta 12 in Kassel am 12.07.2007 im Rahmen des Vermittlungsprojekts „Deutsch Wissen“, S. 10, URL: http://www.trafo-k.at/download/Maria_do_Mar_Castro_Varela_BREAKING.pdf (Stand: 22. Februar 2013).

⁵³ Ebd., S. 13.

⁵⁴ Ebd., S. 14–15.

dabei ist, dass postkoloniale Vermittlungsansätze einen Störfaktor in Kulturinstitutionen darstellen, da sie irritieren und hinterfragen, wofür diese stehen. Zudem müssen auch alle Beteiligten gewillt sein, sich auf unsicheres Terrain zu wagen, denn für das Experiment gibt es keinen vorgegebenen Ablauf.

3. Repräsentations- und Vermittlungsstrategien in der Praxis unter Berücksichtigung des Konzepts der Contact Zone

3.1 Fallstudie I: Vergleich dreier Museen und Institutionen an der Schnittstelle von Kunst und Ethnografie

In dem folgenden Kapitel wird anhand eines kurzen historischen Überblicks Ethnologischer Museen im vorwiegend deutschsprachigen Raum der Wandel und die Entwicklung von Institutionen beschreiben, die sich der Repräsentation von außereuropäischer Kunst in Europa verschrieben haben. Hierfür wurden bewusst drei Praxisbeispiele ausgewählt, die sich von klassischen Ethnologischen Museen unterscheiden: Das Weltkulturen Museum in Frankfurt bezieht sich zwar auf seine historische Sammlung, versucht allerdings im Rahmen eines Labors neue gangbare Wege der Repräsentation zu ergründen. Das Haus der Kulturen der Welt in Berlin hat sich bereits seit Beginn seines Bestehens darum bemüht, sich sowohl mit seinen Ausstellungen und anderen künstlerischen Formaten als auch mit seiner kritischen Stimme in eine aktuelle politische Debatte einzubringen. Und schließlich das Institute of International Visual Arts in London, das aus dem Bedürfnis heraus gegründet wurde, dem Ungleichgewicht in der Repräsentation von Künstlern aus unterschiedlichen Kulturen zu begegnen und bestehende Hierarchien zu hinterfragen.

Abschließend erfolgt ein Vergleich der drei Institutionen und eine Überprüfung hinsichtlich der Anwendung der Contact Zone.

3.1.1 Ethnologische Museen und deren historische Entwicklung

Ethnologische Museen oder auch völkerkundliche Museen genannt, entstanden parallel zur Entwicklung der Ethnologie als Wissenschaftsdisziplin. Vorerst als Teilgebiet der Geographie und Geschichte oder der Anthropologie und der Naturwissenschaften führte eine wachsende Spezialisierung Mitte bis Ende des 19. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum zu einer zunehmenden Etablierung der Ethnologie und zur Gründung etlicher Ethnologischer Museen. Mit den Bestrebungen Deutschlands,⁵⁵ sich international als Kolonialmacht zu behaupten, nahm die Popularität der deutschen Ethnologie zu, denn man versprach sich, die Ergebnisse der ethnologischen Forschung für Zwecke der Kolonialverwaltung nutzbar zu machen. Zurück in der Heimat dienten die Sammlungen vorwiegend dem Zweck, die eigene Vormachtstellung zu manifestieren. Wie Jette Sandahl, ehemalige Leiterin des Museums der Weltkulturen in Göteborg, Schweden sagt: „Early European collections and museums had a fairly distinct purpose in defining a European identity as different from and opposed to the cultures of people outside Europe. Museums explored and disseminated a value system of European colonialism and European supremacy.“⁵⁶

Die Einteilung in Europa oder der westlichen Welt und den nicht-europäischen Ländern wird in den Ethnologischen Museen bis zum heutigen Tage beibehalten, was sich auch daran zeigt, dass es in Ethnologischen Museen kaum europäische Sammlungsbestände gibt. Auch nach dem Ende des Kolonialismus wurden Jahrzehnte lang „fremde Völker und deren Kulturen“ ausgestellt, ohne die Verbindungen der Kulturen untereinander mitzudenken. In den 1960er Jahren geriet die Ethnologie in eine ernsthafte Krise. Der Forschungstrend ging weg von der Erforschung materieller Kultur hin zum Immateriellen, was sich besonders auf die

⁵⁵ Anmerkung der Verfasserin: In den anderen europäischen Ländern verlief der Prozess in ähnlicher Weise.

⁵⁶ Jette SANDAHL, *The Included Other — the Oxymoron of Contemporary Ethnographic Collections? Museums as institutions of colonial power*, No.4 Forum for Anthropology and Culture, S. 208 f., URL: <http://anthropologie.kunstkamera.ru>, (Stand: 12. August 2012).

Arbeit im Museum mit seinen umfangreichen Sammlungsbeständen auswirkte. Wie bereits in der Einleitung angedeutet, nahm die Kritik in den 1980er Jahren durch die Postkoloniale Theorie und „cultural studies“ weiter zu. Konnte der Kolonialismus zunächst in Europa als „zivilisatorische Mission“ dargestellt werden, die den kolonisierten Ländern schließlich „Reife“ und „Freiheit“ bringen würde⁵⁷, so deckte Said mit seinen Ausführungen zu dem Begriff des „orientalisierten Orients“ die zugrundeliegende Denkweise der westlichen Strategen auf, dass der Orientalismus eine „ontologische und epistemologisch gesetzte Differenz zwischen Orient und Okzident“⁵⁸ darstellt. Europa konstruierte auf der einen Seite den Orient, um sich selbst dagegen positiv abzuheben und nutzte auf der anderen Seite das von den Orientalisten erworbene akademische „Wissen“ zur Stabilisierung seiner kolonialen Herrschaft.⁵⁹ Edward Said war in seiner Theorie bestrebt, eine neue Form der Auseinandersetzung mit dem Orient zu erreichen und den „Orient-Okzident-Dualismus“ aufzulösen.⁶⁰ Bleibt Said in „Orientalism“ eine Antwort auf mögliche Alternativen schuldig, so führt er 1993 in dem Text „Culture and Imperialism“ aus:

Wenn postkoloniale Subjekte im Inneren des Orientalismuskurses die Konstruktionen des Orientalismus in Frage stellen, so widerstehen sie ihm nicht nur, sondern schaffen auch die Möglichkeit, Subjekte zu werden und damit die ihnen zugewiesene Rolle der *Anderen* [Hervorhebung im Original] zu verlassen. Die Said'sche Kunst des »Zurück-Schreibens« ermöglicht es den »Entwürdigten« ihre Erfahrungen zu verwerfen und eine nicht-imperialistische Welt zu entwerfen.⁶¹

Homi Bhabha, einer der Kritiker von Said, wirft Said vor, durch seine dualistische Sichtweise der Kolonisatoren auf der einen und der machtlosen Kolonisierten auf der anderen Seite keinen Raum für Verhandlung oder Widerstand zu ermöglichen.

Ein möglicher Ausweg hierfür wird in Form des *dritten Raumes* beschrieben:

⁵⁷ Vgl. CASTRO VARELA, DHAWAN, Postkoloniale Theorie, a.a.O., S.15.

⁵⁸ Ebd. S. 31.

⁵⁹ Vgl. ebd.

⁶⁰ Ebd. S. 35.

⁶¹ Ebd. S.54.; Vgl. Edward SAID, Culture and Imperialism, London 1993, S. 276.

Die Beziehung zwischen den Kulturen wird von Bhabha in Form seines bekannten Konzeptes des »Dritten Raumes« [Third Space] beschrieben [vgl. Bhabha 1990b], die das Ambivalente der Bezugnahme zwischen migrantischer oder postkolonialer Kultur und ihrem Gegenstück in den Metropolen reflektiert. Bhabhas Ziel ist es hier, neue Räume und Zeiten für die politische und kulturelle Praxis der Gegenwart verfügbar zu machen, indem er eine potentielle Rekonzeptualisierung der »internationalen Kultur, die nicht auf der Exotik des Multikulturalismus oder der *Diversität* der Kulturen, sondern auf der Einschreibung und Artikulation der *Hybridität* von Kultur beruht« [Bhabha 1994:38; Hervorhebung im Original], anregt. Im »Dritten Raum« können kulturelle Symbole neu verhandelt, d.h. mit neuen Bedeutungen belegt und damit reinterpretiert werden. »Der Dritte Raum der Äußerung«, so Bhabha, »zerstört [den] Spiegel der Repräsentation«, der Wissen als allgemeingültig und uniform darstellt.⁶²

Unter dem Übertitel „Postkoloniale Theorie“ werden viele Denkansätze und Theoretiker subsumiert, die unterschiedliche Systeme wie den Marxismus oder Poststrukturalismus zusammendenken. Als eines der Ziele postkolonialer Theorie kann die Dekonstruktion essentialisierender und eurozentrischer Diskurse genannt werden. Dabei sind die einzelnen Theorien von Abgrenzung und Kritik untereinander geprägt.⁶³

Vor dem Hintergrund dieser Diskussionen sind viele Museen in einen Reflexions- und Neudefinitionsprozess eingetreten. Die Suche nach dem richtigen Weg ist hochaktuell, was auch der Titel einer Tagung im November 2012 der AG Museum in Köln verdeutlicht: „Eine alte Institution neu gedacht. Neuaufstellungen ethnologischer Sammlungen in jüngster Zeit“⁶⁴. Laut Anna Schmid, Direktorin des Weltkulturen Museums in Basel, gibt es bislang zwei Ansätze, die in Ethnologischen Museen verfolgt werden:

Während die einen „dem Schönen“ als oberste Prämisse für die Präsentation von Ethnografika das Wort reden – also die ästhetische Dimension in den Vordergrund stellen und damit die Analogie zu den Kunstmuseen betonen – verteidigen andere die Funktion dieser Institution als Fenster zur

⁶² Ebd. S.97–98.

⁶³ Vgl. Iain CHAMBERS and Lidia CURTI (Hg.), *The Post-Colonial Question. Common Skies, Divided Horizons*, London, New York 1996, S. 242–260.

⁶⁴ Titel des Programms der Zwischentagung der AG Museum der Deutschen Gesellschaft für Völkerkunde Köln, 29.–30.11.2012, Universität zu Köln.

ethnologischen Forschung – diejenigen, die für Kontextualisierungen eintreten – und als Sprachrohr für andere Kulturen, deren kulturelle Zeugnisse in den Ethnologischen Museen lagern.⁶⁵

Das Musée Quai Branly, das 2006 in Paris seine Tore öffnete, ist einer der vielbesprochenen Neuversuche. Hier wurde der ästhetische Präsentationsansatz verfolgt: „We wanted to privilege [a sense of] mystery, to allow people to discover the work in itself... putting as much distance as possible between the object and the information relevant to the object.“⁶⁶ Dieser Ansatz ist auf den Architekten des Museums, Jean Nouvel, zurückzuführen, der von Wolf Lepenies hierfür stark kritisiert wird: „Gegenüber dem Staunen und der Bewunderung treten am Quai Branly das Verstehenwollen und damit auch das Verstehen in den Hintergrund. Dafür ist nicht zuletzt die Architektur von Jean Nouvel verantwortlich, der dem Prinzip der Re-Exotisierung folgt.“ Daraus folgt für Lepenies die Problematik, dass die ästhetische Betrachtung von Objekten losgelöst von ihrem jeweiligen geschichtlichen Kontext dargestellt wird.⁶⁷

In seiner Aussendarstellung bezeichnet sich das Museum als „Museum der nicht westlichen Künste.“ Damit steht es laut Nora Sternfeld in einer langen Tradition:

Es macht sich zu einem Museum „der Anderen“. Ohne die westliche Involviertheit in eine Geschichte kolonialer Herrschaft und postkolonialer Globalisierung mitzureflektieren, wählt es eine Perspektive der Exotik, der Differenz, der fernen Länder und „anderen Kulturen“.⁶⁸

Ethnologische Museen sind ein Spiegel der westlichen Gesellschaft und ihrer

⁶⁵ Anna SCHMID, Die Institution „Ethnologisches Museum“. Historische Altlasten und innovative Möglichkeiten in: Elfriede HERMANN, Karin KLENKE, Michael DICKHARDT (Hg.), Form, Macht, Differenz, Motive und Felder ethnologischen Forschens, Göttingen 2009, S. 100.

⁶⁶ Didier BRAULT, zitiert aus „Moniteur and Musee du Quai Branly 2005, 7“ in: Sally PRICE, Paris Primitive, Jacques Chirac's Museum on the Quai Branly, Chicago 2007, S. 146.

⁶⁷ Vgl. Wolf LEPENIES, Abschied vom intellektuellen Kolonialismus, 2008,

URL: http://www.welt.de/welt_print/article1858177/Abschied-vom-intellektuellen-Kolonialismus.html (Stand: 20. Mai 2012).

⁶⁸ Nora STERNFELD, Erinnerung als Entledigung, in: Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien, Schnittpunkt (Hg.), Wien 2009, S.65.

Weltvorstellung und die Ausstellungen sagen viel mehr über die westliche Gesellschaft, als über die Kulturen aus, deren materielle Kulturgüter dargestellt sind. Die Selbstreflexivität, die über das Betrachten des „Anderen“ in Form von Kunst und Kulturgütern geschieht, kann jedoch auch als Chance gewertet werden. Allerdings kann dies nicht ohne die Einbettung in den zeitgenössischen Kontext geschehen.⁶⁹

Ethnologische Museen müssen also die Vogelperspektive verlassen und in Beziehungen denken.⁷⁰ Dass Ethnologische Museen mit ihren weltweiten Sammlungen und ihrem Wissen über Kulturen aus aller Welt geradezu prädestiniert dafür sind, in der heutigen Zeit Verhandlungsräume über Themen und Konflikte der Globalisierung und Migration sowie ihren Auswirkungen zu sein, darüber sind sich viele Fachleute einig. So schreibt Jette Sandahl:

In einer Zeit wachsender globaler Abhängigkeitsverhältnisse sowie zunehmender globaler Kommunikation und Migration müssen Individuum und Gesellschaft zu respektieren lernen, was sie nicht auf Anhieb erkennen und verstehen [...]. Museen mit Sammlungen aus aller Welt können diesen Prozess kultureller Demokratiebildung unterstützen. [...] In heterogenen pluralistischen Gesellschaften setzen gesellschaftliche Übereinkunft und kulturelle Inklusion einen dauerhaften Prozess in Gang, in dessen Verlauf widersprüchliche Ansichten und Interessen miteinander vereinbart, Meinungsverschiedenheiten geschlichtet und Widerstände ausgeräumt werden. Wenn sich neue, global ausgerichtete Museen diesen Herausforderungen stellen (...), dann können sie Orte des Dialoges, der Schlichtung und Aussöhnung werden, an denen Unterschiede und Meinungsverschiedenheiten keine Angst auslösen, sondern akzeptiert werden.⁷¹

Wichtig hierbei ist, dass die Institutionen bei ihren Bemühungen nicht in eine neokoloniale Falle tappen, indem sie zwar die „Anderen“ in Vermittlungs- oder sonstigen Formaten einbeziehen und hierbei allerdings die bestehenden Hierarchien aufrecht

⁶⁹ Vgl. Anna SCHMID, Die Institution „Ethnologisches Museum“, S. 105. und Alfred GELL, Art and Agency. An Anthropological theory, Oxford 1998, S.3.

⁷⁰ Vgl. Anna SCHMID, The ethnological museum: another crisis and possible consequences, No.4 Forum for Anthropology and Culture, S. 218, URL: <http://anthropologie.kunstkamera.ru>, (Stand: 12. August 2012).

⁷¹ Jette SANDAHL, Ein fortwährender Prozess der Aussöhnung, in: FLIERL, PARZINGER, Humboldt-Forum Berlin, Theater der Zeit, Berlin 2009, S. 165.

erhalten.⁷² Dies würde auch den Grundbedingungen der Contact Zone entgegenstehen.

3.1.2 Wege und Entwicklungen dreier Institutionen im Vergleich

Im Folgenden werden drei verschiedene Häuser, das Weltkulturen Museum in Frankfurt, das Haus der Kulturen der Welt in Berlin und das Institute of International Visual Arts in London, anhand ihrer Außendarstellung untersucht. Alle drei setzen sich im weitesten Sinne mit der Repräsentation von „Weltkulturen“ und deren Vermittlung auseinander und, wie sich zeigen wird, eint alle drei der Anspruch, nicht mehr das „Fremde“ und „Andere“ auszustellen, sondern Dialogräume zu eröffnen.

Die Entstehungsgeschichten und Wege hin zu ihrer aktuellen Ausrichtung sind allerdings sehr individuell. Anhand der Beispiele wird versucht, die Notwendigkeit eines grundlegenden Wandels im Ausstellen und Vermitteln von Weltkulturen darzustellen. Des Weiteren wird untersucht, inwiefern die gewählten Strategien mit den Grundvoraussetzungen der Contact Zone vereinbar sind und vielleicht auch Vorbildcharakter für andere Museen und Institutionen haben können.

Die Häuser haben jeweils eine ganz eigene Grundvoraussetzung: Im Gegensatz zu den beiden deutschen Institutionen ist das Institute of International Visual Arts in England durch eine abweichende Kolonialgeschichte geprägt. Nur das Weltkulturen Museum besitzt eine ethnografische Sammlung besitzt. Diese wurde mit dem beginnenden 20. Jahrhundert aufgebaut und ist in sofern anachronistisch, da viele der Objekte aus bereits vergangenen Kulturen stammen.

⁷² Vgl. Jette SANDAHL, The Included Other – the Oxymoron of Contemporary Ethnographic Collections? Museums as institutions of colonial power, No.4, Forum for Anthropology and Culture, S. 217, URL: <http://anthropologie.kunstkamera.ru> (Stand: 12. August 2012).

Das Weltkulturen Museum, Frankfurt

Bereits die verschiedenen Namen des Museums seit seines Bestehens beschreiben einen stetigen Wandel. 1904 als „Städtisches Völkerkundemuseum“ von Frankfurter Bürgern gegründet, wurde es nach dem Krieg 1945 in „Städtisches Museum für Völkerkunde“ umbenannt. 1969 erhielt es den Namen „Museum für Völkerkunde der Stadt Frankfurt“ und 2001 beschloss der Stadtrat auf Betreiben der damaligen Direktorin Dr. Anette Rein die Völkerkunde aus dem Namen zu streichen und das Museum in „Museum der Weltkulturen“ umzubenennen. Seit dem Antritt der aktuellen Direktorin Dr. Clémentine Deliss 2010 heißt es nun „Weltkulturen Museum“.

In den mehr als 100 Jahren seiner Existenz wurde das Museum von insgesamt 15 Direktorinnen und Direktoren geleitet. Der rasche Zuwachs an Ethnografika und auch der Bedeutungszuwachs des Museums am Anfang des Jahrhunderts bedingte bereits 1908 den Umzug in das Palais Thurn und Taxis. Einst ein Publikumsmagnet mit beispielsweise über 80.000 Besuchern im Jahre 1938⁷³ war das Museum nach Bombenschäden im Zweiten Weltkrieg im Jahr 1944 mehr als 20 Jahre ohne eigenes Haus. Seit nunmehr fast 70 Jahren gab es aus Platzmangel keinerlei Dauerausstellungen und bislang scheiterten drei Versuche, einen Neubau zu realisieren, was zur Folge hat, dass große Teile der Sammlung noch nie ausgestellt waren.

Erst im Jahre 1976 erhielt das Museum unter dem langjährigen SPD-Kulturdezernenten Hilmar Hoffmann, der „Kultur für alle!“ propagierte, ein neues Gebäude am südlichen Ufer des Mains, das heutzutage auch Museumsufer genannt wird, an dem sich ein Museum an das nächste reiht. Mit dem 1975 ernannten Direktor Dr. Josef Franz Thiel wurde ein neues Schwerpunktthema gesetzt: „Außereuropäische Kunst der Gegenwart“. Es folgte eine Zeit, in der das wissenschaftliche Personal des Hauses, sowie ausgewählte Spezialisten in großem Umfang zeitgenössische Kunst in den jeweiligen Herkunftsländern erwarben. Damit war das Frankfurter Museum eines der ersten in Deutschland, das sich mit

⁷³ Vgl. Franz Josef THIEL, Zur neueren Geschichte des Museums für Völkerkunde, in:

Ansichtssachen. Ein Lesebuch zu Museum und Ethnologie in Frankfurt am Main, Frankfurt 2004, S.167.

zeitgenössischer Kunst aus nichteuropäischen Ländern auseinandersetzte und eine wichtige Sammlung anlegte.⁷⁴

Die Namensänderung in „Museum der Weltkulturen“ erfolgte in einer Zeit, in der sich einige andere ehemals völkerkundliche Museen auch umbenannten und zeitgleich einige Tagungen⁷⁵ zur Neuausrichtung dieser Museumssparte stattfanden. So benannte sich das Museum für Völkerkunde in Basel in „Museum der Kulturen“ um und das Berliner Museum für Völkerkunde in „Ethnologisches Museum“.

Dr. Anette Rein, von 2000-2008 Direktorin des damaligen Museums der Weltkulturen, formulierte den Stand der Diskussionen im Jubiläumsband des Museums folgendermaßen:

Zusammenfassend lassen sich gegenwärtig zwei miteinander konkurrierende Konzepte unterscheiden; ein drittes stellt einen Kompromiss zwischen diesen beiden dar. Das erste Konzept, das Museen als ‚kulturelles Ritual‘ inszeniert (MacDonald, mündliche Mitteilung 2003) oder dessen Ausstellungsform als ‚Inselarchitektur‘ bezeichnet werden könnte (König, mündliche Mitteilung 2003), ist durch geografische Unterteilungen charakterisiert, in denen sogenannte Kulturräume mit Hilfe szenischer Darstellungen für BesucherInnen nachvollziehbar werden sollen. [...] Nachbauten von Ausschnitten alltäglicher Handlungsräume einer jeweiligen Ethnie sollen BesucherInnen andere kulturelle Atmosphären vermitteln. [...] Ziel dieser Museen ist es ‚BesucherInnen in die Museen zu locken‘, in andere kulturelle Begebenheiten ‚einzuführen‘, um sie nach dem Besuch bereichert wieder in die eigene Gesellschaft zu entlassen. Dieser Anspruch entspricht der Struktur eines Übergansrituals: raus – rüber – rein.

[...] Der zweite Museums- bzw. Ausstellungstyp lehnt eine Präsentation von Objekten nach einer geografischen Einteilung ab. [...] In diesem Konzept werden Objekte aus verschiedenen Kulturen nach übergeordneten Kategorien wie Wohnformen, Klischees und Vorurteil, Magie, Opfer und Orakel oder Tod und Jenseits gezeigt.

[...] Es gibt einen dritten Typus von Ausstellungen, der einen Kompromiss zwischen den beiden beschriebenen Konzepten darstellt. [...] In diesen Museen findet man noch eine geografische Unterteilung, jedoch wird eine Region nicht nach geschlossenen kleinen kulturellen Einheiten gegliedert, sondern die Objekte werden innerhalb einer Region nach ästhetischen Kriterien als Kunstobjekte bzw. nach übergeordneten Themen gruppiert. In diesen Mischtypen findet man keine

⁷⁴ Ebd., S.179.

⁷⁵ Vom 16.–19. Oktober 2003 fand das Symposium „Rekonstruktion und Konstruktion“ im Museum für Völkerkunde zu Leipzig statt. Im Rahmen eines Kolloquiums am Ethnologischen Museum in Berlin wurde vom 4.–5. Dezember 2003 die internationale Veranstaltung „Ausstellen von Kunst und Kulturen der Welt. The Display of Art and Cultures of the World“ abgehalten.

Dioramen oder Installationen, die kulturelle Kontexte nacherleben lassen wollen. Sie stellen, eingebettet in eine ästhetisierende Raumgestaltung, einen Kompromiss zwischen den „klassischen“ Konzepten und Kunstmuseen dar.⁷⁶

Die Neubenennung begründete die damalige Direktorin mit den Worten: „Mit der Umbenennung [...] machten wir deutlich, dass wir mit dem neuen Namen unsere eigene Gesellschaft in die allgemeine Betrachtung miteinbeziehen und nicht mehr nur die ‚Kunde über andere Völker‘ reflektieren wollen.“

Um diesen Anspruch umzusetzen, erhöhte sie das Angebot von Veranstaltungen, „die auf synästhetische Weise alle Sinne der Besucher ansprechen“ sollten. Sie entwickelte „bevölkerungsorientierte Angebote“ und bot „eine Kontinuität des Gesprächs zu unterschiedlichen Regionen und Themenbereichen an, das über die Präsentation von Objekten in einer entsprechend gestalteten Ausstellung hinausführen soll“.⁷⁷ Aus ihrer Sicht zukunftsweisend waren drei Schwerpunkte: Zum einen die Auseinandersetzung mit „Religionen und Weltsichten“, wobei es „dabei nicht um die Aufführung religiöser Praxis, sondern um Dialoge über religiöse Konzepte und deren Entsprechung im sozialen Miteinander anhand von musealen Objekten“ geht. Zum anderen wurde ein e-Zine ins Leben gerufen⁷⁸, in dem alle drei Monate eine Ausgabe zu einem Schwerpunktthema veröffentlicht wurde. Als dritten Schwerpunkt setzte Rein das Interkulturelle Atelier (IKAT), die museumspädagogische Abteilung am Museum der Weltkulturen. Hierzu war im Flyer 2005 zeitgleich zur Jubiläumsausstellung zu lesen:

Museum mit allen Sinnen zu erleben, ist Anliegen der museumspädagogischen Abteilung IKAT: Im Atelier gibt es eine eigene Sammlung von Objekten, vielerlei Möglichkeiten zum Gestalten, eine Schmuckwerkstatt, einen Video- und Märchenraum. Hier geht es ums Forschen, Ausprobieren und um kreatives Gestalten. Kinder, Jugendliche und Erwachsene sind eingeladen, Einblicke in andere

⁷⁶ Anette REIN, Ansichtssachen. Perspektiven der Arbeit am Museum der Weltkulturen, Frankfurt am Main, in: Ansichtssachen. Ein Lesebuch zu Museum und Ethnologie in Frankfurt am Main, Frankfurt 2004, S. 12–14.

⁷⁷ Vgl. ebd. S. 15.

⁷⁸ Vgl. URL: <http://journal-ethnologie.de> (Stand: 18. August 2012).

Lebenswelten zu gewinnen und diese als Erweiterung und Bereicherung des eigenen Denkens und Handelns zu erleben.⁷⁹

Es ging sowohl in den Ausstellungen als auch bei der museumspädagogischen Arbeit weiterhin um „Einblicke in andere Lebenswelten“, die gerade im IKAT durch Nachempfinden ermöglicht werden sollen.

Dieser Aspekt ist seit dem Amtsantritt von Dr. Clémentine Deliss im Museum kein Thema mehr. Ihr geht es nicht mehr um die Repräsentation von Ethnien. Auf der Webseite wird als zentrales Merkmal des Weltkulturen Museums „die fruchtbare Verbindung von ethnologischer Forschung, avancierter künstlerischer Praxis und experimentellen Methoden der Analyse, Übersetzung und Vermittlung“⁸⁰ genannt. Sie verfolgt die Idee Carl Einsteins, der das Museum als dynamische Schule verstand.

[He] wanted to nurture an intellectual lifeline between the museum and the research institute. The greatest strength of a collection lay in its mobility. In other words: in the intentional act of switching the position of exhibits back and forth from analysis and interpretation to public visibility. The itinerancy of objects would make people look again, understand better what they saw, and take apart what they believed or assumed. Collections would reflect the extremes of intellectual exploration and exhibitions would speak of human experience and knowledge.⁸¹

Deliss sieht die zentrale Aufgabe des Weltkulturen Museums in der Remediation in zweierlei Wortsinn:

In the first instance, to remediate implies to remedy something, for example, the ambivalent resonance of the colonial past. To satisfy this end, something like a post-ethnographic museum needs to be developed, for we can no longer be content to instrumentalise earlier examples of material culture for the purpose of depicting the ethnos, tribe, or an existing range of grand anthropological themes. [...] Secondly, to remediate also means to bring about a change of medium, to experiment with alternative ways of describing, interpreting and displaying the objects in the collection. In this we recognise the

⁷⁹ Museumseigenes Werbematerial

⁸⁰ URL: <http://www.weltkulturenmuseum.de/de/museum/portraet>, (Stand: 26. August 2012).

⁸¹ Clémentine DELISS, Stored Code, Remediating collections in a post-ethnographic museum, in: Project 1975, Vincent VULSMA, A sign of autumn, S.12., URL: <http://project1975.smba.nl/en/article/newsletter-vincent-vulsma-essay-clementine-deliss> (Stand: 26. August 2012).

value of re-introducing the laboratory into the museum, both as a physical location for research and as a virtual extension of communication.⁸²

Hierfür hat sie das Weltkulturen Labor geschaffen, in dem Objekte aus der Sammlung von Künstlern, Philosophen, Schriftstellern, Modedesignern und Wissenschaftlern verschiedener Disziplinen neu interpretiert und Ausstellungen vorbereitet werden. Dieses Vorgehen ist entscheidend, da die von Künstlern getroffene Auswahl durch eine Vielzahl an zeitgenössischen Praktiken und visuellen Dekodierungsprozessen neue Nachbarschaften von Objekten und Verbindungen zu Menschen erzeugen⁸³. Das Labor ist die wichtigste Säule ihres Konzeptes, um den Herausforderungen der Neuausrichtung eines Ethnologischen Museums zu begegnen. Paul Rabinow beschreibt diese Schwierigkeit mit den Worten:

[...] eine Sammlung aus unterschiedlichen Einheiten, wie markant ihre Unterschiede auch sein mögen, in einem dynamischen Raum zusammenzuführen, um somit über unsere Geschichte, unsere Zukunft und unsere von Ungewissheit und Unbehaglichkeit geprägte, wechselseitige Verbundenheit reflektieren zu können.⁸⁴

Dabei „wird jedes einzelne Artefakt in der Sammlung ein Prototyp und Impulsgeber zukünftiger Konzepte und Produktionen sein. Anders und mit den Worten des US-amerikanischen Künstlers Allan Kaprow ausgedrückt, enthalten die Objekte der Sammlung „stored code“ (gespeicherte Chiffren).“⁸⁵ Gerade der interdisziplinäre Ansatz, das neue Anschauen der Objekte, deren Narrative und Erkenntnisse aus der ethnologischen Forschung keineswegs beiseite gewischt werden, sondern als Ausgangspunkt dienen, sind die Quellen für zukünftige Wissensproduktion.

Die erste Ausstellung, die Deliss im Jahr 2012 kuratierte, hatte den Titel „Objekt Atlas. Feldforschung im Museum“ und zeigte die Ergebnisse der Auseinandersetzung

⁸² Ebd, S. 14–15.

⁸³ Vgl. ebd, S. 18.

⁸⁴ Paul RABINOW, Objekt Atlas. Feldforschung im Museum, Clémentine Deliss (Hg.), Frankfurt 2011, S.9.

⁸⁵ Ebd., S. 24.

von sieben Künstlerinnen und Künstlern mit ausgewählten ethnografischen Objekten der Sammlung. Neue künstlerische Produktionen wurden mit Sammlungsobjekten gezeigt, die gemeinsam eine zukunftsweisende Kartografie der Welt entwerfen sollten.

Eine weitere wichtige Säule der Museumsarbeit ist die Vermittlung. Hierbei spielt die Weltkulturen Abendschule eine wichtige Rolle. Sie ist ein non-formales Bildungsprogramm, das einen Diskursraum neben der universitären Bildung eröffnen will. Es richtet sich an ein breites Publikum und setzt keine speziellen Kenntnisse voraus. Sie basiert auf „dem Prinzip der praktischen Erkenntnis verbunden mit theoretischem Wissenserwerb“⁸⁶.

Sowohl das Labor als auch die Abendschule versuchen neue Dialoge zu initiieren. Es werden Beziehungen zu anderen Disziplinen geknüpft und das daraus entstehendes Wissen mischt sich mit ethnologischen Erkenntnissen und erzeugt eine Vielstimmigkeit, was man im Sinne der Contact Zone deuten kann. Allerdings muss man diesem Ansatz vorwerfen, vorrangig hochkarätige Experten in diesen Dialog einzubinden und Hierarchien nur innerhalb eines elitären, wissenschaftlichen Diskurses aufzubrechen. Die Abendschule zielt darauf ab, ebenso einen neuen Raum von Wissensproduktion zu erschaffen, doch auch hier ist der Wissenserwerb durch einen Experten gelenkt und auch wenn die Abendschule geringe Teilnahmegebühren erhebt, richtet sie sich dennoch eher an ein gebildetes Publikum, das an Austausch und Wissen interessiert ist. Das Potential des Museums, sich in dem aktuellen politischen Diskurs zu positionieren, ist sicherlich noch ausbaufähig.

Die folgenden zwei Institutionen besitzen zwar keine Sammlung an Ethnografika, doch auch sie beschäftigen sich ebenfalls mit Fragen der Repräsentation verschiedener Kulturen und dem Umgang mit diskriminierenden Denkmustern in der westlichen Mehrheitsgesellschaft.

⁸⁶ URL: <http://www.weltkulturenmuseum.de/de/abendschule> (Stand: 29. Mai 2013).

Das Haus der Kulturen der Welt, Berlin

Das Haus der Kulturen der Welt (HKW) arbeitet seit seiner Gründung nah am Zeitgeschehen und nimmt oftmals innerhalb Berlins, aber auch überregional eine politische Kommentarfunktion ein. Bei der Eröffnung 1989 hieß es in der Berliner Zeitung, dass dieses Haus „eine unverstellte, durch architektonische Nachbarschaft nicht vorgeprägte Perspektive auf die fremden Kulturen ermögliche, die hier demnächst Einzug halten sollte. Ein idealer Landeplatz für Aliens.“⁸⁷ An diesem Kommentar zeigt sich, dass die Erwartungshaltung der Berliner war, „neue Perspektiven auf das Fremde“ zu erhalten, was in dem Kommentar „ein idealer Landeplatz für Aliens“ noch verschärft wird, da die „fremden Kulturen“ sogar extraterrestrisch angesiedelt wurden.

Zunächst wollte das Haus mit einer Veranstaltungsreihe über verschiedene kulturelle Aspekte Südafrikas beginnen, in dem noch das Apartheid-Regime herrschte. Doch vor dem Hintergrund der Wahlen in Berlin, aus denen die rechtslastige Partei der Republikaner mit 7,5% hervorging, wurde der Start nochmals überdacht.

Harald Jähner schreibt in der Chronik des Hauses:

Die Ausländerfeindlichkeit in Deutschland hatte bislang nur eine kleine Rolle bei den konzeptionellen Überlegungen des HKW gespielt; nun aber zog man den Programmstart vor: Ende März begann das Haus seine Arbeit mit einer Veranstaltungsreihe zur türkischen Kultur in Deutschland. Den Titel lieferte der west-östliche Diwan von Johann Wolfgang Goethe: „Gesteht's! Die Dichter des Orients sind größer.“⁸⁸

Im zweiten Jahr nach der Eröffnung organisierte das HKW eine Filmreihe als Begleitprogramm zu der Ausstellung „Der geraubte Schatten. Fotografie als ethnografisches Dokument“, die der Frage nach dem Wesen des Blicks auf das Fremde nachging. Noch Anfang der 1990er Jahre wurden ethnologischen Wissenschaftlern vom Göttinger Institut Leitsätze von 1959 auf die Reise ins außereuropäische Ausland mitgegeben, in denen stand „sie sollen Menschen

⁸⁷ Harald JÄHNER, Die Landung der Aliens, URL: http://www.hkw.de/de/hkw/geschichte/1989_2.php (Stand: 19. Dezember 2012).

⁸⁸ Vgl. URL: <http://www.hkw.de> (Stand: 29. Juni 2012).

genauso filmen wie Tiere. Die so entstandenen Filme sind dementsprechend – arrogant und naiv zugleich.“ In der Filmreihe wurden diese wissenschaftlichen Filme mit zeitgenössischen Spielfilmen konterkariert. Diese beiden Programmbeispiele sind insofern zukunftsweisend, als das HKW fortan aktuelle politische Ereignisse und Debatten zum Anlass nahm und immer noch nimmt, um sich auf künstlerische Art und Weise damit auseinanderzusetzen. Stehen die künstlerischen Formate zunächst noch im direkten Dialog mit der Ethnologie werden sie über die Jahre zu einem Nebeneinander von „Tradition und Moderne“ bis hin zur Präsentation fast ausschließlich zeitgenössischer Kunstgenres. Anhand von Chronikeinträgen und Selbstdarstellungen auf der Webseite kann dieser Wandel nachvollzogen werden.

Stets ist die Perspektive eine globale und seit 1994 kommt die Idee vom Global Village auf den Tisch: „Alle Kulturen dieser einen Welt sind gleichberechtigte Nachbarn, die sich begegnen und austauschen.“⁸⁹ Zeigt der Martin Gropius Bau in Berlin im Jahr 1996 in der Großausstellung „Afrika – Kunst eines Kontinents“ hauptsächlich materielle Kulturgüter vergangener Zeiten, so kontrastiert das HKW dieses Afrikabild mit der Präsentation einer zeitgenössischen afrikanischen Kunstszenen in „Afrika und die Moderne“. Ebenso reagiert das HKW auf die Ausstellung „Epoche der Moderne – Kunst des 20. Jahrhunderts“, die im Martin-Gropius Bau rein europäische Positionen zeigt, mit der Ausstellung „Die anderen Modernen“ und zeigt 30 außereuropäische Künstler der Moderne und regt damit zum Diskurs über die Verortung der Moderne an.

In der Chronik von 1997 ist zu lesen „Die [Ausstellung] im Haus der Kulturen der Welt [ist] eine „Schwalbe“ der Auseinandersetzung mit dem Zwiespalt zwischen kreativer Aufnahme von Globalisierungsprozessen und Beharren auf der je eigenen Tradition, zwischen globalisierter Moderne und globaler Parallelität des Zeitgenössischen“.⁹⁰

⁸⁹ Autor A.B., 1994: Anachronistisch fit für die Zukunft,

URL: http://www.hkw.de/de/hkw/geschichte/1994_1.php (Stand 03. Februar 2013).

⁹⁰ Autor A.B., Episode 42/ 1997: Kampf der Modernen,

URL: <http://www.hkw.de/de/hkw/gebauede/50/1997.php> (Stand: 03. Februar 2013).

Mit dem Festival „In Transit“ 2002 richtete unter der Leitung von Johannes Odenthal das HKW eine Veranstaltungsreihe mit Laborcharakter ein. Dieser performativ-politische Ansatz war darauf angelegt, „dauerhafte Zusammenarbeit mit Künstlern aus aller Welt zu initiieren und war ein „neuerlicher Aufbruch weg von 'eurozentristischen Kriterien' hin zum 'Mitdenken von politischen, gesellschaftlichen und gesundheitlichen Kontexten von Kunst'“.“⁹¹ Zudem wurde für jeweils zwei Jahre ein außereuropäischer Kurator oder eine Kuratorin verpflichtet. In der Chronik 2006/07 wird das HWK als „Ort für künstlerische Positionen“ beschrieben, „die von den Mehrheitsmeinungen und dem Diktat der Sittenwächter in den Herkunftsländern der Künstler abweichen.“⁹²

Deutlich wird der Wandel auch im direkten Vergleich der Mission Statements von der Archivwebseite der Jahre 2002 bis 2004 und der aktuellen Seite.

2002 war das Haus der Kulturen der Welt laut Selbstdarstellung noch „eines der führenden Zentren für zeitgenössische außereuropäische Künste und Ort grenzüberschreitender Projekte“, das seine Aufgabe darin sah „außereuropäische Kulturen in der bildenden Kunst, Tanz, Theater, Musik, Literatur, Film und Medien zu zeigen und sie in einen öffentlichen Diskurs mit europäischen Kulturen zu stellen.“ Dabei legte es den Schwerpunkt sowohl auf die zeitgenössischen Künste als auch die aktuellen Entwicklungen in den Kulturen Afrikas, Asiens und Lateinamerikas.⁹³

So heißt es hingegen aktuell auf der Webseite:

Die Programmarbeit des Hauses reflektiert die veränderten internationalen Rahmenbedingungen und eröffnet neue Formen der interdisziplinären künstlerischen Zusammenarbeit.

Migrationsbewegungen, weltweite Vernetzungen, die Begegnungen mit anderen Traditionen und anderen Modernen haben die kulturellen Gegebenheiten weltweit verändert und neue Bedingungen für die Kunst geschaffen. Nationalkulturen, auch wenn sie von vielen Menschen noch einheitlich erlebt

⁹¹ Ute BÜSING, Episode 47/ 2002: Das "In Transit"-Jahr,

URL: <http://www.hkw.de/de/hkw/gebauede/50/2002.php> (Stand: 03. Februar 2013).

⁹² Autor A.B., 2006/ 2007: Die Kulturfresser und der Umbau,

URL: http://www.hkw.de/de/hkw/gebauede/50/2006_07.php (Stand: 03. Februar 2013).

⁹³ Vgl. Mission Statement 2002–2004,

URL: http://archiv.hkw.de/external/de/profil/das_hkw/c_index.html/ (Stand: 25. Juli 2012).

werden, gewährleisten keine verbindliche kulturelle Zugehörigkeit mehr. Denkmodelle, die von einer Zweiteilung der Welt in Zentrum und Peripherie ausgehen, sind abgelöst worden von einem neuen Paradigma der Anerkennung gleichwertiger Kulturen, unterschiedlicher moderner Entwicklungen und der Einbeziehung des kulturellen Gedächtnisses.⁹⁴

An anderer Stelle ist zu lesen, dass:

das Haus der Kulturen der Welt ein Ort für die internationalen zeitgenössischen Künste und ein Forum für aktuelle Entwicklungen und Diskurse ist. [...] In einer Zeit, in der lokale und nationale Fragestellungen untrennbar mit internationalen Entwicklungen verbunden sind, bringt das Haus die Vielstimmigkeit der Welt zu Gehör und macht diese für den innergesellschaftlichen Dialog produktiv. [...] Aus einer internationalen Perspektive reflektiert das Haus gesellschaftliche und globale Prozesse.⁹⁵

Das Ausstellen von Nationalkulturen ist demnach für das HKW nicht mehr zeitgemäß und das Programm ist komplett auf das Zeitgenössische ausgerichtet. Das HKW verpflichtet sich, verschiedenen Künsten und kulturellen Traditionen einen Raum zu geben. Dies und auch der Ansatz mit Gastkuratoren über einen Zeitraum von zwei Jahren zusammen zu arbeiten lässt sich als möglichen praktischen Weg sehen, die Autorität über Formen der Repräsentanz, wie in der Contact Zone gefordert, ein Stück weit zu teilen.

Ist diese Ausrichtung sicherlich auch einem Nischenfindungs- und -besetzungsprozess innerhalb der dichten Kulturlandschaft Berlins geschuldet, so scheint dieser Weg auch für andere Institutionen die logische Konsequenz.

Institute of International Visual Arts, London

So hat auch das Institute of International Visual Arts (inIVA) den Weg der Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen bildenden Kunst eingeschlagen. 1994 wurde inIVA in London gegründet, um der Unterrepräsentanz von Künstlern, Kuratoren und Schriftsteller mit nicht-westlichen kulturellen Hintergründen in der

⁹⁴ URL: http://www.hkw.de/de/hkw/selbstdarstellung/Ueber_uns.php (Stand: 25. Juli 2012).

⁹⁵ URL: <http://www.hkw.de/de/hkw/selbstdarstellung/anfang.php> (Stand: 25. Juli 2012).

Kulturszene entgegenzuwirken.⁹⁶ InIVA ist eine sehr viel kleinere und damit wendigere Institution als das HKW. Zudem agiert sie auch vor dem Hintergrund einer anderen, nämlich der englischen Kolonialgeschichte.

Aktuell lässt sich auf der Webseite der Institution unter der Rubrik „Who we are“ Folgendes finden: „InIVA engages with new ideas and emerging debates in the contemporary visual arts, reflecting in particular the diversity of contemporary society. We work with artists, curators, creative producers, writers and the public to explore the vitality of visual culture.“⁹⁷ Dabei spielen heutzutage globale ökonomische Zusammenhänge ebenso eine wichtige Rolle wie lokale Politik.

Die formulierten Ziele sind hierbei, sowohl als Plattform für qualitativ hochwertige künstlerische Aktivitäten zu dienen, um existierende Positionen und Hierarchien innerhalb der visuellen Kultur zu hinterfragen und eine Vielzahl an unterschiedlichen Stimmen hörbar zu machen. Es geht inIVA aber auch darum, einen Dialog durch Kunst zu initiieren. Die Institution sucht den Austausch mit verschiedenen Zielgruppen durch eine dynamische Form der Involvierung. InIVA arbeitet in Partnerschaften mit anderen, um sicherzustellen, dass seine Aktivitäten innerhalb der sich beständig ändernden Debatten aktuell bleiben. Darüber hinaus sollen fortwährend neue Ideen und Herangehensweisen gesucht werden, die Verständnis von kultureller Diversität entwickeln und hinterfragen. Zuletzt will inIVA einen Ort erschaffen, um kulturelle Diversität zu reflektieren.⁹⁸

InIVA hat in den 19 Jahren seines Bestehens durchaus verschiedene Stadien durchlaufen. In den ersten Jahren nahm inIVA mehrmals eine ergänzende Position zu aktuellen Ausstellungen ein. So zum Beispiel organisierte inIVA 1994 „Anglo-American Dialogues“, um die Wanderausstellung „Tierra de Tempestades“ mit zeitgenössischer Kunst aus Nicaragua, Guatemala und El Salvador mit einem Dialog zwischen den involvierten Künstlern und britischen Künstlern zu erweitern. Im gleichen Jahr wurde inIVA auch innerhalb eines Museums tätig. Mit „Time Machine: Ancient Egypt and Contemporary Art“ eröffnete das British Museum in

⁹⁶ URL: http://www.inIVA.org/about_us/ (Stand: 25. Juli 2012).

⁹⁷ URL: http://www.inIVA.org/about_us/about_inIVA/who_we_are/ (Stand: 25. Juli 2012).

⁹⁸ Vgl. URL: http://www.iniva.org/about_us/about_iniva/who_we_are (Stand: 25. Juli 2012).

Zusammenarbeit mit inIVA eine Ausstellung, in der zwölf neu geschaffene zeitgenössische künstlerische Arbeiten ägyptischen Artefakten gegenübergestellt wurden, als Reaktion auf die stagnierende Sammlung von prähistorischen Objekten. Im darauffolgenden Jahr beauftragte inIVA Sonia Boyce mit der nicht-westlichen Sammlung des Brighton Museums eine Installation zu entwerfen. Das aus diesem Auftrag entstandene Kunstwerk „Peep“ erforschte Themen der Beobachtung und Identifikation mit einer Vergangenheit der Vorfahren.⁹⁹

Um drei Jahre zeitversetzt zum HKW beschäftigt sich inIVA in den Jahren 2000 und 2001 mit dem Begriff der Moderne. Die Tate Modern hatte soeben ihre Tore geöffnet und es herrschte nur wenig öffentliche Diskussion darüber, was ein Kunstwerk der Moderne ist oder wer als Künstler der Moderne gilt. Wie in dem Jahresbericht 2000/2001 zu lesen ist, war das künstlerische Programm unter die Frage gestellt worden „How do we define what it is to be ‘modern’?“ Und das Programm unter dem Titel Modern „set out to present the work of a number of artists who have translated modernism into different languages, cultures and idioms.“¹⁰⁰

Es ging inIVA immer darum, eine Auseinandersetzung mit der Hybridität und Heterogenität der Nationalkultur durch Kunst zu initiieren. Das wird auch im Vorwort des im Jahre 2004 erschienenen Jubiläumskatalogs „Changing States“ mit folgenden Worten unterstrichen:

inIVA's project has been [...] to provide, for the widest, most diverse publics, a 'window' into these alternative spaces and practices. In these ways, it seeks to challenge the narrow and culturally exclusive version of 'the national story' which sometimes appears seamlessly to unfold in exhibition programmes and institutional policies, in museums and galleries, as well as in the unexamined assumptions which underpin criticism and art history.¹⁰¹

⁹⁹ Vgl. Ariade MIGLIAVACCA, Timeline, Changing States, London 2004, S.320–321.

¹⁰⁰ URL: http://www.iniva.org/about_us/about_iniva/annual_reports/200_to_2001, S. 5.

¹⁰¹ Stuart HALL, Preface, Changing States, London 2004, S. 6–7.

Fest verankert in der Arbeitsweise des inIVA ist die selbstkritische und diskursive Auseinandersetzung mit zeitgenössischer künstlerischer Praxis, die gesellschaftlich relevante Themen aufgreift. Laut des Jahresberichtes von 1999/2000

hat sich die Landschaft der zeitgenössischen visuellen Kunst und Kultur in der internationalen Kunstwelt hin zu einer wirklichen globalen Arena verändert. [...] inIVA konnte sich als wichtiger Akteur in dieser sich verschiebenden Landschaft behaupten und erlangte als eine Organisation Anerkennung, die sich als Vorreiter der internationalen kuratorischen Praxis in allen Bereichen – Ausstellungen, Publikationen, Vermittlung, Forschung und Multimedia hervorgetan hat. [...] Künstler und ihre Ideen bleiben im Zentrum der Organisation und ihrer Programme, die beständig neue Wege sucht, um die Grenzen zwischen Künstlern und Publikum abzubauen.¹⁰²

Auch der theoretische Diskurs und die Wissensproduktion stehen stets im Vordergrund. Von Anfang an wurden die Einbeziehung verschiedener Öffentlichkeiten durch die Zusammenarbeit mit unterschiedlichen Partnern und Ausstellungsorten mitgedacht. So organisierte inIVA Vorträge und Diskussion im universitären Rahmen ebenso wie Workshops in „community centers“. Bereits 1995 erschien mit „Sources“ eine erste Publikation für Schulen, um auf das Fehlen eines kritischen Diskurses über zeitgenössische Kunst afrikanischer Künstler aufmerksam zu machen. 1997 beginnt inIVA sein „Schools Programme“ in einer Schule in dem Londoner Stadtteil Camden und ermöglicht auf diese Weise Kindern, unter der Anleitung von Künstlern, selbst künstlerische Prozesse zu erfahren.

Mit vielen preislich erschwinglichen Publikationen ermöglicht inIVA Zugänge zu fundiertem Wissen über nicht-westliche zeitgenössische Kunst.

2007/2008, nach einigen Veränderungen in der personellen Besetzung, kann man aus den Zielen des Jahresberichtes herauslesen, dass dem Bildungsaspekt mehr Bedeutung zukommt. So heißt es im ersten Satz der Rubrik „Ziele“:

The object for which inIVA is established is to advance the education of the public whether in the United Kingdom or overseas in all matters relating to the arts [...]. To meet this object inIVA's principal

¹⁰² URL: http://www.iniva.org/about_us/about_iniva/annual_reports/1999_to_2000 (Stand: 25. Juli 2012).

aims are to create exhibitions, publications, multimedia, education and reasearch projects, designed to bring the work of artists from culturally diverse backgrounds to the attention of the widest possible public."¹⁰³

2009/2010 hat sich inIVA unter der Leitung von Tessa Jackson nochmals neu ausgerichtet, was sich in dem neuen Mission Statement¹⁰⁴ niederschlägt. Wurde bei der Gründung des inIVA direkt auf den Misstand der Unterrepräsentanz von Künstlern, Kuratoren und Schriftstellern verschiedener kultureller Hintergründe hingewiesen und war das Programm ausschließlich deren Präsentation gewidmet, was in gewisser Weise wieder eine Form von Stereotypisierung hervorrufen kann, so wird heute von der gemischtkulturellen Realität ausgegangen. Das hat zur Folge, dass die repräsentierten Künstler die veränderte Verfasstheit heutiger Kulturen widerspiegeln, die keineswegs (mehr) geschlossene und einheitliche Nationalkulturen sind und somit auch die strenge Einteilung in „europäisch“ und „außereuropäisch“ aufweichen.

Im Bereich Vermittlung hat inIVA auch einige community Projekte initiiert, bei denen sie die institutionellen Räume verlassen und sich zum Beispiel in dem das inIVA umgebenden Stadtteil Shoreditch begeben haben. In verschiedenen Workshops haben die beiden Künstler Shiraz Bayjoo and Jessica Harrington gemeinsam mit Bewohnern des Viertels die auseinanderklaffenden ökonomischen Strukturen der lokalen Umgebung des Rivington Places und den Menschen, die dort leben und arbeiten in filmischen Arbeiten dokumentiert.¹⁰⁵ Abschließend kann man dieses Vorgehen nur bewerten, wenn man Interviews mit allen Beteiligten führen würde, aber auf Grundlage der gegebenen Informationen verfolgt inIVA mit derartigen Projekten Grenzen zwischen Institution und Umgebung abzubauen. Die Teilnehmenden schlüpfen in die Rolle von „socio-economic historians, recording the stories of the people working and living in Shoreditch and their reflections on their economic futures, creating an archive of experiences, predictions, and hopes for the

¹⁰³ URL: http://www.iniva.org/about_us/about_iniva/annual_reports/2007_to_2008 (Stand: 25. Juli 2012).

¹⁰⁴ Vgl. URL: http://www.iniva.org/about_us/ (Stand: 25. Juli 2012).

¹⁰⁵ Vgl. URL: http://www.iniva.org/exhibitions_projects/2012/social_archive_two (Stand: 2. Juni 2013).

future of the area“¹⁰⁶ und werden somit zu Datensammlern und Experten für ihr eigenes Viertel, deren Ergebnisse in Form einer Ausstellung auf einem Festival der breiten Bevölkerung zugänglich gemacht werden. Wieder im Sinne der Contact Zone gesprochen, setzt sich diese Vorgehensweise für mehr Inklusion, Dialog und vielfältigere Übersetzung ein und nutzt dabei ein künstlerisches Medium.

3.1.3 Ähnlichkeiten und Unterschiede

Alle drei Institutionen haben sich auf die Präsentation zeitgenössischer Ansätze konzentriert. Hierbei folgen sie sicherlich einem allgemeinen Trend, der darauf begründet ist, dass das Interesse an zeitgenössischer Kunst stetig wächst, was u.a. an der steigenden Anzahl und den wachsenden Besucherzahlen von Biennalen oder auch der documenta in Kassel abgelesen werden kann. Dabei sind zeitgenössische Strategien, die sich oftmals mit dem zeitgeschichtlichen Geschehen und der aktuellen politischen Situation auseinandersetzen, eine mögliche Herangehensweise, um Prozesse des Verhandelns von Dazugehören und Mitbestimmen, in einer immer noch hegemonial strukturierten globalen Kunstwelt, zu beeinflussen, die in der gegenwärtigen Zeit versucht, dem Anspruch gerecht zu werden, postkolonial, postmodern, transnational und global zu sein. Dieser Ansatz kann dazu beitragen, stark stereotyp geprägte Vorstellungen beim Publikum in Frage zu stellen.

So bricht zum Beispiel die Arbeit von Otobong Nkanga in der Ausstellung „Objekt Atlas“ im Weltkulturen Museum in Frankfurt mit der Annahme, dass die als aus Nigeria stammende Künstlerin mit der materiellen Kultur aus ihrem Heimatland vertraut sein müsste. Doch sie selbst sagt in einem Interview über die Objekte, die sie im Museumsdepot sieht:

And I realize then that I don't know all these things and yet I am from here. I don't even know some of the objects that are from where I come from! That is quite painful, standing in the Weltkulturen Museum's collection in Frankfurt looking at an object that comes from your next door neighbour and now knowing what it is about. That was one of the emotions I had to deal with when I arrived here, looking at these objects and realizing that I should be able to connect with them but that I cannot do so

¹⁰⁶ URL: http://www.iniva.org/press/2012/social_archive_two (Stand: 2. Juni 2013)

directly because I've never seen them before. I've never heard anything about them. I've never experienced them. So coming here opened up many thoughts and many kinds of emotions. Fieldwork reflects who you are or where you come from.¹⁰⁷

Und so wählt sie als künstlerisches Ausdrucksmedium für ihre Arbeit „Object Atlas: War and Love Booty“ und „Object Atlas: The currency affair“¹⁰⁸ das edukative Plakat, in seiner rauen Ästhetik den aufklärerischen Plakaten angelehnt, wie sie auch für die Verbreitung von Information über Gesundheit oder Politik im öffentlichen Stadtraum in vielen Ländern Afrikas verwendet werden und zeigt darauf von ihr in der Hand gehaltene Objekte aus ihrer Heimatregion, wie Wurfmesser, Halsreifen oder Wertmesser aus dem Depot des Weltkulturen Museums mit ihrer jeweiligen historischen Bedeutung. Dies ist eine Form der Übersetzung in eine aktuelle Sprache und ermöglicht eine Art Neuaneignung der Objekte, ohne Themen wie Restitution von Objekten direkt zu bemühen.

Bislang wurden diese Plakate nur in einem Kunstkontext ausgestellt. Stärker wäre ihre Wirkung, wenn sie tatsächlich öffentlich in den Herkunftsländern der Objekte plakatiert werden würden. Hier könnte sich auch eine Möglichkeit der Initiierung einer Contact Zone ergeben.

Die Einbeziehung von Künstlern, Kuratoren oder auch Wissenschaftlern, die eine außereuropäische soziale Prägung mitbringen, ist ein weiteres einendes Element der Arbeit der Institutionen. Sie steht dem Sprechen über „die Anderen“ entgegen und ermöglicht Neuverhandlungen. Allerdings nur, wenn, wie von Clifford für die Contact Zone gefordert, die Machtverhältnisse innerhalb des Dialograumes mitverhandelt werden. Denn schließlich ist es jeweils die Institution, die die Gäste einlädt, ihnen den Raum zuweist innerhalb dessen sie die inhaltlichen Repräsentation beeinflussen können und das kann von Mitgestalten über autonomes Handeln bis hin zu konfliktärem Ausverhandeln reichen. Es sind also oftmals die Nuancen auf die es ankommt, um zu entscheiden, ob es sich tatsächlich um eine Contact Zone handelt.

¹⁰⁷ Commemorating absent Objects, in: Clémentine Deliss (Hg.), Object Atlas, Bielefeld, Berlin 2012, S. 157.

¹⁰⁸ Ebd. S. 496.

Neben dieser ähnlichen Grundtendenz gibt es auch eine Reihe von Unterschieden. So setzt inIVA in Ausstellungen seinen Schwerpunkt eher auf die bildende Kunst und Film, wohingegen das HKW eine Plattform für alle zeitgenössischen Künste ist, von Tanz über Musik und von Neuen Medien bis zu bildender Kunst und transdisziplinären Projekten, wobei für die einzelnen Formate des Hauses häufig Gastkuratoren aus europäischen und außereuropäischen Ländern eingeladen sind. Allein die Architektur mit der Konzerthalle, dem großen Foyer und den verschiedenen Ausstellungsflächen bietet sich für eine vielfältige Bespielung an.

Wie bereits in den oberen Kapiteln erwähnt, ziehen beide Institutionen keine scharfe Trennlinie (mehr) zwischen der Präsentation von außereuropäischer und europäischer Kunst. Dies ist zum einen auf die Globalisierung in der Kunst, die transnationale Mobilität sowie die migratorischen Bewegungen von Künstlern aus außereuropäischen Staaten zurückzuführen, zum anderen auf ein aktives Bestreben, die Dichotomie zwischen Europa und den außereuropäischen Ländern, also nach Said der Konstruktion von Okzident versus Orient, aufzuheben. Diese Vorgehensweise setzt sich entschieden gegen das „Othering“, der Konstruktion einer kulturellen Gruppe als „anders“, die dazu dient, die Identität einer Wir-Gruppe davon abzugrenzen und somit zu konstituieren und politische Ausschlüsse zu rechtfertigen. Dass dies immer noch ein radikaler Ansatz zu sein scheint, zeigt sich daran, dass die beiden Institutionen allein dadurch, dass sie zeitgenössische Kunst aus aller Welt zeigen, immer noch eine Nische in den Kunstmetropolen London und Berlin besetzen. Das Weltkulturen Museum setzt sich von den beiden anderen Institutionen in sofern ab, als dass es die Sammlung des Museums ins Zentrum seiner Arbeit rückt. Alle Ausstellungen und Projekte gehen aus einer experimentellen Laborphase durch Beforschung der Sammlung des Museums hervor. Hierdurch entstehen extrem ortsbezogene Denkansätze und Arbeiten. So wurde die für manch ein Ethnologisches Museum als Last empfundene Sammlung zur Tugend und zur Basis allen Wirkens. Dabei werden sowohl zeitgenössische bildende Künstler, als auch Modedesigner, Performancekünstler oder auch Wissenschaftler unterschiedlicher Disziplinen zu diesem Prozess eingeladen. Die Einbindung von außereuropäischen Akteuren, auch sogenannten „source community“ Künstlern ist angestrebt, wurde

aber bislang, wie einige Kritiker bemängeln, nicht hinreichend verwirklicht. So gab es in den ersten beiden Ausstellungen jeweils nur einen Beitrag von insgesamt sieben respektive vier Beiträgen, der von einer Künstlerin bzw. Modedesignerin, jeweils aus Nigeria stammend, kam. Dies brachte dem Museum auch den Vorwurf ein, dass eine erneute Aneignung materieller außereuropäischer Kultur durch Europäer stattfindet, eine Kritik, die vor allem in Führungen ausgesprochen wurde. Positiv interpretiert, wird diese Vorgehensweise als Strategie für neue Wissensproduktion gewertet.

Was das Weltkulturen Museum, das Haus der Kulturen der Welt und das Institute of International Visual Arts verbindet, ist ihre Ausrichtung auf Diskurs, was sich an dem vielfältigen Vermittlungs- und Begleitprogramm mit Lectures, Talks, Diskussionen und Workshops zeigt. Doch hier könnte allen ein mutigerer, in den Worten von Carmen Mörsch gesprochen „transformativer“ Ansatz zur Demokratisierung der Institutionen beitragen, wenn nicht gar zur Herstellung einer Contact Zone führen.

3.2 Fallstudie II: Interviews mit drei Expertinnen aus dem Bereich der vermittlerischen und künstlerischen Praxis

3.2.1 Einschätzungen zur Anwendbarkeit der Contact Zone in der Praxis

In diesem letzten Kapitel erfolgt ein zweiter Abgleich der Theorie mit der Praxis. Hierfür habe ich Interviews mit drei Expertinnen, namentlich Sophie Goltz, Nora Landkammer und Kristina Leko geführt, die an der Schnittstelle von Vermittlung, Kuration und künstlerischer Praxis arbeiten. Alle drei sind mit dem aktuellen theoretischen Diskurs vertraut. Sie haben sich in ihrer Praxis kritisch mit den Themen Migration, Integration und Repräsentation auseinandergesetzt und sind besonders an der Auslotung des Potentials und der Grenzen dieser Themen im künstlerisch/vermittlerischen Kontext interessiert.

Diese drei Expertinnen wurden ausgewählt, um das Thema mit drei außerinstitutionellen Stimmen aus dem Feld zu komplementieren. Sophie Goltz ist Kuratorin und Kunstvermittlerin, Nora Landkammer Kunstvermittlerin und wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institute für Art Education und Kristina Leko freie Künstlerin.

Nora Landkammer¹⁰⁹ ist der Anwendung des Begriffes der Contact Zone auf die Praxis gegenüber eher skeptisch eingestellt, da sie ihn häufig in verharmlosender Weise gebraucht sieht und in ihrer Wahrnehmung, gerade in der Diskussion in Museen der Begriff häufig eher dazu dient, nicht über Machtverhältnisse zu reden, sondern eine gewisse progressive Schwammigkeit bietet.¹¹⁰ Sie findet den Begriff im Prinzip interessant, aber sie arbeitet nicht damit und schließt sich Boasts Formulierung an:

First, I realized that in trying to explain to Jim what the museum as Contact Zone meant, my explanations were themselves somewhat confused and disjointed. I realized that my conception of the Contact Zone was full of holes and inconsistencies. Second, that when I had given Jim a somewhat reasonable description of a Contact Zone, his reply was simply that the concept seemed quite "clinical" to him.¹¹¹

Auch für Sophie Goltz¹¹² gehört der Begriff der Contact Zone eher in den Diskurs als in die Praxis. Ihrer Meinung nach bezieht er sich auf die Praxis oder auf Ebenen der Praxis, aber seine Anwendbarkeit bezweifelt sie. In Bezug auf den multiperspektivischen Ansatz der Contact Zone sieht sie das Problem, dass gerade

¹⁰⁹ Nora LANDKAMMER, Kunstvermittlerin und wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institute für Art Education, ZHdK. Studium Kunst und Kommunikative Praxis sowie Hispanistik in Wien; Tätigkeit in der Kunstvermittlung bei der documenta 12 und in der Kunsthalle Wien. Am IAE arbeitet sie in Forschungs- und Entwicklungsprojekten im Feld Vermittlung in Museen und Ausstellungen.

¹¹⁰ Vgl. Interview mit Nora LANDKAMMER, 11. September 2012, S. 6.

¹¹¹ BOAST, neocolonial collaboration: Museum as Contact Zone Revisited, a.a.O., S. 66.

¹¹² Sophie GOLTZ, Kuratorin und Kunstvermittlerin (documenta 12 und documenta 11, Projekt Migration, u.a.), lebt in Berlin und arbeitet am Neuen Berliner Kunstverein n.b.k. Sie beschäftigt sich mit der Geschichte der Kunstvermittlung im Kontext politischer Konzeptionen von Kultur und Bildung am Beispiel der documenta.

kulturelle Räume immer homogener werden. Ihrer Meinung nach ist die Gesellschaft heutzutage multiperspektivisch, aber der Kulturraum zeichnet ein gegenteiliges Bild, da er immer homogener wird. Homogenität bezieht sie hierbei auf die Gruppe derjenigen, die die Verantwortung im Kulturbetrieb haben.¹¹³ Sie sieht einen gesellschaftlichen Konflikt sichtbar oder unsichtbar im Alltag angesiedelt und stellt die Frage, warum man den Konflikt im Museum haben möchte. Ein möglicher Zwischenraum würde sich ergeben, wenn man im Museum einen Raum herstellen könnte, der eine Erfahrungsebene ermöglicht, die im Konflikt im Alltag dort nicht möglich ist. Aber grundsätzlich fände sie es besser, den Konflikt in der Gesellschaft zu leben.¹¹⁴

Goltz würde die Contact Zone als etwas verstehen, das bewusst mit sozialen Verhältnissen im Raum umgeht und dabei auch die symbolische Aufladung des Kunstraumes mitverhandelt, der sich auf die Praxis und den Alltag in den Institutionen auswirkt. Sie warnt davor, institutionelle Konflikte, die durch vorhandene Hierarchien zwischen Vermittlern und Institutionsleitung vorhanden sind, auszuklammern.¹¹⁵

Kristina Leko¹¹⁶ wiederum sieht ihre Arbeit eng verbunden mit dem Begriff der Contact Zone und verweist auf die von ihr verfassten „ethischen Grundregeln für Künstler/innen“. Im besonderen die folgenden drei:

REGEL 4 Mache deine Arbeit/Aktivität/Ereignisse für alle zugänglich. Beziehe jene ein, die normalerweise ausgeschlossen sind. [...] REGEL 5 Beziehe die Menschen vor Ort so weit wie möglich in den kreativen Prozess ein. Übergib ihnen die Kontrolle/Verantwortung über die Form ihrer

¹¹³ Vgl. Interview mit Sophie GOLTZ, 20. August 2012, S. 11.

¹¹⁴ Vgl. ebd., S. 12.

¹¹⁵ Vgl. ebd., S. 13.

¹¹⁶ Kristina LEKO, 1966 in Zagreb, Kroatien geboren. Seit 1989 kontinuierliche künstlerische Praxis: Ausstellungen, Kunstprojekte. 1996 bis 2001 arbeitete sie als Autorin und freie Publizistin in Kroatien und veröffentlichte zahlreiche Artikel in kroatischen Kunst- und Kulturzeitschriften sowie Zeitungen. Sie erstellte Rundfunkbeiträge in Kunstprogrammen des Fernsehens und beschäftigte sich mit kritischem Nachdenken und Überlegungen zu alternativen Kunstformen und neuen nicht-institutionellen Kunst- und Kulturproduktionen. 1999 bis 2001, Lehrauftrag an der Akademie der Bildenden Künste der Universität Zagreb. 2001 Umzug nach Deutschland wegen Familienzusammenführung.

Repräsentation. Lass sie entscheiden, wie sie aussehen möchten, was sie sagen. Erkläre so viel wie möglich über die Zusammenhänge, in/mit denen du arbeitest. Stelle nichts aus, womit die Menschen unzufrieden sind oder dem sie gleichgültig gegenüberstehen. Erarbeite/Verdiene dir das Recht, Bilder und Dokumente von Menschen zu zeigen, indem du sie beteiligst und persönliche Beziehungen zu ihnen unterhältst. [...] REGEL 7 Schaffe Kunstwerke in einem Umfeld, wo diese üblicherweise nicht entstehen. Zeige sie in einer Umgebung, die gewöhnlich solche Dinge nicht sieht.¹¹⁷

Weiter geht sie davon aus, dass die Befolgung dieser Regeln eine optimale Voraussetzung für eine Contact Zone ergeben. In ihren Projekten hat sie oft Menschen in Museen oder auch Theater gebracht, die zuvor noch nie dort waren. Dies versteht sie als Ermöglichung einer Contact Zone, bei der es ihr auch um kulturelle Demokratie geht, die sich gegen die elitäre Dekadenz des Kunstbetriebs wendet und zu einem niedrighschwelligeren Zugang zu Kultur beiträgt.¹¹⁸

Auch wenn sich Nora Landkammer und Sophie Goltz vom Begriff der Contact Zone in ihrer Praxis im Grunde distanzieren, so möchte ich dennoch auf einige Wesenszüge ihrer Praxis eingehen, die ich für den Rahmen dieser Arbeit als wertvoll erachte und die meines Erachtens auch in dem Diskurs um die Contact Zone zu verorten sind.

3.2.2 Motivation und Definition der eigenen Rolle

Zu den Motivationen für Praxis von Goltz, Landkammer und Leko gehören „Wissensproduktion“ und „Empowerment“. So interessiert Nora Landkammer an Vermittlungsprojekten, welche Arten von Zusammenarbeit, von Austausch und von gemeinsamer Wissensproduktion sich entwickeln lassen. Ein Vermittlungsprojekt, das im Zentrum des Interviews stand, war der „Bleibeführer“¹¹⁹, den sie im Rahmen

¹¹⁷ Kristina LEKO, URL: http://www.kristinaleko.net/Leko_Ethik.pdf (Stand: 12. Januar 2013).

¹¹⁸ Vgl. Interview mit Kristina LEKO, 11. Oktober 2012, S. 12.

¹¹⁹ Der Bleibeführer Zürich ist ein Orientierungsbuch für Zürich. Viele im Atelier [Name der Gruppe zum Zeitpunkt des Projektes, Anm. der Verfasserin] kennen die Schwierigkeiten, keine Informationen zu bekommen. Das Buch gibt Meinungen von Flüchtlingen wieder, die anderen Flüchtlingen mit

von „Kunstvermittlung in Transformation“¹²⁰ in Kooperation mit drei Organisationen, dem Museum für Gestaltung Zürich, der Autonomen Schule Zürich und dem Institute for Art Education der Züricher Hochschule der Künste, durchgeführt hat. Der „Bleibeführer“ entstand als kollektives Projekt im Rahmen der Ausstellung „Global Design“ am Museum für Gestaltung Zürich.

Ihre Rolle wurde im Laufe des Projektes zunehmend die einer Vermittlerin zwischen der Gruppe und dem Museum. Hierfür sieht sie den Begriff der „radical diplomacy“¹²¹ von Janna Graham als passend, den sie so zu denken versucht, „dass das Radikale an der Diplomatie in dem Fall ist, dass man immer noch versucht festzulegen, was die eigene Position innerhalb des Projektes ist. Sich nicht auf wechselseitige Interessensvertretung einzulassen, sondern dabei permanent eine eigene Position zu suchen und hineinzubringen.“¹²² Diese wie von Carmen Mörsch und Eva Sturm bezeichnete „Vielstimmigkeit“, deren die Kunstvermittler mächtig sein müssen, soll auf lange Sicht dazu beitragen, „dass das Museum eine öffentliche Sphäre bildet, in der eine andere Art der Vielstimmigkeit die Handlungen strukturiert.“¹²³ Dieser Ansatz ist übereinstimmend mit dem kritischen Ansatz der New Museology.

Erfahrungen und Information helfen können. Die Ateliergruppe teilt im Bleibeführer Zürich ihr Wissen über die Stadt mit anderen Flüchtlingen und Bewohnern von Zürich.

Bernadett SETTELE, Carmen MÖRSCH et al., in: Kunstvermittlung in Transformation. Perspektiven und Ergebnisse eines Forschungsprojektes, Zürich 2012, S. 212.

¹²⁰ Vgl. zur Arbeit des ANTIKULTIATELIERS die Beiträge „Kunst gegen die Fremdmacherei“ von Nistiman ERDEDE und der Ateliergruppe und „Atelier. Ein Dialog über die Zusammenarbeit“ von Felipe POLANIA und Nora LANDKAMMER, ebd.

¹²¹ Janna GRAHAM, Un-role-ing the Educational Role of the Museum: Toward a radical diplomacy?, Vortrag an der Annual Conference der Association of Art Historians, Location: the Museum, the Academy and the Studio, London 2008.

¹²² Vgl. Interview LANDKAMMER, S. 3.

¹²³ Carmen MÖRSCH, Eva STURM: Vermittlung - Performance – Widerstreit, in: Art Education Research, Zürich Dezember 2010, Jg. 1 (2), S. 5,

URL: http://iae.zhdk.ch/fileadmin/data/iae/documents/Art_Education_Research_1_2__hubin.pdf (Stand: 22. Februar 2013).

Grundlegend für die Arbeit von Landkammer und Leko ist der Begriff des „Empowerments“. Wie in der Contact Zone geht es hierbei um das Teilen von Autorität und Entscheidungsmacht. So ist die Arbeit des Ateliers auf dem Grundgedanken der Pädagogik der Unterdrückten von Paulo Freires aufgebaut, in deren Zentrum das „Erkennen von Mechanismen und Faktoren der sozialen Ausgrenzung im Hinblick auf Wege zum Empowerment [ist.] Empowerment wird betrachtet als die Anstiftung zur (Wieder-)Aneignung von Selbstbestimmung über Umstände des eigenen Lebens“. ¹²⁴

Für Leko muss ein Projekt den Teilnehmern ermöglichen, einen eigenen Sinn und Handlungsraum zu finden. So plant sie zum Beispiel das Projekt „Auflösungsgesellschaft: Opelwerk war ich“, bei dem sie über zwei Monate in einem open space mit Menschen zusammenarbeiten möchte, die von der Schließung des Opelwerks in Bochum betroffen sind. Geplant ist ein Programm mit Workshops, Seminaren und Vorlesungen, das darauf abzielt, die Teilnehmenden zu ermächtigen, über ihre persönliche, professionelle und kulturelle Identität nachzudenken. ¹²⁵ Sie schafft folglich den Rahmen für einen Verhandlungsraum, in dem für die von Arbeitslosigkeit Betroffenen etwas Neues entstehen kann.

3.2.3 Communityarbeit

Alle drei Interviewpartnerinnen führen oftmals Projekte mit Menschen durch, die alleine keinen oder nur einen erschwerten Zugang zu Kunst und Kultur haben. Doch Goltz warnt davor, dass gerade die Einbeziehung von Menschen mit Migrationshintergrund in Deutschland in Multikulti-Kitsch abrutscht und sich dabei das Hauptnarrativ nicht ändert. ¹²⁶

¹²⁴ SETTELE, MÖRSCH, Kunstvermittlung in Transformation, a.a.O., S. 214.

¹²⁵ Kristina LEKO, unveröffentlichtes Konzept „How do people live?“.

¹²⁶ Vgl. GOLTZ, Interview, S. 3

Nora Landkammer verwehrt sich ebenfalls gegen sämtlichen Multikulti-Kitsch und hat sich in ihrem Communityprojekt antikultiATELIER zur Grundregel gemacht, gegen bestehende Machtverhältnisse innerhalb der Gruppe zu arbeiten, was sie allerdings als eine Art permanente Arbeit ansieht. Nach dem Projekt „Bleibeführer“ hat die Gruppe beschlossen, sich in einem Kollektiv zu organisieren, in dem alles gemeinsam entschieden wird und alle in der gleichen Position sind.

Doch auch hier kommt es immer wieder dazu, dass die Sprache Ausschlüsse produziert – bspw. in Diskussionen oder jetzt zum Beispiel: Wir wurden nach Wien eingeladen und es hätten eigentlich nur die fahren können, die eine Bewilligung haben. Diese Machtverhältnisse ziehen sich ständig durch und es geht für mich darum immer wieder Möglichkeiten zu finden, sie zu verschieben, konstant und das gelingt nicht immer.¹²⁷

Doch gerade da sich Landkammer über diese Ausschlüsse bewusst ist und diese auch innerhalb der Gruppe diskutiert werden, gilt hier das Prinzip der von James Clifford beschriebenen „uneven reciprocity“. Die bestehenden ungleichen Machtverhältnisse werden hier nicht außer Acht gelassen, sondern immer wieder neuverhandelt.

Auch Kristina Leko verweist auf die ungleichen Machtverhältnisse innerhalb ihrer Projektgruppen. Auch wenn sie Wert auf Gleichwertigkeit und Austausch legt, so darf nicht vergessen werden, dass sie häufig mit sozial schwachen Gruppen zusammenarbeitet und es zum Beispiel zu einem Bildungsgefälle kommt. Dies wird allerdings nicht verschwiegen und nivelliert, vielmehr setzt Leko ihre Kenntnisse gezielt für die Gruppe ein und zieht andererseits auch Erkenntnisse aus der Gruppe.¹²⁸

Offenheit innerhalb des Projektverlaufes, wodurch die Möglichkeit entsteht, dass etwas völlig Neues entstehen kann, ist auch für Sophie Goltz entscheidend. Und welche Auswirkungen eine große Offenheit auf den Prozess haben kann, machte sie an dem „Projekt Migration“¹²⁹ deutlich. Im Laufe des Projektes, in dem sich die

¹²⁷ LANDKAMMER, Interview, S. 5.

¹²⁸ Vgl. LEKO, Interview, S. 7.

¹²⁹ Vgl. URL: <http://www.projektmigration.de/content/ausstellung.html> (Stand: 22. Februar 2013).

Gruppe, bestehend aus Vermittlern, die aus unterschiedlichen gesellschaftlichen Kontexten Kölns stammten, mit Arbeiterstreiks und Hausbesetzungen auseinandergesetzt hatte, kam es zu einem Punkt, an dem die Gruppe gegen ihre eigenen prekären Arbeitsbedingungen rebellierte. Dies war für die Leitung der Gruppe überraschend und rief einen ernsthaften Konflikt hervor, aber innerhalb des Prozesses für die Vermittler einer der wichtigsten Momente. Die Vermittler haben sich selbst eine Stimme gegeben.¹³⁰

3.2.4 Konflikte

Dass ihre Arbeit nicht ohne Reibungen auskommt, berichten alle drei Interviewpartnerinnen. Leko würde es nicht Konflikte, sondern eher Spannungen nennen, doch diese sind für ihre Arbeit essentiell, gerade wenn man Menschen in Institutionen bringt, die dort normalerweise nicht dazugehören. So schildert sie ein Erlebnis, das sie während eines Projektes in Kooperation mit der Volkshilfe und der Secession in Wien hatte. Zunächst musste sie für freien Eintritt für die Menschen kämpfen, die von der Volkshilfe kamen und mit denen sie eine Führung in der Secession durchführen wollte. Die Führung wurde von Seiten der Secession dokumentiert, aber die Institution wollte später die Dokumentation nicht an Kristina Leko aushändigen, da sie sich nicht mit den entstandenen Bildern identifizieren konnte: Die Darstellung von Menschen in schmutziger Arbeitskleidung in den „geweihten Hallen“.¹³¹

Hier hat die Institution ihre Machtposition voll ausgespielt und sich gegen Kommunikation verweigert. Somit ein gescheitertes Beispiel für eine Contact Zone.

Es ist sicherlich noch ein langer Weg hin zu der Vision der Demokratisierung der Kultur- und Kunstinstitutionen. Jedoch können kritische, reflexive Projekte ihren kleinen Teil dazu beitragen. Es ist hierbei wichtig darauf zu achten, dass Institutionen widerständige Potentiale nicht vereinnahmen und instrumentalisieren und damit ihre

¹³⁰ Vgl. GOLTZ, Interview, S. 4.

¹³¹ Vgl. LEKO, Interview S. 14.

eigene Transformation vermeiden. Carmen Mörsch fordert zur „Kunstvermittlung als Widerstreit auf“, die sie folgendermaßen definiert:

Kunstvermittlung als Widerstreit ist,

- wenn sie gegen existierende und unhinterfragte Machtmechanismen arbeitet.
- wenn sie dazu verhilft, mehr zu sehen, wie die Dinge gebaut und gestrickt sind.
- wenn sie sämtliche Beteiligten als „relative Subjekte“ begreift.
- wenn sie nicht die großen Emanzipations-Erzählungen fortsetzt, sondern sich als Teil der Struktur begreift, der sich selbst immer wieder befragen muss und überprüfen muss, ob nicht in den blinden Flecken sich wieder neue hegemoniale Formen breit machen.¹³²

4. Fazit und Ausblick

Das Konzept der Contact Zone in all seinen von Clifford geordneten Dimensionen ist sehr komplex. Doch gerade diese Komplexität dient als bedeutungsvolle Grundlage, einen Handlungsraum jenseits einer neokolonialen Zusammenarbeit zu eröffnen. Auch wenn, wie Boast anmerkt, die unbestreitbare Gefahr besteht, dass der Begriff verwässert und entpolitisiert rein als wohlklingende PR-Strategie verwendet wird, so hilft das Konzept, die eigene Arbeit immer wieder kritisch zu überprüfen und zu reflektieren, auch wenn sich keine direkten Handlungsanweisungen aus der Theorie ableiten lassen.

Die Analyse hat gezeigt, dass die Repräsentationsstrategien von Weltkulturen einem stetigen Wandel unterworfen sind. Keine der drei untersuchten Institutionen, das Weltkulturen Museum, das Haus der Kulturen der Welt und das Institute of International Visual Arts, verwendet explizit den Begriff der Contact Zone, aber einige der Strategien konnten mit ihm in Verbindung gebracht werden.

So liegt der Vermittlungsarbeit von allen drei Institutionen zu Grunde, dass sie sich mit gegenwartsrelevanten Themen und ihrer Repräsentation in unserer kulturell

¹³² Carmen MÖRSCH, Museum as a Public Sphere. Performing the Museum, Konferenz am

Kunstmuseum Lentos 18.–19. April 2008, Mörsch, Carmen; Sturm, Eva, 2007,

URL: <http://transform.eipcp.net/Actions/discursive/performingmuseum#redir> (Stand: 28. April 2013).

komplexen Gesellschaft durch temporäre Ausstellungen auseinandersetzen.¹³³ Hierbei wird auf die Vielstimmigkeit, in den Worten von Clifford „inclusion, integrity, dialogue, translation, quality, and control“¹³⁴ sei es durch eingeladene Künstler, Kuratoren oder Teilnehmern in Vermittlungsprojekten großen Wert gelegt. Hierdurch eröffnet sich die Chance für die Institutionen, ein offener Dialograum zu werden, der den sich wandelnden Bedürfnissen der Gesellschaft auf demokratische Art begegnet. Denn um die Relevanz von kulturellen Institutionen zu sichern, kann es nur darum gehen, Diskussions- und Experimentierräume jenseits der hegemonialen Deutungshoheit zu schaffen, in denen sowohl Vergangenheit als auch Gegenwart und vielleicht sogar Zukunft neu verhandelt werden können.

Dem Experiment ist das Scheitern immanent und in unserer Zeit, in der sich alle Handlungen an messbaren Erfolgsfaktoren zu orientieren haben, zeugt es von einer großen Weitsicht und Offenheit, wenn das potentielle Scheitern als Chance verstanden und zugelassen wird.

Doch vielleicht geht das alles noch nicht weit genug. Vielleicht muss die Arbeit von Kulturinstitutionen, im Besonderen von Museen, die weiterhin in der autoritären Position sind, die das Expertenwissen für sich beanspruchen und auch über den Umgang mit Objekten sowie Ressourcen entscheiden, sogar noch viel weitreichender die Kontrolle über all diese Refugien abgeben, um tatsächlich aus den neokolonialen Strukturen auszubrechen.¹³⁵ Das Experiment als Methode bleibt jedoch ein guter Anfang.

Natürlich stehen alle, auch die untersuchten Institutionen, unter Rechtfertigungsdruck, da sie sich im Parcours der jeweiligen Kulturpolitik bewegen. Es wäre auch äußerst elitär gedacht und gerade aus dem eigenen Selbstverständnis heraus nicht nachvollziehbar, wenn sie nicht versuchen würden, ein möglichst breites Publikum zu erreichen. Und so setzen sie für dieses Ziel auf verschiedene Strategien. Sei es die Arbeit aus den Wänden der Institution hinauszuverlagern oder auch Workshops mit verschiedenen Gruppen zu initiieren. Hierbei muss allerdings

¹³³ Vgl. CLIFFORD, *Museum as Contact Zones*, a.a.O., S. 210.

¹³⁴ CLIFFORD; *Museum as Contact Zones*, a.a.O., S. 214.

¹³⁵ Vgl. BOAST, *neocolonial collaboration: Museum as Contact Zone Revisited*, a.a.O., S.67.

immer darauf geachtet werden, die nun einmal bestehenden Machtverhältnisse nicht zu verschleiern, sondern mitzuverhandeln. Nur dann wird aus einer paternalistischen Einladungspolitik eine partnerschaftliche Zusammenarbeit, die politische Schlagkraft besitzt und in die Gesellschaft hineinwirken kann. Und aus Teilnehmern werden Nutzer und Gestalter von Institutionen. Dabei kann es, wie Irit Rogoff schreibt, von Vorteil sein, wenn die Vermittlungsarbeit Themen aufgreift, die selbst zur Antriebskraft werden¹³⁶.

Sie geht sogar noch einen Schritt weiter und möchte

über *education* als all jene Orte nachdenken, zu denen wir Zugang (*access*) haben. Und Zugang [...] ist die Fähigkeit, die eigenen Fragen zu formulieren, im Gegensatz zu jenen, die einem im Namen eines offenen und partizipatorischen demokratischen Prozesses gestellt werden, da offensichtlich ist, dass jene, die die Fragen formulieren, auch das Spielfeld bestimmen.¹³⁷

Die verhaltene Reaktion auf die Frage der Umsetzbarkeit der Contact Zone in der Praxis der Vermittlung von Sophie Goltz und Nora Landkammer ist vor dem Hintergrund der Analyse nicht überraschend. Eine gewisse Skepsis ist sicherlich einem Begriff gegenüber auch angebracht, der von vielen Seiten bereits vereinnahmt wurde. Sie haben andere Begrifflichkeiten für ihre kritische Praxis gefunden.

Was bei allen drei Positionen wichtig erscheint ist, dass sie mit ihrem Handeln für eine heterogene und pluralistische Wissensproduktion stehen. Alle drei Praktikerinnen verstehen ihre Arbeit als Aushandlungsprozess, den sie nicht von außen moderieren, sondern in den sie integriert sind. Sie sind selbst eingebunden in das gemeinsame Lernen und Verlernen und versuchen marginalisierte Narrative dem Kanon der Mehrheitsgesellschaft gegenüberzustellen. Hierbei spielt das verändernde Moment des Konfliktes eine entscheidende Rolle.

Damit Vermittlung den Ansprüchen begegnen kann, Repräsentationsstrategien in Institutionen kritisch zu verhandeln, muss meiner Ansicht nach ein Interesse daran bestehen, die Institutionen tatsächlich verändern zu wollen, sprich transformativ zu

¹³⁶ Vgl. Irit ROGOFF, Wenden, in: *educational turn*, Handlungsräume der Kunst- und

Kulturvermittlung, schnittpunkt, Beatrice Jaschke, Nora sternfeld (Hg.), Wien, Berlin 2012, S. 42.

¹³⁷ Ebd. S.42.

sein. Hierfür ist es notwendig, die immer noch in großen Teilen bestehenden Machtverhältnisse in den Institutionen zu ändern, in denen Vermittlungsabteilungen ein randständiges Dienstleistungs-dasein führen und diesen oftmals die Aufgabe der reinen Wissensvermittlung zuteil wird oder sie sich für mehr Inklusion und Öffnung einsetzen sollen.

Hier gilt es, die Gunst der Stunde zu nutzen und für Veränderungen einzutreten. Die verstärkte Aufmerksamkeit, die der Vermittlung gerade zuteil wird, auch wenn die Gründe hierfür teils einer fraglichen, neoliberalen Logik entspringen¹³⁸, sollte von den Vermittelnden zur Stärkung der eigenen Position und für die Schaffung neuer Handlungsräume genutzt werden. Erst dann kann Vermittlung auch tatsächlich genuine Contact Zones initiieren.

¹³⁸ Vgl. URL: http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CLT/CLT/pdf/Arts_Edu_RoadMap_en.pdf (Stand: 3. Juni 2013).

Literaturverzeichnis

Hans BELTING, Das Museum. Ein Ort der Reflexion, nicht der Sensation, in: Hans BELTING: Szenarien der Moderne. Kunst und ihre offenen Grenzen, Hamburg 2005

Robin BOAST, Neocolonial Collaboration: Museum as Contact Zone Revisited, in: Museum Anthropology, Vol. 34, Iss.1

María do Mar CASTRO VARELA, Nikita DHAWAN, Breaking the Rules, Bildung und Postkolonialismus, in: Carmen MÖRSCH, FORSCHUNGSTEAM DOCUMENTA 12 VERMITTLUNG (Hg.), Kunstvermittlung 2. Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12. Ergebnisse eines Forschungsprojekts, Zürich – Berlin 2009, S. 339–353

María do Mar CASTRO VARELA, Nikita DHAWAN, Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung, Bielefeld 2005

Iain CHAMBERS and Lidia CURTI (Hg.), The Post-Colonial Question. Common Skies, Divided Horizons, London, New York 1996

James CLIFFORD, Museum as Contact Zones, in: ders., Routes. Travel and Translation in the Twentieth Century, London 1997

Alfred GELL, Art and Agency. An Anthropological theory, Oxford 1998

Janna GRAHAM, Un-role-ing the Educational Role of the Museum: Toward a radical diplomacy?, Vortrag an der Annual Conference der Association of Art Historians, Location: the Museum, the Academy and the Studio, London 2008

Stuart HALL, Preface, Changing States, London 2004

Belinda KAZEEM, Charlotte MARTINZ-TUREK, Nora STERNFELD, Vorwort, in: dies. (Hg.), Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien, Wien 2009

Susanne KUDORFER, Nora LANDKAMMER, microsillons, Bernadette SETTELE, Arbeiten in und an Institutionen, in Kunstvermittlung in Transformation, Perspektiven und Ergebnisse eines Forschungsprojektes, Bernadett SETTELE und Carmen MÖRSCH (Hg.), Zürich 2012

Anja LAUKÖTTER, Von der "Kultur" zur "Rasse" – vom Objekt zum Körper? in: Anja LAUKÖTTER: Von der "Kultur" zur "Rasse" – vom Objekt zum Körper?, Bielefeld 2007

George E. MARCUS, Michael M. J. FISCHER, Anthropology as Cultural Critique. An Experimental Moment in the Human Sciences, Chicago, London 1986

Ariede MIGLIAVACCA, Timeline, Changing States, London 2004

Carmen MÖRSCH, Sich selbst widersprechen. Kunstvermittlung als kritische Praxis innerhalb des *educational turn in curating*, in: educational turn, Handlungsräume der Kunst- und Kulturvermittlung, schnittpunkt, Beatrice Jaschke, Nora Sternfeld (Hg.), Wien, Berlin 2012

Carmen MÖRSCH, Eva STURM: Vermittlung - Performance – Widerstreit, in: Art Education Research, Zürich Dezember 2010, Jg. 1 (2)

Otobong NKANGA in: Objekt Atlas Feldforschung im Museum, Clémentine Deliss (Hg.), Bielefeld, Berlin 2012

Mary Louise PRATT, Arts of the Contact Zone, in: Profession 91, New York 1991

Mary Louise PRATT, Imperial Eyes, Travel and Transculturation, New York 1992

Sally PRICE, Paris Primitive, Jacques Chirac's Museum on the Quai Branly, Chicago 2007

Paul RABINOW, Objekt Atlas. Feldforschung im Museum, Clémentine Deliss (Hg.), Frankfurt 2012

Anette REIN, Ansichtssachen. Perspektiven der Arbeit am Museum der Weltkulturen, Frankfurt am Main, in: Ansichtssachen. Ein Lesebuch zu Museum und Ethnologie in Frankfurt am Main, Frankfurt 2004

Marion RÜCKER, (Post-)Koloniales Ausstellen? Betrachtungen zu der Dauerausstellung „Süd-, Süostasien und Himalayaländer: Götterbilder“ im Völkerkundemuseum Wien, Masterarbeit Universität Wien 2010

Edward W. SAID, Culture and Imperialism, London 1993

Edward W. SAID, Orientalism, London 1978

Jette SANDAHL, Ein fortwährender Prozess der Aussöhnung, in: FLIERL/ PARZINGER, Humboldt-Forum Berlin, Theater der Zeit, Berlin 2009

Jette SANDAHL, The Included Other — the Oxymoron of Contemporary Ethnographic Collections? Museums as institutions of colonial power, No.4, Forum for Anthropology and Culture

Anna SCHMID, Die Institution „Ethnologisches Museum“. Historische Altlasten und innovative Möglichkeiten in: Elfriede HERMANN, Karin KLENKE, Michael DICKHARDT (Hg.), Form, Macht, Differenz, Motive und Felder ethnologischen Forschens, Göttingen 2009

Anna SCHMID, The ethnological museum: another crisis and possible consequences, No.4 Forum for Anthropology and Culture

Bernadett SETTELE, Carmen MÖRSCH et al., in: Kunstvermittlung in Transformation. Perspektiven und Ergebnisse eines Forschungsprojektes, Zürich 2012

Gayatri C. SPIVAK: Outside in the Teaching Machine, London, New York 1993

Nora STERNFELD, Der Taxispielertrick, Vermittlung zwischen Selbstregulierung und Selbstermächtigung, in: schnittpunkt (Hg.), Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen, Wien 2005

Nora STERNFELD, Erinnerung als Entledigung, in: Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien, Schnittpunkt (Hg.), Wien 2009

Nora STERNFELD, Kontaktzonen der Geschichtsvermittlung, Transnationales Lernen über den Holocaust in der postnazistischen Migrationsgesellschaft, Disseration, Wien 2012

Eva STURM, Von Kunst aus, Kunstvermittlung mit Gilles Deleuze, Wien 2012

Franz Josef THIEL, Zur neueren Geschichte des Museums für Völkerkunde, in: Ansichtssachen. Ein Lesebuch zu Museum und Ethnologie in Frankfurt am Main, Frankfurt 2004

Andrea WITCOMB, Re-imagining the museum: Beyond the mausoleum, London 2003

Webseiten:

<http://anthropologie.kunstkamera.ru>

http://archiv.hkw.de/external/de/profil/das_hkw/c_index.html/

<http://eipcp.net>

<http://journal-ethnologie.de>

<http://project1975.smba.nl>

<http://www.hkw.de>

<http://www.iniva.org>

<http://www.kristinaleko.net>

<http://www.projektmigration.de>

http://www.trafo-k.at/download/Maria_do_Mar_Castro_Varela_BREAKING.pdf

http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CLT/CLT/pdf/Arts_Edu_RoadMap_en.pdf

http://www.welt.de/welt_print/article1858177/Abschied-vom-intellektuellen-Kolonialismus.html

<http://www.weltkulturenmuseum.de>

Lebenslauf – Stephanie Endter

Geboren am 28. August 1979 in München, Deutschland

Kontakt: stephanie_endter@web.de

Ausbildung

Okt 2010 – Juli 2012 postgradualer Masterlehrgang für Ausstellungstheorie & Praxis ecm/ educating, curating, managing an der Universität für angewandte Kunst Wien, Österreich

Sept 1999 – Juli 2002 Studium der Fotografie und digitalen Bildbearbeitung an der Oxford Brooks University in Reading, England

Juni 1998 Abitur am Gymnasium Tegernsee, Deutschland

Beruflicher Werdegang

seit Okt 2011 Leiterin der Bildung und Vermittlung am Weltkulturen Museum in Frankfurt am Main

März 2011 – Sept 2011 Projektleiterin von „Blackshorts“, einem internationalen Kurzfilmworkshop in Georgien und Ungarn

März 2009 – Feb 2011 Referentin im Programm „Kulturmanager aus Mittel- und Osteuropa“ der Robert Bosch Stiftung sowie Co-Projektleiterin des trinationalen EU-Projekts „European Accents in Perm“ durchgeführt von MitOst e.V., Berlin

seit März 2006 Projektleiterin diverser transdisziplinärer, internationaler Kunst- und Kulturprojekte (u.a. „Fremdbilder?“, „Wer oder was bewegt Belarus“, „n\osztalgia“, „Work is Elsewhere“)

seit Januar 2004 freie Fotografin und Webdesignerin

Interview – 20. August 2012
mit Sophie Goltz (SG)

Kurzvita:

Sophie Goltz, Kuratorin und Kunstvermittlerin (documenta 12 und Documenta11, Projekt Migration, u.a.), lebt in Berlin und arbeitet am Neuen Berliner Kunstverein n.b.k. Sie beschäftigt sich mit der Geschichte der Kunstvermittlung im Kontext politischer Konzeptionen von Kultur und Bildung am Beispiel documenta.

SG: Meiner Meinung nach hat sich die Vermittlungseuphorie abgeschwächt. Es gibt das Phänomen der Begleitforschung, die ich im Prinzip für gut, wichtig und interessant halte – gleichzeitig geht das auch in Richtung Evaluation und da kommen wir an die Grenzen dessen, was Evaluation in dem Bereich kann. Und dass es sich wegbewegt, eine Praxis zu sein, hin dazu, ein Diskurs zu sein und dann sind wir wie so oft zwar in der Diskussion, aber nicht tatsächlich in der Praxis und das finde ich tatsächlich eine extreme Schwierigkeit hinsichtlich der Vermittlung.

Ich habe hierauf auch keine Antwort. Ich teile nur meine Fragen oder Momente mit, mit denen ich gerade ringe, weil es immer wichtiger wird, darauf eine Antwort zu haben. Wenn man sich zum Beispiel die Tate anguckt, die so wahnsinnig expandiert und so stark von dieser Art Besuchermanagement und Audience Development ausgeht, dann ist das so sehr auch schon wieder funktional geworden. Also selbst das, was in England zum Beispiel die Community Work ist, ist ganz stark Symbolpolitik geworden. Das ist nicht falsch, es ist nur die Frage, wie man es dann nutzt, weil man kommt da auch nicht raus. Das glaube ich zumindest nicht mehr. Auch wenn es in dem Bereich Leute wie Janna Graham gibt, die da sicherlich sehr avanciert arbeiten, aber trotzdem ist die Vermittlung immer an der Grenze Symbolpolitik zu sein.

Und das sind so die Momente, wo ich denke, Vermittlung ist an einen interessanten Punkt gekommen, weil alle auch so viel darüber reden und weil wir auch eine Vermittlungsgesellschaft sind und gleichzeitig wird aber gar nicht mehr über die Praxis gesprochen.

Du fragst ja auch nach Politik und wenn man jetzt mal nicht abstrakt über das Politische redet, sondern über Politik, dann hat das eine Praxis. Und was kann das

sein? Aktuell in Deutschland rufen nach wie vor alle nach Bildung, nach kultureller Bildung, doch das finde ich hoch problematisch. Oder besser gesagt, ich finde es einerseits hoch problematisch, weil nicht über Bildung in diesem Land gesprochen wird. Darüber was Bildungstheorie ist, was der Begriff der Bildung ist und das klingt bei Nora zum Beispiel im Buch an, aber ideengeschichtlich, da es aus einer bestimmten Zeit kommt, ist es auch mit sehr problematischen Vorstellungen, zum Beispiel mit humanistischen Vorstellungen verbunden, die sich in der gegenwärtigen Diskussion um die Museumsinsel und das Humboldtforum auch spiegeln. Das ist einfach da, als ein unglaubliches Paradigma und das scheint auch nicht aufzubrechen zu sein.

Andererseits werden natürlich Gelder mobilisiert, die man wiederum auch nutzen kann. Von daher bedeutet das auch, dass es um Professionalisierung geht und das heißt natürlich auch, dass man mit dem, was man tut, Geld verdient. So hat das natürlich auch Vorteile.

SE: Was ist Deine Antriebskraft für Deine vermittlerische Tätigkeit?

SG: Als wir „Projekt Migration“ gemacht haben waren die Projekte immer stark vermittlungsorientiert oder das Großprojekt in Dresden „Dresden Postplatz“ war ein Projekt im öffentlichen Raum und das ist automatisch eigentlich nur Vermittlung. Sobald man im öffentlichen Raum arbeitet ist, man permanent am vermitteln und da stellt sich gar nicht so sehr die Frage nach Vermittlung, sondern da stellt sich eher die Frage, wie bediene ich verschiedene Öffentlichkeiten, wie gehe ich mit denen um, die ich automatisch habe, die ich auch haben will, deswegen mache ich es ja. Was finde ich für eine Kommunikationsebene, denn es hat ja auch viel mit Kommunikation zu tun.

„Projekt Migration“ war natürlich anders, weil es diese lange, über zweijährige Recherchephase gab, die dann in die Ausstellung gemündet ist. Nachdem die Ausstellung fertig war, stand die Frage im Raum, wie wir Öffentlichkeit herstellen. Konkret: Wie geht man tatsächlich in migrantische Communities rein? Es gab die einzelnen Recherchierer, die in den Communities waren, die waren eine Art Trigger-Figuren. Wir haben es ja auch permanent damit zu tun, dass man im Kunst- und Kulturbereich nur bestimmte Klassen und eine bestimmte Gesellschaftsschicht

anspricht. Natürlich ist die Community-Arbeit eine, die darüber hinausgehen will, aber nichtsdestotrotz, finde ich, bleibt es gerade auch hier in Deutschland eines der größten Probleme, da Projekte bei denen man auch die „Anderen“ erreichen möchte, oft in Multikulti-Kitsch abrutschen, weil das Hauptnarrativ nicht geändert wird.

Und da war eben die Frage, wie geht man damit um. Bei meinen Projekten waren wir budgetär nie in der Lage ein Extra-Vermittlungsprogramm zu realisieren, also eine Community-Arbeit, die sich von der Ausstellung löst, die was Eigenes macht, was Eigenes kreiert. Es gab immer eine Ausstellung und von der Ausstellung ausgehend wurde die Vermittlung aufgebaut. Heute wäre das anders. Heute wäre das Voraussetzung, damit man ein Projekt überhaupt kriegt. 2005 verkündete die Kulturstiftung des Bundes zum ersten Mal in einem offenen Brief, dass sie ab sofort auch Vermittlungsarbeit unterstützen wollen. Aber davor war das anders. Insofern war immer klar, wir haben ein kleines Budget und wir gehen von den Ausstellungen aus, weil das ist sozusagen unser Kern ist und von da aus bilden wir Erzählungen, Leitfäden und so war es im Prinzip auch beim „Projekt Migration“.

Worum es uns geht ist, dass Deutschland ein Einwanderungsland ist und dass es eine Migrationsgeschichte hat, die nicht erzählt wird oder wenn sie erzählt wird, immer nur im Konflikt erzählt wird. Es geht immer maximal bis 1945 oder 1933 zurück und nicht z.B. bis 1904: Hereros, deutsche Kolonialpolitik. Also war unsere Idee zu sagen, das ist der Kern unserer Arbeit. Dabei war es uns wichtig, dass die Inhalte immer mit den Leuten zusammen erarbeitet wurden. Damals gab es die Gastarbeiteri-Ausstellung in Wien, die war für alle innerhalb des Projektes sehr wichtig, wie sie versucht hat, die Geschichte der Gastarbeit in Österreich zu erzählen, mit welchen politischen Erzählungen sie verbunden war und eben auch die Vermittlung, die damals von trafo:k durchgeführt wurde. Wir haben Parallelen zu unserer Arbeit gesehen und beschlossen, sie einzuladen, da sie schon vor dem Hintergrund einer Erfahrung sprechen und es ja auch mit ähnlichen Phänomenen in der Gesellschaft zu tun haben.

Um ein Team aufzubauen haben wir ausgeschrieben, dass wir Leute suchen. Wir haben mit der Uni zusammengearbeitet, mit dem Institut für Ethnologie in Köln, mit Gerda Heck und mit Erol Yildiz, die parallel auch in das Projekt involviert waren und dann hat sich eine interessante Konstellation ergeben, dass quasi über die

Gespräche, die wir mit interessierten Leuten geführt haben, am Ende nur VermittlerInnen mit migrantischem Hintergrund da waren. Das war nicht intendiert, das war auch nie so ausgeschrieben, aber gleichzeitig wollten wir auch Leute, da es um eine Politisierung der Geschichte geht, die entweder selbst aus solchen Zusammenhängen kommen oder interessiert sind, über solche Zusammenhängen zu sprechen. Die grundsätzliche Frage ist auch: wie spricht man eigentlich über Migration? Die Auswahl hat sich dann zufällig so ergeben. Später stand als Vorwurf im Raum, dass es Absicht gewesen wäre, dass Betroffene in der Ausstellung sprechen.

SE: Und was war der Vorwurf dabei?

SG: Dass sie quasi mit ausgestellt wurden. Weil sie es in der Ausstellung natürlich mit einer deutschen Mehrheitsgesellschaft zu tun bekommen haben, die eher aus der recht wohlhabenden Kölner Mittelklasse stammt, deren Verständnis im Bezug auf Migration über Multikulti nicht hinausgeht. Diese Besucher würden nie zur Kölner Ehrenstraße gehen oder wenn, dann würden sie sagen: „man isst hier mal türkisch.“ und gar nicht verstehen, dass sie eigentlich genauso adressiert sind und dass in der Ausstellung angesprochene Probleme gar nicht bei „denen“, sondern bei ihnen selber liegen.

Innerhalb des Projekts gab es Momente, die natürlich nicht so einfach waren. Die Einladung von trafo:k – damals waren Nora, Renate und Lobomir in Köln – hatte zur Folge, dass es sehr schnell zu einer Politisierung der gesamten Gruppe gekommen ist, die sich selbst organisiert gegen das Kuratorium gewendet hat und die Arbeitsbedingungen ablehnten, die auf Grund des limitierten Budgets gegeben waren. Alle sprachen über Themen, wie Arbeiterstreik und Hausbesetzung etc. – im historischen Sinne – und dann hatten wir plötzlich den Konflikt im Team selbst, was dann aber durch die Veränderung der Bedingungen gelöst wurde. Aber das hatte natürlich keiner erwartet, dass sich innerhalb der Struktur so ein Konflikt herausbildet, der für die Gruppe aber ganz wichtig war, besonders für Leute, die bisher wenig aktivistische Erfahrung hatten. Hier hatten sie die Möglichkeit, sich selbst eine Stimme zu geben. Der Teamprozess selbst war einer der wichtigsten Prozesse innerhalb der Vermittlung.

SE: Was genau verstehst Du hier unter Team?

SG: Die Gruppe an VermittlerInnen, die sich auf diese Sache eingelassen haben, die es auch sehr ernst genommen haben, die es so ernst genommen haben, dass sie selbst Strategien überlegt haben, um Publikum zu gewinnen. Die Kommunikation hat nämlich anfänglich nicht so gut funktioniert und der Titel „Projekt Migration“ ist dann doch zu intellektuell, um sie als reißerische Ausstellung in die Öffentlichkeit oder in die Presse zu bringen. Ihr Engagement ging bis dahin, dass sie vom Kuratorium eingefordert haben, andere Maßnahmen einzuführen. Es gab als konstitutiven Bestandteil der Vermittlung einen permanenten Vermittlungsprozess, vor dem Hintergrund der begrenzten Möglichkeiten und auch unter Berücksichtigung der Wünsche des Kuratoriums. Und in einer gewissen Weise haben wir die Fragen dann aus dem Teilprojekt „Transit Migration“ abgeleitet. Es ging um Migration nach 1989, Fall der Berliner Mauer, Eiserner Vorhang, Grenzverschiebung, Festung Europa – all die Themen, in deren Spannung sich das Projekt befand, und vor dem Hintergrund, dass es eine europäische, also suprastaatliche Politik und die Geschichte der deutschen Migrationspolitik gibt.

Sicher kann man über das Projekt streiten, aber darum geht es jetzt nicht.

Meiner Meinung nach hat sich über die Vermittlung eine Menge getan, auch eine Menge Kritik. Und es haben sich in dem Jahr den VermittlerInnen auch sehr schnell die Fallstricke der Ausstellung gezeigt.

Ich bin prinzipiell der Meinung, dass Vermittlung als Feedbackstruktur, ob eine Ausstellung funktioniert oder nicht von so genannten Hauptkuratoren unterschätzt wird. Ich bin selber nicht in diesem Apparat, um zu wissen, ob es da eine Rückkopplung gibt, aber alles was ich von den VermittlerInnen höre ist, dass es eher nicht so ist. Dabei sind sie am ehesten diejenigen, die wissen, wie eine Ausstellung ankommt. Ich finde es auch interessant, dass etwa die documenta 12, die ja eigentlich so viel auf Bildung gesetzt hat, dann doch seitens der Kuratoren wenig Feedbackstrukturen etabliert hat, sondern eher ein hierarchisches System entwickelt hat, das ich persönlich eher schwierig fand, gerade vor dem Hintergrund, dass gesagt wurde, dass es so ein konstitutiver Bestandteil ist. Aber es gab kaum Sitzmöglichkeiten, kaum kommunikative Situationen. Vieles wurde da nicht zu Ende gedacht.

SE: Und hast Du einen Grund gefunden, weswegen das nicht zu Ende gedacht wurde?

SG: Das liegt am Ereignis selber. Das ist eben doch ein Überforderungsereignis für alle Beteiligten. Und ab einem gewissen Moment laufen Dinge dann on-it's-own, also die verselbstständigen sich und man kann sie auch nicht zurückholen. Man ist selber auch gar nicht mehr in der Lage, das zu tun. Bei der documenta 13 wurden bei der „Maybe-Education“ öffentliche Diskussionsrunden eingeführt, aber das gab es ja mit den, lunch-lectures de facto auch. Dort wurden die ganzen Projekte vorgestellt und man sprach über die Dinge, die da passierten.

SE: Könntest Du eine Definition von Vermittlung geben?

SG: Nein. Bin ich grad dabei – wir machen ja gerade ein Buch dazu.

SE: Wann kommt es überhaupt zu Vermittlung?

SG: Ich glaube eigentlich immer, da ich nie voraussetzen kann und soll, dass der andere schon weiß, was ich weiß. Wenn es zum Beispiel um eine Gesprächssituation geht und die ist ja in erster Linie in klassischen Vermittlungssituationen gegeben. Da aber alles Vermittlung ist, ist die Frage: „Was ist Vermittlung?“ schwer zu beantworten.

SE: Sind für Dich Wandtexte auch schon Vermittlung?

SG: Das ist ein Teil der Vermittlung und für mich ist eine gute Ausstellung eine, die Vermittlung auf verschiedenen Ebenen denkt. Also ausgehend von personeller Vermittlung, z.B. Führungen, das klassische Format, was ich immer noch für ein dankbares Format halte oder Basteln in Ausstellungen mit Kindern bis hin zur Presseerklärung. Auch textlich gibt es verschiedene Ebenen. Da gibt es hier den Wandtext und dort den Katalogtext. Ich finde aber nicht, dass man es überstrapazieren muss. Die Versuche im Hamburger Kunstverein, als Waldvogel angefangen hat, verschiedene Textsorten zu schreiben, die auch verschiedene Leute

ansprechen, sind meiner Meinung nach ein bisschen übertrieben, aber im Prinzip gehören Texte für mich zur Vermittlung dazu. Und es ist auch die Unterscheidung zwischen einem Künstlertext und einem Autorentext wichtig. Das sind unterschiedliche Texte und das muss meiner Meinung nach auch markiert sein, sonst ist man nämlich permanent auf der gleichen Ebene und es wird so getan, als wäre alles gleich und dabei ist es das überhaupt nicht und Du weißt auch nicht mehr, über was Du Dich ärgern sollst: dass nicht vermittelt wird, was es ist oder über die Qualität der Texte, die nicht gut ist. Das finde ich dann schwierig. Neben dem, dass, wenn wir vom klassischen Kunstbereich reden, jedes Kunstwerk in gewisser Weise seine Vermittlung schon mitbringt. Also dass sich de facto dann eine edukative Vermittlung dazu auch verhält.

SE: Weil Du edukative Vermittlung so stark in den Vordergrund rückst – würdest Du noch andere Formen der Vermittlung sehen?

SG: Ja klar, der Künstler, der ein Display macht, der sich überlegt, wie er es zeigt, ist für mich auch ein Akt der Vermittlung. Er setzt sich mit dem Raum auseinander, er setzt sich durchaus – nicht alle, aber manche – mit Blickperspektiven auseinander und damit ist für mich schon eine Vermittlung drin, die der Künstler selber für sich beansprucht. Aus diesem Grunde gibt es auch Künstler, die mit Vermittlung ihre Schwierigkeiten haben.

SE: Hast Du eine bestimmte Wirkungsabsicht, wenn Du an einen Vermittlungsprozess rangehst? Formulierst Du im Planungsprozess ein Ziel?

SG: Nein, ein Ziel – so würde ich es nicht nennen. Ich würde sagen, ich formuliere einen Rahmen, in dem ich agieren möchte, und der Rahmen kann sich verändern, aber den Rahmen habe ich, damit ich überhaupt weiß, wo heraus ich agieren kann.

SE: Legst Du den Rahmen offen?

SG: In einer gewissen Weise schon. Um es an einem Beispiel zu verdeutlichen: Wir haben in Kassel das große Projekt „Deutsch Wissen“ gemacht, was sich mit der Frage der Migrationsgesellschaft beschäftigt hat und der damaligen Diskussion um

die Einbürgerungstests und die Frage 185 „Was ist die documenta?“. Also mit der Frage eigentlich: „Deutsch sein.“ Und da war der Rahmen recht offen dargelegt, im Sinne, dass wir festgelegt haben, dass wir im ersten Teil der Vermittlung bei uns im Team bleiben und uns selbst Fragen stellen. Wir alle reden über Postkolonialismus, wir haben darüber auch was gelesen, aber was heißt das als Praxis, was kann es als Praxis in der Vermittlung heißen und da haben wir zwei Workshops organisiert. In einem ging es um Antirassismus und bei dem anderen um die Fragen Postkolonialismus und Bildung. Der Text hierzu ist ja auch in dem Buch veröffentlicht. Aber was heißt das als Praxis in einer Ausstellung, die das vielleicht nicht per se zum Thema hat, also wenn es sich vielleicht auch konfliktuell zu ihr verhält? Einen eigenen politischen Anspruch, eine eigene Auffassung zu dem hat, was in der Ausstellung passiert und was einem da begegnet und es sind einem ja durchaus sehr stereotype Rassismen in der documenta 12 begegnet. Sei es Romuald Hazoumés Boot oder Karry James Marshall, der von wo ganz anders herkommt, aber allein durch die Hängung, wenn man das so konfrontativ ins Museum hängt und vergleicht – black beauty im historischen Gemälde und in einem aktuellen Gemälde, dann ist das natürlich auch konfliktuell. Es war konfliktuell gemeint, aber natürlich nützt das der Vermittlung nichts, weil die Antwort trotzdem ein Konflikt bleibt. Den kannst du ja nicht auflösen. Von daher ging es erst einmal darum, die Frage an sich selbst zu stellen und da würde ich sagen, der reflexive Rahmen war erst mal da. Der zweite Teil war ein Projekt mit Jugendlichen, wo es darum ging, mit kanack-attack zusammen zu arbeiten. Es entstand „was guckst du reloaded“, eine Fernsehserie. Die Tradition des Interviewführens von kanack-attack wurde aufgenommen und Jugendliche machten Interviews auf der documenta, dem weißen Ghetto, wie wir es genannt haben, um zu gucken ob die Leute diese Frage kennen. Also diese Frage an die Mehrheitsgesellschaft zurückzugeben mit dem Ziel hieraus einen Film zu machen.

Im Sinne der Zielsetzung: so gab es ein Produkt, das dabei rauskommen sollte, was meiner Meinung nach für die Altersgruppe auch wichtig ist, um für sich selber einen Erfolg zu verbuchen. So etwas hilft zu sagen, ich hab es gemacht, denn bei aller Liebe zum Prozess, der dann sowieso stattfindet, in so einem Alter einen Film zu präsentieren und sich vorne hinzusetzen und zu sagen, das haben wir gemacht, das ist was anderes, als zu sagen, ich hab einen Prozess gemacht. Jeder Mensch freut sich, wenn etwas bei einem Prozess rauskommt. Von daher war das auch für ihre

Selbstwahrnehmung wichtig. Für uns waren die Gespräche das Entscheidende, denn Theoriebildung hat überhaupt nicht funktioniert: Das in der Ausstellung sein, das sich selber kennen lernen, die Fragen und Erfahrungen aus der Gruppe zu besprechen. Und letzten Endes war es beim Schnitt, dass sie verstanden haben, was Film ist. Das war das Entscheidende, wie gucke ich auf Menschen. In dem Augenblick, wo sie gemerkt haben, dass sie das Bild nicht nehmen können, weil das einfach was Falsches erzählt, weil die Kamera von oben guckt und damit schon an sich was sagt, das man eigentlich gar nicht sagen will, das waren dann die Momente, die entscheidend für sie waren. Neben dem, dass es natürlich auch zäh war, man musste durchhalten, es ging auch immer ein paar Stunden. Aber das war so ein Projekt, das einen ganz klaren Rahmen hatte. Es gibt eine Vermittlungsfrage für einen selber, die zum Thema Selbstevaluierung aufgegriffen werden kann und es gibt einen Raum, den man ermöglichen will. Was in diesem Rahmen passiert, das weiß man nicht und das will man auch nicht wissen, denn sonst bräuchte man das Projekt auch gar nicht mehr machen. Denn wenn man das vorher schon weiß, finden auch keine Lernprozesse statt – auch nicht für einen selber. Denn wenn man sagt, ich weiß schon was passiert, dann kann kein Lernen stattfinden, denn Lernen kann nur stattfinden in Situationen, wo beide Seiten lernen. Aber der Rahmen musst klar gesteckt werden. Das finde ich für die Vermittlung auch wichtig, damit sie weiß, worauf sie sich bezieht, denn sonst wird es beliebig. Ich muss dann aber nicht unbedingt in dem Rahmen bleiben. Unter Umständen kann es auch eine gemeinsame Entscheidung sein, diesen zu verlassen. Das wäre eine Entscheidung, die man nicht alleine trifft, aber ich bin trotzdem der Meinung, dass man eine pädagogische Verantwortung hat und die kann man auch nicht abgeben.

Meines Erachtens sollte die Teilnahme an Vermittlung auf freiwilliger Basis stattfinden. Das ist auch so, wenn jemand eine Führung bucht. Bei Schulklassen ist das allerdings anderes. Dann ist das oft Teil eines Lehrprogramms oder entspricht der Vorstellung eines Lehrers, dass das gut ist. Aber wie gehe ich dann mit dieser Situation um? Im Grunde müssen die Schüler dahin gehen. Natürlich sind sie auch neugierig, das würde ich grundsätzlich schon unterstellen, aber sie sind nicht immer interessiert. Und da stellt sich für mich die Frage, wie man es schafft, dass diejenigen, die nicht interessiert sind, auch weiterhin nicht interessiert sein dürfen,

ohne moralisch mit einem Interesse belegt zu werden. Es bleibt immer die Frage zu klären, wie die Situation, in der man vermittelt, entsteht.

SE: Und Du findest, Vermittlung muss ein freiwilliger Prozess sein, in den man freiwillig eingetreten ist?

SG: Größtenteils ist es ja nicht freiwillig, wie wir wissen. Da sagt zum Beispiel der Rechtsanwalt, er möchte die documenta sehen und dann geht das ganze Büro zur documenta. Da kann man davon ausgehen, dass zwei Drittel der Gruppe froh sind, einen Tag nicht arbeiten zu müssen. Die Freiwilligkeit beruht auf dem Luxus, nicht arbeiten zu müssen oder einen Ausflug mit den Kollegen zu machen, aber nicht, weil man jetzt unbedingt glaubt, dass man die documenta gesehen haben muss. Es klingt jetzt alles banal, aber ich finde Vermittlung ist oft banaler, als getan wird. Ich meine, es ist alles Diskurs, aber die reale Situation ist oft anders. Und dann ist die Frage: Wie arbeitest Du in so einer ganz klassischen Situation, also wie kommt es überhaupt zu der Entscheidung, dahin zu gehen? In klassischen Institutionen ist es ja so, um Vermittlung überhaupt stattfinden zu lassen, ist die Voraussetzung, dass jemand zu Dir kommt.

Das ist z.B. bei Projekten, die trafo:k machen anders, da sie Vermittlungssituationen innerhalb des Projektes herstellen. Die Schulen sind im öffentlichen Raum. Das ist ja was anderes, wenn man institutionell gebunden arbeitet. Das ist auch eine andere Form von Vermittlung. Der spannende Teil ist ja selber Projekte zu initiieren. Projekte, die rausgehen aus der Institution, aber dafür ist oft zu wenig Geld, Zeit und Personal da. Aber so in dem Augenblick habe ich erstmal die Situation, dass jemand zu mir kommen muss und da kann man jetzt das ganze Marketing, die ganze Fragestellung bemühen.

Für mich wird es immer wichtiger, dass Leute auch „nein“ sagen dürfen. Sie können zwar in einer Situation sein, aber in der Situation sind sie berechtigt, „nein“ zu sagen und dieses „nein“ ist auch Teil des Vermittlungsprozesses. Das ist eine neue Figur über die ich schon lange nachdenke, denn dieser Bejahungsprozess, der in der Vermittlung stattfindet oder immer so angenommen wird, der ist mir zu selbstverständlich. Und wenn er selbstverständlich ist, dann kommt das aus dem Bildungsbürgertum heraus. Da müssen wir uns nichts vormachen. Und das ist die Schwierigkeit. Wie kann ich Leute holen, die auch „nein“ sagen. Das finde ich bei

Schulklassen ganz wichtig, dass man da auch „nein“ sagen kann. Dann ist man eben dabei, aber man muss nicht. Und was könnte das dann für eine Vermittlung sein, in der ich dann auch im „Vielleicht“ bin. Vielleicht bin ich interessiert, vielleicht auch nicht. Oder vielleicht habe ich eine andere Motivation, so wie in dem Beispiel eben – ich habe einen Tag frei, ich habe keinen Unterricht, ich gehe mal hin, vielleicht ist es was anders, kann ja auch lustig sein... Wenn das meine Motivation ist und noch nicht mal unbedingt das Lernen wollen schon und nicht der ganze Apparat, der dann schon wieder will, dass sie lernen, dass sie das wollen. Denn ich glaube, dann kann auch etwas entstehen. Dann kommt vielleicht ein Gespräch über etwas zustande. Vielleicht über etwas ganz anderes, das aber in dem Augenblick viel mehr in der Alltagspraxis ist und eher indirekt damit zu tun hat. Solche Gespräche kenne ich von Projekt Migration auch. Wenn man es einmal zulässt, dann passieren auch andere Sachen und die haben dann mehr mit den Inhalten zu tun, als wenn man über den Inhalt ganz stoisch erzählt. Der Inhalt kommt sowieso wieder rein. Der ist ja eh da. Der umgibt einen. Der ist ja nicht weg.

SE: Hast Du Dich mit dem Begriff der Kontaktzone beschäftigt? Ist er für Dich relevant?

SG: Also zum Begriff der Kontaktzone. Ich kenn den Begriff – habe den Text gelesen. Grundsätzlich finde ich das total spannend und kenne ja auch die Arbeit von Nora, die mit dem Begriff auch sehr stark arbeitet und trotzdem würde ich sagen gehört der für mich in die Abteilung Diskurs und nicht in die Abteilung Praxis. Sicherlich bezieht er sich auf die Praxis oder auf Ebenen der Praxis, aber ob er so in der Praxis anwendbar ist, würde ich meine Zweifel haben, um es jetzt mal vorsichtig auszudrücken. Zum einen, da ich glaube und das ist auch kein neueres Phänomen, aber ein immer massiver auftretendes Phänomen, dass gerade die kulturellen Räume immer homogener werden. Also das heißt, wenn ich multiperspektivisch sein will, was ist dann die Multiperspektive, das muss man inzwischen fragen. Ich habe den Künstler, der global agiert und aber eigentlich, sagen wir mal, in Südafrika lebt. Also was ist dann das Multiperspektivische? In welcher Weise wird es überhaupt hergestellt? Das ist vielleicht im Ethnologischen Museum noch mal einfacher zu beantworten, aber selbst in dem Ethnologischen Museum, wie man es sich heute gerne wünschen würde, ist diese Frage nicht mehr so einfach zu

beantworten. Von daher ist das inzwischen eher auch eine Frage. Wenn also die Gesellschaft heutzutage sowieso schon multiperspektivisch ist, dann haben wir es im Kulturraum fast mit dem Gegenteil zu tun, weil wir immer homogener werden.

SE: Homogener in dem Sinn, dass diejenigen, die sich überhaupt in kulturellen Räumen bewegen, eine homogene Masse darstellen?

SG: Ja, diejenigen, die sich in kulturellen Räumen bewegen, die dort Verantwortung haben. Und das hat ja verschiedene Ebenen. Man könnte in diesem extrem symbolischen Raum, in dem man sich da befindet, sagen, dass man diese Praxis will, dann kann man die zum einen programmatisch herstellen. Das wäre ein Ansatzpunkt. Gleichzeitig, wenn man sich die personelle Vermittlung ansieht, gibt es dort immer ein ganz klares Hierarchieverhältnis. Es gibt Einen, der die Institution kennt und Einen, der sie nicht kennt, aber kommt und Interesse hat. Vorausgesetzt er hat Interesse. Man hat zum Beispiel eine Gruppe. Diese kann in sich auch sehr homogen sein und dann ist die Multiperspektive zwischen mir und der Gruppe. Dann ist es für mich eher eine Frage, wie das in einer Praxis wirklich übersetzt werden kann. Und ich finde, es gibt dann auch ein linguistisches Problem, weil man nicht unterschätzen darf, dass eben jede Perspektive ihre Sprache hat und die ist auch nicht einfach auszutauschen. Sie ist „embodied“, die ist im Körper drin, die ist in den Gesten drin. Das heißt in einer gewissen Weise ist das für mich eben eher ein Diskurs, als dass es wirklich im Alltag stattfindet.

Der Konflikt ist permanent da, sichtbar, unsichtbar – er ist da. Man braucht nur auf die Straße zu gehen. Also stellt sich eher die Frage, warum will ich diesen Konflikt im Museum haben. Also ich würde die Frage inzwischen andersherum stellen. Im Museum reden wir plötzlich darüber, aber in der Gesellschaft wollen wir den Konflikt eigentlich möglichst nicht haben. Und dann würde ich sagen, dann ist es interessant. Dann können wir uns ja angucken, was die Institution für ein Ort sein könnte.

Was der Raum herstellen könnte, der allen eine Erfahrungsebene ermöglicht, die vielleicht im Konflikt da draußen nicht möglich ist. Den Konflikt muss man nicht herstellen, der ist da, er reibt sich und es ist viel mehr die Frage, warum er nicht öffentlich ist. Oder wenn er öffentlich ist, wird er nur partiell gesehen. Eigentlich wollen wir den Konflikt ja nicht im Museum haben, sondern eigentlich wollen wir ihn ja in der Gesellschaft haben. Da wo er hingehört. Da wo er auch gelebt gehört. Was

kann dann die Kontaktzone im Museum sein? Wie gesagt, ich gehe davon aus, es kommen Leute mit Interesse auch an dem Subjekt, was sich in der Vermittlungssituation entfaltet und wollen jetzt nicht permanent von mir Machtverhältnisse gespiegelt haben, sondern im Grunde ist es meine Aufgabe in der professionellen Vermittlung, meine Sprache so reflektieren zu können und meine Gesten, dass sich methodisch etwas anderes herstellen lässt. Dies erreicht sich auch viel über nonverbale und über andere Ebenen, die die Leute unbewusst erreichen. Ob denen das hilft, wenn ich sage, ich bin jetzt in der Situation zu sprechen und jetzt reden wir mal darüber, dass ich hier die Macht habe – ich bezweifle das. Ich bezweifle das im Sinne von, wie es Nora auch schreibt, die Leute da abholen, wo sie sind ist im Zweifelsfall uninteressant. Ich finde es eher wichtig, es auf einer Ebene zu tun, dass es die Leute nicht merken und dass eben trotzdem was anderes passieren kann – klingt ein bisschen esoterisch, das mein ich nicht so. Aber ich möchte ungern gleich sagen, dass ich hier eine Machtposition habe, die ich aber gar nicht will und womöglich fragen, ob jemand aus der Gruppe sprechen möchte.

Und das Spannende ist, dass ich innerhalb der Institution ja gerade die Macht nicht habe. Also würde ich dann wirklich multiperspektivisch werden, müsste ich quasi parallel dazu den eigenen Konflikt, den ich ja in der Institution automatisch habe, auch offen legen. Das würde dann für mich das Erste sein, was ich tue.

Denn die Konflikte, die ich selber jeden Tag mit institutionellen Machtverhältnissen habe, sind dann auch relevant, wenn man tatsächlich reflexiv über die sozialen Verhältnisse nachdenkt. Ich würde die Kontaktzone als etwas verstehen, was danach fragt, was für soziale Verhältnisse in einem Raum hergestellt werden und was diese mit dem ganzen Symbolischen dieses Raumes zu tun haben, das dieser Raum an sich schon hat und was haben sie auch mit der Praxis zu tun – im Alltag. Denn sonst würde man so tun, als hätte man selber keine Konflikte, aber das stimmt einfach nicht und dann finde ich das auch nicht mehr interessant. Man muss die Konflikte ja auch da leben, wo sie sind, ich brauche sie ja nicht mit Besuchern leben. Ich kann eher da für mich selber einen Raum öffnen, der eine andere soziale Realität herstellt. Und dann würde ich sagen, dann ist es reflexiv, weil ich das eben nicht übertrage. Und oft ist die sprachliche Ebene zu intellektuell und das Sprachproblem kann ich nicht überwinden. Das ist so subtil, dass man glaubt, es ist gar nicht da, aber ich glaube, dass es ist immer da ist.

Im Ethnologischen Museum ist das was anderes. Dort ist die Multiperspektive allein schon darüber gegeben, wie die Geschichte der Artefakte erzählt wird.

Im ethnologischen Museum ist es viel einfacher, als wenn ich jetzt über den Kunstraum nachdenke, weil das Ethnologische Museum sich aus einer multiperspektivischen Erzählung heraus am Ende eigentlich auflösen würde. Im Sinne des Nichtbesitzes. Denn jede Form von Besitz ist ja eigentlich nicht möglich und darin würde es sich auflösen und damit bist du sozusagen automatisch in einer multiperspektivischen Erzählung, die ja gleichzeitig auch die Hierarchie des Anschauens, des Betrachtens, usw. impliziert.

Aber da hat die Symbolik auch so viel mit Alltag zu tun. Und auch da bleibt die Frage, was da die Praxis ist. Der Begriff der Kontaktzone kommt ja auch aus dem ethnologischen Museum. Da hat es noch einmal eine ganz andere Funktion so darüber nachzudenken.

Es ist auch die Frage der inneren Reflexivität: Warum sprechen wir eigentlich darüber? Im Ethnologischen Museum geht das auch immer um die Geschichte der Artefakte. Warum sprechen wir heute noch drüber? Wie sprechen wir drüber? Da ist es noch einmal signifikanter, weil es sich noch mehr in der Museumsgeschichte einschreibt. Und das ist sicherlich in einer Gemäldegalerie auch noch mal anders, als in einem zeitgenössischen Kontext.

SE: Vielleicht noch einmal zu Deiner eigenen vermittlerischen Praxis. Wann hast Du das Gefühl, ein Vermittlungsprojekt ist gelungen?

SG: Für einen selbst ist es natürlich gelungen, wenn das Projekt zu Ende geht und man fühlt sich nicht nur ausgelaugt, sondern man hat das Gefühl, man hat auch was gelernt. Wenn man das Gefühl hat, wenn wir jetzt von der personellen Vermittlung ausgehen, dass eine gemeinsame Situation entstanden ist, dass man merkt, dass die Leute auch etwas mitgenommen haben. Im besten Fall entsteht ein Gespräch. Es gibt auch andere Situationen: Zum Beispiel hatte ich mal eine Gruppe von Kunsthistorikerinnen, die kuratorische Studien gemacht haben. Die haben kein einziges Wort gesagt und es war eigentlich eine der klassischsten Situationen. Man hat eine Ausstellung, man erzählt ein bisschen was, man hat einen Schwerpunkt, man redet ein bisschen. Und irgendwie fand ich es trotzdem nicht ungelungen. Also grundsätzlich würde ich sagen, es ist nicht gelungen, aber da hätte auch nichts

gelingen können, das ist mir auch klar geworden, weil die einfach keine Fragen hatten. Es gab die Leiterin, die den Ablauf bestimmt und auch „danke“ sagt und die Studentinnen sind dankbar über alles, was Du sagst. Und Du hast ein paar Punkte gemacht und da sie auch alle fleißig mitgeschrieben haben, wird das schon irgendwann wiederkommen. Man bleibt zwar im Ungewissen, man hat auch kein Feedback, aber irgendwann kommt es schon wieder. Ob etwas gelungen ist oder nicht, hat meiner Meinung nach etwas Interpersonelles.

Man hat zum Beispiel eine Führung auf der documenta, die sich mit dem Thema Mutterschaft beschäftigt, dann kann es extrem schwierig werden, denn oft wird pauschal gesagt, dass man ohne selbst Kinder zu haben, nicht mitreden kann. Dann kann man schon sagen, dass es gelungen ist, wenn die sich untereinander streiten, wenn man gar nicht mehr mit streiten muss. Wenn sie plötzlich über Feminismus streiten und die Oma dann auch noch mitredet und sagt, sie findet gerippte Männerunterhemden blöd. Das klingt vielleicht banal, aber in so einem Augenblick ist es natürlich schon viel wert, dass jemand, der so etwas nie öffentlich sagen würde, es öffentlich sagt. Das sind so Kleinigkeiten, da freut man sich auch einfach. Ich glaube, eine wirklich gelungene Vermittlungssituation ist eine, die einem sagt, man muss etwas anderes machen. Ich bin selber nicht so häufig in solchen Vermittlungssituationen, die so herausfordernd sind, aber um ein Beispiel zu geben: Ich habe ein Seminar mit der Kunsthochschule Weißensee gemacht. Die waren alle sehr begeistert und haben am Ende ein extra Essen für uns gemacht, aber trotzdem habe ich gemerkt, dass ich etwas anderes machen muss. Das finde ich dann auch gelungen, wenn du merkst, dass Du in einer gewissen Weise etwas erreicht hast, das aber auch nicht wiederholbar ist. Das ist für mich dann ein Erfolg. Manchmal frage ich mich, ob die Menschen, die in Vermittlung involviert sind, wirklich bereit sind, sich selber so zu verändern und das gar nicht sobald sich der Diskurs ändert, sondern eben auf der Praxisebene. Sich so weit zu öffnen, dass das Sprechen etwas anderes wird. Der klassische Museumspädagoge, Museumspädagogin, heute Vermittler, Vermittlerin, die haben ja auch einen Alltag. Der ist ja auch Routine und das ist ja auch gut, denn das ist ja auch Arbeit. Das darf man nicht unterschätzen, dass das in einer gewissen Weise auch schnell idealisiert wird. Also man ist ja auch froh, wenn man Dinge einfach nur ritualmäßig machen kann. Man kann ja nicht immer alles neu machen. Aber eben hin zur Negation, dass man gar nichts mehr Neues machen will, das finde ich auch eine Schwierigkeit. Alltag heißt, dass man

Normalität herstellt, man kann nicht jedes Mal in einer Ausnahmesituation sein. Man kann vielleicht mal 100 Tage in einer Ausnahmesituation sein, weil es 100 Tage sind, aber wenn man das tatsächlich über Jahre macht, kann man das nicht. Das glaube ich, funktioniert so nicht.

SE: Glaubst Du es ist ein guter Prozess gewesen, dass immer mehr und mehr Vermittlung in der Institution angesiedelt wurde? Es gab ja auch ganz viele museumspädagogische Dienste usw., die es ja zum Teil immer noch gibt.

SG: Es ist zweischneidig. Man kann sagen, über diese Dienste gab es einen übergeordneten Organisationszusammenhang, der in meinen Augen anders politisierbar gewesen wäre, als er es jemals war. Es gibt ja auch weiterhin in der Schweiz, in Österreich und in Deutschland den Museumspädagogischen Verband und dort könnte man auch stärker gewerkschaftlich argumentieren.

In den Institutionen ist man dann davon abhängig, ob es einen Betriebsrat gibt oder nicht, den es aber in den meisten Fällen nicht gibt, da eine bestimmte Größe hierfür die Voraussetzung ist.

Auf der anderen Seite würde ich inhaltlich sagen, dass es eine gute Entwicklung ist, denn somit reibt sich die Vermittlung auch stärker mit den bestehenden Strukturen und das ist meiner Meinung nach sehr wichtig, da sie dann wegkommt von diesem gutmenschlichen Pädagogikformat oder der reinen Dienstleistung und etwas werden kann, das auch einen Diskurs hat/haben will, der sich eben auch mit gesellschaftspolitischen Fragen auseinandersetzt. Ich glaube, das ist dann leichter in die Institution zu tragen, wenn man in der Institution ist, als wenn man für eine Führungsstunde bezahlt wird und dann wieder nach Hause geht.

Das kann auch funktionieren, wenn man nicht angestellt ist. So wie im Falle von Susanne Hesse in der Schirn, da sie regelmäßig da ist und sich in der Struktur reibt und die Institution sich aber auch. Und das halte ich für einen Fortschritt. Damit ist ein Stück weit die Institution nicht mehr alleine an der Macht.

SE: Oft ist die Vermittlung kulturpolitisch für Institutionen sehr wichtig, um neue Zielgruppen zu erschließen. Wie siehst Du das in der Realität?

SG: Heutzutage ist man mit einer neuen Frage konfrontiert. Man kann nicht mehr, wie in den 1990ern sagen, dass wir sie alle reinholen. Also wen holt man dann rein? Und überhaupt lassen sich inzwischen auch gar nicht mehr alle reinholen.

SE: Danke für das Interview.

Interview 11. September 2012
mit Nora Landkammer (NL)

Kurzvita:

Nora Landkammer, Kunstvermittlerin und wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institute für Art Education, ZHdK. Studium Kunst und Kommunikative Praxis sowie Hispanistik in Wien; Tätigkeit in der Kunstvermittlung bei der documenta 12 und in der Kunsthalle Wien. Am IAE arbeitet sie in Forschungs- und Entwicklungsprojekten im Feld Vermittlung in Museen und Ausstellungen.

SE: Ich fände es sehr spannend auch mit der gesamten Gruppe „Atelier“ ein Interview zu führen, aber zunächst möchte ich Ihnen einige Fragen stellen.

NL: Wir können gerne auch einen Termin für ein Gespräch mit der Gruppe vereinbaren. Allerdings müsste das hier in Zürich stattfinden, weil viele KollegInnen nicht ausreisen dürfen.

SE: Ja, das habe ich mir gedacht. Von dem Interviewfaden können wir sehr gerne auch ein wenig abweichen, wenn wir in eine Richtung kommen, die für uns beide spannend ist. Ich habe quergelesen, was Sie publiziert haben und was sie gemacht haben und da würde es mich interessieren, woher Ihre Grundmotivation kommt, im künstlerisch/vermittlerischen Bereich tätig zu sein.

NL: Ja, das ist aber eine große Einstiegsfrage. Vielleicht könnte ich am besten sagen, wo ich so herkomme. Ich habe Kunstpädagogik studiert, d.h. Lehramt in Wien und habe zu Anfang des Studiums gedacht, dass ich Kunst machen will und bin dann eigentlich erst über den Umweg der Beschäftigung mit politischer, interventionistischer Kunst und kollektiven Arbeitsformen in der Kunst im öffentlichen Raum, darauf gekommen, dass das, was mich eigentlich interessiert, die Pädagogik ist. Und habe dann in der Kunstvermittlung gearbeitet, auf der Documenta 12 und in Wien in der Kunsthalle.

SE: Und – um da vielleicht noch einmal anzusetzen – woran haben sie gemerkt, dass die Pädagogik das Eigentliche ist, womit sie sich auseinandersetzen wollen?

NL: Das kam durch Beschäftigung mit Projekten zwischen Kunst und politischem Aktivismus – vor allem als ich meine Diplomarbeit über zwei Gruppen in Argentinien geschrieben habe: Grupo de Arte Callejero¹ und Etcétera². Hier kam der Punkt, an dem ich eigentlich am stärksten über Politik nachgedacht habe, sozusagen über die Mikropolitik der Beziehungen, die sich in Projekten, Interaktionen und Aktionen entwickeln. Das ist auch das, was mich in Vermittlungsprojekten interessiert: Welche Arten von Zusammenarbeit, von Austausch und von gemeinsamer Wissensproduktion sich entwickeln lassen. So ganz im Allgemeinen.

SE: Und würden Sie einen Unterschied machen zwischen Vermittlungsarbeit und künstlerischer Arbeit? Bei dem aktuellen Buch „Kunstvermittlung in Transformation“, geht es ja stark um diese Schnittstelle. Ist für Sie da ein Unterschied?

NL: Es gibt für mich keinen essentiellen, aber einen strategischen Unterschied. Zudem gibt es aus meiner Sicht auch von den Arbeitspositionen her einen Unterschied. In dem Buch „Kunstvermittlung in Transformation“ schreibt zum Beispiel die Gruppe MICROSILLONS³ explizit, dass es manchmal strategisch besser ist, sich als KünstlerInnen mit der selben Arbeit im institutionellen Gefüge zu positionieren, weil das mehr Handlungsraum schafft, wobei sich das eben mit der Dynamik des educational turn auch ein bisschen gewandelt hat, dass es mittlerweile auch attraktiv ist für KuratorInnen und KünstlerInnen, sich als VermittlerInnen zu positionieren.

SE: Und wenn Sie gefragt werden, was Sie machen – ist das dann Vermittlung?

NL: Ja.

SE: Und wie würden Sie Ihre Rolle in vermittlerischen Projekten beschreiben?

NL: Das kann ich nur sehr schwer auf einer allgemeinen Ebene beantworten.

¹ Vgl. URL: <http://grupodeartecallejero.blogspot.com/> (Stand: 9. Juni 2013)

² Vgl. URL: <http://www.etceteragroup.com/> (Stand: 9. Juni 2013)

³ Vgl. URL: <http://www.microsillons.org/> (Stand: 9. Juni 2013)

SE: Gerne auch an Hand eines Projekts. Wenn Sie nicht so viel für das „Atelier“ sprechen wollen, können Sie das ja ausklammern.

NL: Nein, nein, ich will das überhaupt nicht ausklammern, sondern einfach nur dazusagen, vielleicht auch noch mal für das Band, dass es ein Kollektiv ist und dass ich da nicht für die Gruppe sprechen kann, sondern eben aus einer spezifischen Sicht auf diese kollektive Arbeit. Und da sind wir vielleicht auch bei der Rolle. In diesem Atelierprojekt habe ich als Kunstvermittlerin angefangen, eigentlich schon in einer ziemlich speziellen Rolle als Kunstvermittlerin und Forscherin. Deswegen speziell, da ich nicht an der Institution, also am Museum für Gestaltung in Zürich angestellt war oder in irgendeiner Art von Dienstverhältnis stand, sondern über ein Forschungsprojekt. Ich habe sozusagen als externe Vermittlerin angefangen, die Zusammenarbeit zwischen dem Museum und der autonomen Schule in Zürich zu initiieren. Also insofern eine spezielle Rolle. Und diese hat sich insofern auch weiterentwickelt, als dass ich mein Verständnis von Vermittlung überdenken musste. Am Anfang war die Idee da, das Projekt nicht nur als Transfer von Wissen vom Museum nach außen an ein Publikum zu denken, sondern als eine Art von Wissensaustausch. Im Laufe des Projektes hat sich dann meine Rolle immer mehr als Vermittlerin zwischen der Gruppe und dem Museum herauskristallisiert. Genauer gesagt, die Interessen der Gruppe gegenüber anderen AkteurlInnen in der Institution zu vertreten und umgekehrt Dinge aus der Ausstellung, um die es zuerst gegangen ist – also die Global Design Ausstellung, aber auch Notwendigkeiten, Interessen von der Ausstellungskuratorin und anderen AkteurlInnen in die Gruppe hineinzutragen. Eine Art von Diplomatinnenrolle. Mir gefällt da dieser Begriff von Janna Graham – von radical diplomacy für die Vermittlung, wobei ich mich eben noch immer frage, was genau das Radikale daran eigentlich ist. Also ich habe versucht es so zu denken, dass das Radikale an der Diplomatie in dem Fall ist, dass man immer noch versucht festzulegen, was die eigene Position darin ist. Also sich nicht auf wechselseitige Interessensvertretung einzulassen, sondern dabei permanent eine eigene Position zu suchen und hineinzubringen.

SE: Das finde ich spannend, da es bei der Diplomatie ja so ist, dass man sich selbst möglichst zurücknimmt und so eine Art neutrale Position einnimmt.

NL: Ja genau und das kann es nicht sein. Gerade wenn es auch um politische Themen geht, kann man sich da nicht raushalten, sondern muss auch eine Position beziehen.

SE: Ich finde es sehr spannend, dass Sie sagen, Sie sind Vermittlerin zwischen der Institution und der Gruppe und haben dabei immer auch eine eigene Position. Stellen Sie diese Position immer klar als Ihre Eigene dar? Ist dann klar gekennzeichnet, dass es Ihre eigene Meinung ist?

NL: Da muss ich zurückdenken, um vielleicht ein Beispiel zu finden. Ja, zum Beispiel bei der Produktion des „Bleibeführers“ in der ersten Phase des „anti-kulti“-Projekts war von der Gruppe her klar, dass jede Art von Repräsentation, wie sie in dem Museum stattfindet von der Gruppe bestimmt sein muss. Und gleichzeitig war von Seiten des Museums klar, dass etwas im Ausstellungskontext stattfindet und gestaltet wird. Die Lösung ein Buch zu machen, war unter anderem Resultat einer solchen Vermittlung zwischen diesen beiden Interessen, da sich mit diesem Format die Möglichkeit ergeben hat, etwas im Museum beizutragen, aber gleichzeitig eine gestalterische Autonomie gewährt hat.

SE: Das letzte habe ich nicht ganz verstanden. Das Museum wollte ein Produkt haben?

NL: Nicht nur vom Museum, sondern von mehreren Seiten kam das Anliegen, dass aus dem Projekt etwas entwickelt wird, irgendeine Art von Repräsentation im Museum, aber es war eben klar, dass die Ausstellungsräume, die Räumlichkeiten des Museums, dass darin nicht jede Art von Repräsentation möglich ist, sondern dass es genaue Absprachen und das „Ok“ der Kuratorin usw. braucht. Und gleichzeitig war aber zu diesem Zeitpunkt in der Gruppe schon vollkommen klar, wenn etwas gemeinsam produziert wird, dass das von allen gestaltet werden muss. Aus meiner Position im Projekt wäre es dann extrem unverantwortlich gewesen, in einem gemeinsamen Prozess mit einer Gruppe einzusteigen und dann sagen zu müssen: „Wir können das jetzt aber nicht zeigen, weil es nicht in den Rahmen passt.“ Das könnte man ja nicht verantworten. Insofern war die Idee, die dann eigentlich in

der Diskussion entstanden ist, ein Buch als Form zu wählen – auch eine Möglichkeit mit diesem Widerspruch auf Repräsentationsebene umzugehen. Also, Widerspruch nicht unbedingt, aber der Spannung, die es, glaube ich, nicht nur in dem Projekt, sondern generell zwischen dem Interesse an kollaborativer Arbeit, an gemeinsamen Gestaltungsprozessen mit Leuten, die nicht aus dem Kunstfeld kommen, und den ästhetischen Kriterien im Kunstfeld gibt.

SE: Ich habe in einem Artikel gelesen, dass sich die Vermittlung bei dem Projekt Atelier gegen Machtverhältnisse stellt. Was genau verstehen Sie darunter?

NL: In der Gruppe ist die Arbeit von einer Menge Machtverhältnissen durchzogen. Es fängt bei den unterschiedlichen Rechten, in diesem Land zu sein, an. Also zwischen Leuten, die sich nicht frei auf der Straße bewegen können und solchen, die die Staatsbürgerschaft haben – nur um mal die Spannweite aufzumachen. Dann kommen ökonomische Verhältnisse und sehr zentral die Sprache hinzu. In der Gruppe sprechen einige Deutsch als Zweit- oder Drittsprache und andere, wie ich, sprechen Deutsch als ihre Muttersprache. Und dies in einer Situation, in der es keine andere lingua franca in der Gruppe gibt. Und dann natürlich der Raum Museum: Hier liegt die Diskrepanz zwischen Leuten, die sich darin auskennen und in den Diskursen zu Hause sind und anderen, die das nicht sind.

Und was mit „gegen Machtverhältnisse arbeiten“ gemeint ist, ist eine Art permanente Arbeit. Diese lässt sich nicht auflösen. Auch jetzt, wo die Gruppe ein Kollektiv ist und wir eigentlich beschlossen haben, dass wir alles gemeinsam entscheiden und sozusagen alle in der gleichen Position sind, kommt es natürlich einfach immer wieder dazu, dass die Sprache Ausschlüsse produziert, zum Beispiel in Diskussionen. Oder jetzt zum Beispiel wurden wir nach Wien eingeladen und es hätten eigentlich nur die fahren können, die eine Bewilligung haben. Diese Machtverhältnisse ziehen sich ständig durch und es geht für mich beständig darum, immer wieder Möglichkeiten zu finden, diese zu verschieben, aber das gelingt nicht immer.

SE: Ich beschäftige mich in meiner Arbeit mit dem Begriff der Kontaktzone. Ist dieser Begriff für Sie ein wichtiger Begriff, da der sich ja auch mit vermachteten Räumen

auseinandersetzt und mit der Wichtigkeit, dass man genau das immer wieder neu verhandeln muss? Hat der Begriff eine Bedeutung für Sie?

NL: Eigentlich ist der Begriff sehr interessant, wie ihn Mary Louise Pratt verwendet – eben in diesem Sinn der imperialen Außengrenze, diese Grenze sozusagen als Raum zu sehen, in dem Gewalt stattfindet, aber auch Aneignungen und ich finde auch den Übertrag auf Museen in den Metropolen interessant, im Sinn von einem Übertrag von dieser Grenze in die Metropolen, aber ich würde mit dem Begriff nicht arbeiten, weil man irgendwie eine lange Erklärung dran anhängen müsste, was man damit meint. Gerade was ich bisher in der Diskussion über ethnologische Museen gelesen habe und auch überhaupt, da der Begriff meistens in einer extrem verharmlosenden Weise verwendet wird. Wenn in Texten über Museen irgendwo „contact zone“ steht, dann ist das meistens mit einer Vorstellung von einem harmonischen Austausch verbunden. Also genau diese Gewalt kommt da meistens nicht mehr vor. Ich habe da gerade noch, an das Interview denkend, ein Beispiel rausgesucht, z.B. in einem Text, wo es um das Humboldt-Forum geht, steht: „Somit können „contact zones“ im Sinne von James Clifford geschaffen werden, als Handlungsräume, die ein gleichberechtigtes Aufeinandertreffen und Aushandeln von Perspektiven, usw. möglich machen.“

Was ich damit meine ist, dass in meiner Wahrnehmung gerade in der Diskussion in Museen der Begriff häufig eher dazu dient, nicht über Machtverhältnisse zu reden, sondern eine gewisse progressive Schwammigkeit hat.

Es gibt einen Text, den ich sehr spannend gefunden habe von Robin Boast mit einer Kritik an der Verwendung von dem „contact zone“-Begriff, der heißt „Neocolonial Collaboration. The Contact Zone Revisited“.

Aber zurück zur Frage. Im Prinzip finde ich den Begriff sehr interessant, aber ich arbeite nicht damit.

SE: Aber hat er Ihr Denken beeinflusst?

NL: Ich habe in letzter Zeit schon sehr viel über diesen Begriff nachgedacht, aber mehr im Hinblick auf die Arbeit an meinem Dissertationsprojekt und bei der Literaturrecherche über Vermittlungs- und Ausstellungsprojekte, im Besonderen in der anglo-amerikanischen Diskussion in ethnologischen Museen.

SE: Gut, dann kommen wir vielleicht zu einem anderen Punkt. Sie arbeiten ja sehr viel mit verschiedenen Akteuren und verschiedenen Beteiligten und Communities. Wie beginnen Sie ein vermittlerisches Projekt? Oder wie haben Sie ganz konkret das Projekt Atelier begonnen?

NL: Man kann sich ja nicht immer aussuchen, wie man ein Projekt beginnt, aber bei dem Projekt Atelier, da es im Rahmen eines Forschungsprojekts stattgefunden hat, gab es viel Freiraum. Es war auch sehr wichtig für das Projekt, dass es mit einem Aushandlungsprozess angefangen hat. Als erstes bin ich auf die autonome Schule gegangen und habe unser Kooperationsinteresse geäußert. Damals war das schon mit einer gewissen Vorstellung verbunden, was für eine Art von Projekt zu der Ausstellung „Global Design“ das sein könnte. Dann gab es einen sehr intensiven Diskussionsprozess mit Felipe Polania, der das Projekt von Anfang an mit mir geleitet hat, in dem alle meine Vorstellungen, die ich vorher von dem Projekt hatte, auseinander genommen wurden und der dazu geführt hat, dass wir ohne Plan angefangen haben, was sehr gut war. Also, diese Dekonstruktion der Einladung war sehr wichtig. Gleich am Anfang die Vorstellung, was möglicherweise für Leute interessant sein könnte in dieser Ausstellung dahingehend zu verschieben, einfach einen offenen Raum, einen Workshop mit verschiedenen gestalterischen Medien anzubieten und zu schauen, was interessant sein könnte; dann allerdings gemeinsam. Im Grunde genommen haben wir das Ausstellungsthema weggelassen.

SE: Und darauf hat die Institution sich auch eingelassen?

NL: Ja, die haben eben auch im Rahmen des Forschungsprojekts, vor allem die Leiterin der Ausstellung, Angeli Sachs, sehr viel Freiheit eingeräumt. Es war schon klar, dass sich das Projekt irgendwie mit der Ausstellung Global Design beschäftigt, aber diese Beschäftigung als einen sehr offenen Prozess zu starten, war in Ordnung.

SE: Gab es nach dem Defragmentierungsprozess keine Wirkungsabsicht mehr?

NL: Doch, aber nicht direkt im Bezug auf die TeilnehmerInnen, sondern Wirkungsabsichten wurden eher im Hinblick auf das Museum selbst formuliert.

Ich habe das in diesem Prozess so formuliert, dass es ein Anliegen wäre, ein Projekt zu ermöglichen, in dem nicht nur Informationen oder Wissen vom Museum an TeilnehmerInnen fließen kann, sondern ein Projekt zu realisieren, das eine gemeinsame Wissensproduktion ermöglicht, aus der auch das Museum etwas lernen kann.

SE: Und die Formulierung dieser Wirkungsabsicht... Sie hatten gerade gesagt, dass Sie das formuliert haben, da waren Sie nicht noch mal im Austausch mit den TeilnehmerInnen, sondern das war ihre Position?

NL: Ja, meine Position hat sich zu Beginn schon von der der Gruppe unterschieden, als das ich dieses Forschungsprojekt als Pilotprojekt initiiert habe und in diesem Forschungszusammenhang auch mit den KollegInnen noch mal eine Reflexion darüber hatte.

SE: Und wie ist es zur Fortsetzung gekommen – wie ist es dazu gekommen, dass sich dann wirklich ein Kollektiv gebildet hat? Es gab ja ein abgeschlossenes Projekt – der „Bleibeführer“ ist entstanden und wie war dann der weitere Prozess?

NL: Es war einfach so, dass wir uns weiter getroffen haben und die meisten Leute, die dabei waren, hatten Lust weiter gemeinsam zu arbeiten. Die Frage, das einfach zu beenden und aufzuhören hat sich nicht gestellt. Es ist eigentlich nicht zur Debatte gestanden. Aber die Form, in der weiter gearbeitet werden kann schon, da natürlich die Entwicklung in mehrerlei Hinsicht die Struktur von einem Vermittlungsprojekt in Frage gestellt hat. So war die anfängliche Finanzierung für das Projekt zu Ende und es war nicht klar, ob und in welcher Form es weitergeht. Das Museum hat schon auch Interesse geäußert, weiter mit der Gruppe zu arbeiten, aber die Struktur des Museums ist genau wie an den meisten anderen Häusern sehr an Ausstellungen und dem Programm dazu ausgerichtet und es hat sich kein naheliegender Weg angeboten, wie eine Weiterarbeit dieser Gruppe mit der Struktur des Museums zusammengeht. Und gleichzeitig hat die Entwicklung zu einem Kollektiv das Ganze von einer pädagogischen Situation in ein Kollektiv umgewandelt; auch hinsichtlich der inneren Organisationsstruktur hat es den Rahmen eines Vermittlungsprojektes verlassen. Was auch im Endeffekt dazu geführt hat, dass die Beziehung zum

Museum für Gestaltung viel sporadischer geworden ist. Die Gruppe hat sich sowohl vom Museum, als auch von der autonomen Schule abgekoppelt hin zu einer eigenen Dynamik entwickelt, die sporadische Kontakte pflegt.

SE: Woran lässt sich ablesen, dass sich die Abläufe von einem pädagogischen Projekt hin zu einem Kollektiv verändert haben? Setzen jetzt nicht mehr Sie den Rahmen fest? An welchen Beispielen kann man das festmachen? Haben sich Abstimmungsprozesse verändert?

NL: Das ist nicht einfach, muss man sagen. Es schleichen sich immer wieder Mechanismen ein, in denen ich automatisch wieder in die Moderatorinnenrolle rutsche, aber wir versuchen, das zu ändern. Also vielleicht kann man es so sagen: Während dem Projekt und der Arbeit am „Bleibeführer“ hatten Felipe Polania und ich gemeinsam die Rolle der pädagogischen Leitung, im Sinne auch einer Verantwortung für den Prozess, übernommen. So zum Beispiel in Abstimmung mit der ganzen Gruppe Themen zu diskutieren, aber daraus wieder einen Plan zu entwickeln und Verantwortung für die Weiterarbeit und auch für die Moderation der Diskussionen zu übernehmen. Und diese Rolle haben wir in dieser Veränderung zum Kollektiv an die ganze Gruppe abgegeben, was sehr schwierig war, da jetzt Diskussionen einfach oft monatelang dauern und weil keiner den großen Plan macht. Aber dennoch ist es meiner Meinung nach sehr wichtig für die Entwicklung der Gruppe gewesen. Jetzt versuchen wir zum Beispiel auch, gemeinsam Texte zu schreiben. Und es hat sich dezentriert, indem Anfragen oder Vorschläge für neue Projekte von unterschiedlichen Leuten kommen und in die Gruppe getragen werden.

SE: Wann würden Sie denn sagen, dass ein Vermittlungsprojekt gelungen ist?

NL: Das kann ich jetzt wieder nur im Sinne von kollaborativen Projekten beantworten. Denn es ist etwas ganz was anderes, einen gelungenen Schulklassenworkshop zu geben. Da muss man einfach sehr unterschiedliche Kriterien anlegen. Bei einem Projekt, das mich interessiert, das versucht eine Zusammenarbeit zu entwickeln, kommt es mir gelungen vor, wenn eine Aneignung von dem Projekt stattfindet. Also, wenn es dann nicht mehr meines ist.

SE: Das kann ich nachvollziehen. Wenn ich es richtig mitbekommen habe, haben Sie immer als freie oder angedockte Vermittlerin gearbeitet, aber nie direkt als Angestellte an einer Institution, oder?

NL: Doch, zum Beispiel bei der Dokumenta 12, das ist ja eine Institution, die zwar ein Event ist, aber da war ich einfach im Vermittlungsteam und genauso in der Kunsthalle. Da sind allerdings alle außer der Leiterin des Vermittlungsteams freie MitarbeiterInnen.

SE: Ja, so ist es bei uns auch. Dann haben Sie ja auch Erfahrungen in Institutionen sammeln können. Was würden Sie sagen, welche Rolle hat heute die Vermittlung innerhalb von Institutionen und vielleicht auch welche ungenutzten Potentiale hat sie? Das ist vielleicht eine sehr große Frage, aber vielleicht gab es ein Beispiel, wo Sie sagen, da hat die Vermittlung innerhalb der Institution was bewegen können.

NL: Ja, Sie haben es ja eigentlich jetzt eh schon gesagt. Ich finde die Möglichkeit noch immer interessant, dass Vermittlungsarbeit heißen könnte, dass das, was in Kunstinstitutionen oder in Kulturinstitutionen passiert auch zu erweitern und zu verändern. Ich mag die Formulierung der Nutzung von Institutionen sehr gern, d.h. Möglichkeiten der Nutzung von Institutionen in verschiedener Weise zu schaffen. Auch vielleicht in Weisen, die man sich noch gar nicht vorstellen kann, was für einen Nutzen solche Gebäude auch noch haben können.

SE: Hätten Sie ein Beispiel, von dem Sie sagen können, dass war für mich eine Neunutzung?

NL: Ich gebe vielleicht ein ganz anderes Beispiel jetzt: Eine Institution, die mich gerade ziemlich fasziniert in Quito, in Ecuador, das Centro de Arte Contemporaneo, also das Zentrum für zeitgenössische Kunst. Die haben wirklich die Institution selber von der Zusammenarbeit mit dem umliegenden Viertel her gedacht. Sie haben ein sehr umfangreiches Programm unter dem Titel Forschung, der Zusammenarbeit mit der Nachbarschaft, mit unterschiedlichen Gruppen rund um dieses ehemalige Militärspital, wo das Museum jetzt ist. Und dort ist es tatsächlich so gedacht, dass aus der Zusammenarbeit mit der Nachbarschaft, Inhalte und auch die Struktur der

Institution heraus mitentwickelt werden. Es gibt ein Projekt, das sie jetzt angefangen haben, das heißt „sala local“, das ist ein Ausstellungsraum, der diesen Zusammenarbeiten gewidmet ist und der aus diesen kollaborativen Projekten her bespielt wird und der wieder als Impulsgeber für andere Aktivitäten im Museum dient. Ein Beispiel, woran ich mich erinnern kann, war, dass sie eine Umgestaltung des Platzes hinter dem Museum in Angriff genommen haben unter anderem in Zusammenarbeit mit einer Gruppe von Jugendlichen, die dort einen Trainingsplatz für Parkour⁴ einrichten wollten und diese Gruppe ist dann dazu übergegangen, für das Centro de Arte Contemporaneo Parkour-Workshops für andere Jugendliche anzubieten. Diese Gruppe hat sich dadurch professionalisiert und gibt jetzt auch Workshops an anderen Orten, die dann in das Vermittlungsprogramm Eingang finden.

SE: Das ist jetzt Teil des Vermittlungsprogramms?

NL: Ja genau – auch von dem Ferienprogramm. Also diese Möglichkeiten, dass aus Kollaborationen zwischen Gruppen und einer Institution Dynamiken entstehen, die die Inhalte der Institution selbst mitdefinieren – ich finde, das ist ein Beispiel für so eine Arbeit. Ich fände es sehr spannend, wenn das auch woanders noch passiert. Das wäre das Potential.

SE: Und gibt es Ihrer Meinung nach auch eine Form der Überforderung des Vermittlungsbegriffes? Was Vermittlung alles tun kann und leisten soll? Im Augenblick wird Vermittlung ja sehr stark bemüht, um die öffentliche Förderung von Museen zu rechtfertigen. Sehen Sie irgendwo Grenzen der Vermittlung?

NL: Ja, vielleicht auf zwei unterschiedlichen Ebenen. Einerseits diskursiv finde ich es problematisch, dass im Moment Vermittlung sehr oft auch verwendet wird, ohne Bezug auf dieses Arbeitsfeld zu nehmen. Dass dann Ausstellungen selber schon Vermittlung sind und ein künstlerisches Projekt sich selbst als Vermittlung bezeichnet. Ich habe das Gefühl, dass es da eine Inflation unter dieser Dynamik von „educational turn“ gibt, die ich dann schwierig finde, wenn eben spezifisch das Wissen über Vermittlung in dem eigenständigen Diskurs, der sich in der Vermittlung

⁴ In Quito zumindest wird die Sportart mit k geschrieben. (Anmerkung NL)

entwickelt hat, nicht zur Kenntnis genommen wird. Ich weiß nicht, ob ich mich verständlich ausgedrückt habe.

SE: Vielleicht wiederhole ich das einfach noch mal mit meinen eigenen Worten und dann können Sie es ja noch einmal zurecht rücken. Einige reiten auf dieser Hypewelle der Vermittlung mit und deklarieren Projekte künstlerischer Art oder Ausstellungen als Vermittlung ohne sich mit dem Arbeitsfeld der Vermittlung wirklich auseinandergesetzt zu haben und die Diskurse darüber und darum zu kennen.

NL: Ja, das ist eine Ebene. Auf einer anderen Ebene ist ein Auseinanderklaffen zwischen der Wichtigkeit, die Vermittlung kulturpolitisch zugesprochen wird, zu beobachten, zum Beispiel bei der Förderung von Institutionen, und den Arbeitsbedingungen und der Finanzierung auf der einen Seite, die real dafür in den meisten Museen, die ich kenne, vorhanden sind. In dem Sinn ist es auch eine Überforderung.

SE: Gibt es mehr zu lesen über das Centro de Arte Contemporaneo?

NL: Ich kenne noch gar nichts.

SE: Das hörte sich sehr spannend an, wenn sich eine Institution einfach von Anfang an darüber bewusst ist, wo sie ist und was sie tut und die Menschen drum herum einbindet. Das ist natürlich eine tolle Herangehensweise.

NL: Ja, ich habe, glaube ich, sonst noch keine Institution kennen gelernt, die das echt ernst meint. Zu dem Grad, dass es eben wirklich die Nutzung des Raumes auch in Frage stellt. Der Ausgangspunkt für dieses Museum, wo jetzt das Centro de Arte Contemporaneo ist, war, dass dieses ehemalige Hospital ein besetztes Haus war, das auch eine kulturelle Treffpunktfunktion gehabt hat und dann für eine Großausstellung renoviert wurde und diese Dynamik verdrängt wurde und sie sind sozusagen von der Idee ausgegangen, welche Ansprüche aus der Geschichte es auf diesen Raum aus der Umgebung gibt. Und sie haben die Entwicklung der Institution als Wiederaneignung des Raumes gedacht.

SE: Spannend! Und waren die ehemaligen Besetzer auch an der Entwicklung mitbeteiligt?

NL: Nein, weiß ich nicht. Ich glaube nicht direkt, aber das könnte ich jetzt nicht sagen. Ich weiß zum jetzigen Zeitpunkt auch noch zu wenig.

SE: Danke für das Gespräch.

Interview 11. Oktober 2012
mit Kristina Leko (KL)

Kurvita:

Kristina Leko, 1966 in Zagreb, Kroatien, geboren. Seit 1989 kontinuierliche künstlerische Praxis: Ausstellungen, Kunstprojekte. 1996 bis 2001 arbeitete sie als Autorin und freie Publizistin in Kroatien und veröffentlichte zahlreiche Artikel in kroatischen Kunst- und Kulturzeitschriften sowie Zeitungen. Sie erstellte Rundfunkbeiträge in Kunstprogrammen des Fernsehens und beschäftigte sich mit kritischem Nachdenken und Überlegungen zu alternativen Kunstformen und neuen nichtinstitutionellen Kunst- und Kulturproduktionen. 1999 bis 2001, Lehrauftrag an der Akademie der Bildenden Künste der Universität Zagreb. 2001 Umzug nach Deutschland wegen Familienzusammenführung.

Anmerkung SE: Ich habe einige sprachliche/grammatikalische Korrekturen vorgenommen, um das Verständnis zu erleichtern.

SE spricht einleitend über ihre Masterthesis. KL gibt mir „How people live“ – ein Projektkonzept, das sie über mehrere Jahre bis einschließlich 2015 durchführen möchte.

KL: Nur um noch ein bisschen mehr Konfusion zum Thema Vermittlung zu stiften oder zu dem etwas altmodischer Begriff „Kulturarbeit“ oder auch der „politischen Bildung“, das ist bei mir immer so: Ich arbeite immer mit Menschen und dann sind die Biografien der Teilnehmenden auch immer Teil von diesen Projekten.

Ich werde Dir so ein bisschen über die Projektstruktur erzählen. Jetzt, da ich schon ein bisschen älter bin, möchte ich auch etwas größere Sachen machen und so habe ich 2010 mit diesem Projekt angefangen oder besser gesagt eine erste Performance mit diesem Titel entstand eigentlich schon 2008. Aber jetzt habe ich eine Trilogie vor: Ein Teil ist eine Ausstellung in Zagreb, ein anderer ein Projekt in Graz – das ist meine zweite Heimatstadt – ganz viel habe ich in Graz gemacht und ein paar wichtige Arbeiten sind für mich da entstanden und ein dritter Teil soll in Bochum stattfinden. Eigentlich könnte das auch in Berlin sein, aber es ist vielleicht doch besser, wenn es im Ruhrgebiet mit seiner industriellen Geschichte stattfindet.

Nun zur Ausstellung in Zagreb:

Der Titel ist: „Wie das Volk lebt – How people live“. 2008 habe ich eine erste Performance gemacht, ein Reading in der Natur, bei der ganz viele Künstler anwesend waren. Das war während einer Künstler Residency. (...) Ich las dort einen Text über das Leben in passiven Gegenden. (...) Darunter verstehe ich die typische Heimat der Gastarbeiter.

Für die geplante Ausstellung in Zagreb werde ich eine Recherchereise machen und Filme mit Menschen und deren Familien machen. Die Ausstellung findet in einem Museum mit einem sehr großen Raum für temporäre Ausstellungen statt. Und da werden wir so ca. zehn Zimmer oder Haushalte rekonstruieren. So wie sie jetzt sind. Das wird eine Art Armutsbericht. Man wird dort realistische Orte sehen. Natürlich müssen wir dafür Möbelsponsoren finden, damit wir das bauen können. Und dazu kommen die Filme und weitere Beschreibungen. Das wird, so denke ich, ziemlich schockierend sein, da das noch immer so arme Gegenden sind und den Leuten in den Städten nicht bewusst ist, was da läuft. Die Ausstellung wird vom Design her so wie Dogville, also alles offen. Und in meiner Vorstellung werden dann Plattformen darüber gebaut, so dass man auch darüber laufen kann und das von oben anschauen kann. Und dann möchte ich zwei Monate lang, eine Art Schule, ein Programm haben, zu dem Schulklassen kommen und dann gibt es dort Kunstvermittlung, aber eigentlich ist das dann eher politische Bildung zu dem Thema Armut in den 1930er Jahren und heute. Dann würde ich auch gerne dort Theater im Brechtschen Sinne machen, wo auch ich reden will, aber auch Schauspieler oder Soziologen oder Politiker. Es gibt viele politische Konzepte, die dort nicht so verbreitet sind, wie zum Beispiel das „Grundeinkommen“. Solche Konzepte möchte ich dort vermitteln lassen. Und das ist dann als Kunstvermittlung gedacht und wir werden auch experimentelle Kunstvermittlung machen. Das ist der erste Teil meiner Trilogie.

Und hier siehst Du ein Haus aus dem 19. Jahrhundert. *(KL zeigt mir ein Foto aus einem kroatischen Bergdorf)*. Es gab seit jeher Auswanderung in dieser Gegend, z.B. in Richtung Österreich zu Zeiten der Monarchie.

Das sind also die drei Orte für mein Projekt. Ein kroatisches Gastarbeiterdorf, Opel-Bochum und das ist hier eine Moschee in Graz. (*KL lacht*) – das ist wunderbar – da kann man ganz viel vergleichen.

Nun zum zweiten Projekt:

Das ist ein Projekt aus Graz, das fast zu Ende ist. Es gibt dort das Annenviertel. Ich arbeite dort mit Rotor (*Verein für zeitgenössische Kunst*), die sehr politisch sind. Und die waren immer auf der anderen Seite des Flusses Muhr. Das ist auch die Seite, auf der die ersten Fabriken während der Industrialisierung gebaut wurden. Z.B. Magna Österreich – die stellen Ersatzteile für die Automobilindustrie her. Das Annenviertel war Teil eines dreijährigen Projektes von Anton und Magarete (Rotor), das letztes Jahr abgeschlossen wurde. Das war ein EU-Projekt, bei dem sie mit dem Viertel, dessen Entwicklung und mit den Leuten gearbeitet haben. Und mein Projekt findet auch in diesem Gebiet statt, da dort die ersten Fabriken gebaut wurden, aber auch traditionell ist es ein Immigrantenviertel. Schon immer. Schon seit dem 16.

Jahrhundert. Es gibt hier zum Beispiel die Welsche Kirche, die von Italienern erbaut wurde und dahinter ist die Pflastergasse, in der es bis vor 15-20 Jahren noch kleine Häuser gab, die teilweise aus dem 16. Jhd. stammten oder zu der Zeit umgebaut wurden. Dort haben die italienischen Gastarbeiter im 16. Jhd. gewohnt. In der Zeit erhielt Graz sein barockes Flair – das haben damals die Italiener gebaut. Es kamen italienische Architekten nach Graz und auch die Handwerker kamen aus Italien. Die Italiener waren katholisch und die Grazer Protestanten und bereits damals gab es dort verschiedene Religionsgruppen, genauso wie heute – heute sind hier Muslime. Das spiegelt sich irgendwie.

Ein anderer Ort im Annenviertel ist das Volkstheater, das wurde damals als Gegengewicht zur Oper auf der anderen Seite der Muhr eingerichtet. Diese Spaltung zwischen den zwei Muhrseiten ist an vielen Stellen sichtbar. Auf der einen Seite eine SPD-Hochburg, eine Volkshochschule und Kommunisten. Aber das ist heute alles von Immigranten bewohnt. Auch im 19. Jhd. war das so. Was wir hier sehen, ist eine der Stationen von den Emigranten aus den Gegenden (aus Kroatien), die dann in den 60er Jahren aus Jugoslawien nach Deutschland gingen.

Bei unserem Projekt haben wir erstmal eine historische Recherche über das Viertel gemacht. Ich habe mit zwei Historikern zusammengearbeitet. Die sind beide spezialisiert auf soziale Bewegungen und Arbeitergeschichte. Daraufhin haben wir in

diesem Viertel 18 Orte definiert und jeweils historische Texte dazu geschrieben. Danach haben wir Biografieforschung betrieben. Eigentlich ist dieses Projekt eine Fortführung meines früheren Projektes „Missing Monuments“¹, das ich auch in Graz durchgeführt habe. Dieses Projekt bezog sich auf Biografien von Gastarbeitern.

(Es klingelt an der Türe.)

KL: Ich arbeite seit 1999 mit dieser Methode. Mittlerweile ist es schon ein bisschen langweilig, immer zu versuchen in dieser Brennpunktsituation zu arbeiten und ich habe darauf auch nicht mehr so viel Lust, aber in so einer sozialen Umgebung kannst du ganz viel entdecken und wahrnehmen. Das kann ich vermitteln, sowie auch diese Biografieforschung. Ich habe früher ganz viel geschrieben und auch Dokumentarfilme gemacht. So habe ich auch Erfahrungen gesammelt, wie man ein Interview macht oder wie man einen Dokumentarfilm dreht – man muss nicht nur einfach eine Frage stellen, sondern man muss sich austauschen. Das alles ist auch verflochten mit der Anthropologie und der Diskussion über Repräsentation in den 1980er Jahren – das findest du auch bei meiner Ethik – diese 12 Regeln.

Eine befreundete Anthropologin aus Graz hat mir gesagt, dass es in manchen Aspekten eine ganz ähnliche Ethik für die Feldforschung gibt, dass man sich auf der gleichen Ebene austauscht.

Für das Projekt haben wir letztendlich beschlossen, ein Seminar an der Karl-Franzens-Universität Graz im Bereich der Kulturanthropologie zu machen und die Methode der Feldforschung anzuwenden. Die Studierenden haben dann Biografieforschung gemacht und ich habe ihnen meine Art und Weise, wie ich das mache, beigebracht. Erstmal gab es einen Rundgang für zwei Tage und dann haben wir diese Orte – nicht alle, aber vielleicht acht besucht und verschiedene Historiker haben uns berichtet. Und nachher haben wir in kleinen Gruppen gearbeitet und haben noch mal andere Orte besucht und recherchiert: Wer wohnt da? Wie nehme ich Kontakt mit den Leuten auf? Wie mache ich das alles als Feldforschung? Und am Ende haben die Studierenden dann Texte mit den Biografien von den Leuten verfasst, die sie interviewt haben, die an diesen Orten wohnen oder arbeiten und dazu mussten sie dann auf eine partizipatorische Art und Weise versuchen, visuelles

¹ Vgl. URL: http://www.kristinaleko.net/Leko_MissingMonuments.pdf (Stand: 9. Juni 2013)

Material zu sammeln. Die Idee war, die andere Person zu involvieren und nicht einfach nur Fotos zu machen.

SE: Über welchen Zeitraum ging das?

KL: Das war ein Semester. Wir sollten eigentlich zwei Semester haben, das wäre besser. Da haben wir nicht so gut geschätzt. Und als Abschluss des Projektes sind Interventionen im öffentlichen Raum und ein Buch geplant. Im Buch werden die Beiträge der Studierenden teilweise komplett veröffentlicht, teilweise weiter bearbeitet, denn manche haben ihre Arbeit nicht zu Ende gebracht. Die müssen noch ein bisschen recherchieren. Und basierend auf diesen Ergebnissen kommen an etwa zehn Orten die Interventionen und eine Texttafel, wo man einen kurzen historischen Text lesen kann und ein Ausschnitt aus einer Biografie, die da vor Ort gefunden wurde. Zusätzlich gibt es noch einen Eingriff im öffentlichen Raum.

Das hier zum Beispiel (*KL zeigt mir ein Foto*) ist das kurdische Informationszentrum. Das interessante hierbei ist, dass in den 20er Jahren in den gleichen Räumen die erste anarchistische Zelle war. Die hatten da einen Kindergarten und einen Verlag und jetzt sind die Kurden da. Solche Verbindungen versuchen wir zu finden. Denn das finde ich schon merkwürdig – damals die, die keinen Staat wollten und jetzt die, die keinen Staat haben.

SE: Wusste die kurdische Gemeinde über die Vornutzung dieses Gebäudes?

KL: Ja. Hier an der Fassade des anderen Hauses gibt es eine Seitenwand, die ganz flach ist. Ich denke, die werden wir einfach rot übermalen – als Intervention.

SE: Wie viel Gestaltungsraum haben die Studierenden und wie viel gibst du vor?

KL: Je nachdem. Eine zum Beispiel hat ganz schöne Zeichnungen von Leuten aus dem Computerraum im Arbeitsamt gemacht. In dem Gebäude gibt es auch Reliefs mit Abbildungen von Arbeitern. Sie wird sich dort engagieren, dass sie ihre Zeichnungen dort ausstellen kann und ich helfe ihr dabei. Oder es gibt zum Beispiel zwei Studierende, die wollten eine Audioinstallation am Esperantoplatz machen und dort gibt es auch einen Internetladen, der als Installationsort eine schöne Verbindung

zum Thema Sprache ergibt. Ich werde die Studierenden bei der Soundinstallation betreuen.

SE: Hier bist Du ja fast schon Kuratorin.

KL: Ja. Bei manchen werde ich kuratieren und bei anderen einfach künstlerisch arbeiten. Meine Rollen sind unterschiedlich. Es gibt keine Regel. Es geht mir mehr um Kommunikation. Auf diesem Foto zum Beispiel sind der chinesische Ladenbesitzer und die Elisabeth. Das war sehr schön bei der Präsentation. Manche der Interviewten sind gekommen und so sind verschiedene Welten aufeinander getroffen.

Es gab aber auch drei Leute, die ausgestiegen sind. Die konnten das nicht.

SE: Weil sie sich nicht in einer öffentlichen Form präsentiert sehen wollten?

KL: Nein, das waren Studierende. Das hatte mit dem Thema zu tun. Ich würde sagen, dass es sich hierbei auch viel um das Thema Grenzen in der Gesellschaft und Rassismus gehandelt hat. Und da war eine kleine Gruppe – drei Leute, die sind alle ausgestiegen.

SE: Und was glaubst Du war der Grund?

KL: Die konnten sich in dem Kontext nicht zurecht finden. Das war ihnen zu fremd, zu viel. Damit habe ich nicht gerechnet. Ich habe gar nicht gedacht, dass jemand so reagieren könnte. Innerhalb des Projektes haben die Studierenden sehr viel Armut gesehen und mussten feststellen, dass sie auf der anderen Seite stehen. Und dann haben sie sich nicht getraut, das anzuschauen.

SE: Du hast gesagt es geht Dir um Kommunikation. Was war die Hauptmotivation dieses Projekt zu machen?

KL: Also Hauptmotivation ist ganz banal. Das ist die Integration der Geschichte dieses Migrantenviertels in die ArbeiterInnengeschichte. Das ist de facto ArbeiterInnengeschichte, nur wird es als solche nicht wahrgenommen. Es wird

heutzutage vielmehr von der Spaltung zwischen Islam und Christentum überlagert. Die Gastarbeiter werden als kulturelle Identität über ihre Religion wahrgenommen und nicht solidarisch als ökonomische Migration. Denn wenn man das marxistisch betrachtet, ist diese Immigration ganz banal und das macht auch nichts, denn auch im 19. Jahrhundert waren die ArbeiterInnen dort fremd und auch jetzt sind die derzeitigen ArbeiterInnen dort fremd. Damals waren die Fremden eben Katholiken. Ich finde es wichtig, dass man dieses Thema noch mal auf dieser Ebene hinterfragt. Auch als Mensch mit Migrationshintergrund in Deutschland ist mir dieses Phänomen vertraut. Ich bin, wenn ich kein Kopftuch trage, schon keine normale Migrantin mehr. Und dazu kommt dann noch das Phänomen, dass ich gar nicht das Recht dazu habe, Migrantin zu sein. Als ob die Türken und Muslime die Migrantenkategorie für sich reserviert haben. Wenn du jetzt im Internet nach jugoslawischen Gastarbeitern suchst, findest du gar nichts. Überall sind türkische Gastarbeiter. Es ist ganz deutlich wahrzunehmen. Das ist das eine, aber andererseits gibt es sehr viel strukturellen Rassismus in der Gesellschaft. Und das kann man meiner Meinung nach als Deutscher nicht so gut wahrnehmen.

(...)

Und wenn man dann mit den Studenten in eine serbische Kneipe geht, in der niemand Deutsch spricht, dann sind die Grazer oder die Studierenden auf einmal schockiert, dass es so was in ihrer Umgebung gibt und wie arm alles ist. Wir haben uns sehr viele Kneipen mit einem ehemaligen Imbissbesitzer angesehen. Dort würde ich alleine ohne diesen Mann niemals hingehen.

SE: Und entstand dort eine Austausch?

KL: Ja, der hat uns einfach von seinem Leben erzählt und ein paar Orte gezeigt. Er hatte vier Imbisse, doch die sind alle Pleite gegangen. Er hat uns in dem Viertel ähnliche Orte gezeigt, allerdings ändert sich dort gerade sehr viel, denn auch dort gibt es Gentrifizierung und gerade herrscht dort eine ganz komische Mischung. Ich denke viel über Themen, wie Repräsentation, Gleichwertigkeit und Austausch nach und wie das in diesen Arbeitskontext überführbar ist. Ich habe eine Ausbildung und habe Philosophie studiert. Daher kann ich vielleicht Dinge oder weiß gewisse Sachen, die andere nicht wissen und kann manchmal einfach hilfreiche Tipps geben. Aber ich versuche auch immer etwas zu finden, das ich selbst von den anderen

lernen kann. In diesem Amerikaprojekt waren zum Beispiel fünf Frauen, von denen ich sehr viel zum Thema Haushalt gelernt habe. Wie man sparen kann oder wie man sich als Familie organisiert. Das sind die Sachen, die ich nicht kenne und da kann ich etwas erfahren. Und andererseits – vielleicht nicht bei diesen Frauen – kann ich eine Selbstreflexion bewirken. So sehen zum Beispiel viele Menschen, die keine Ausbildung haben, gar nicht, was für Chancen sie haben könnten. Gerade das verstehe ich auch als Teil meiner Arbeit. Aber wie soll man das nennen. Ist das politische Bildung? Zum Teil ist es das.

SE: Ich würde fast sagen, das geht auch in Richtung Sozialarbeit.

KL: Und nun zum dritten Teil des Projektes. Seinen Ausgang fand es in der Debatte um die Schließung des Opelwerkes in Bochum. Das ist schon einige Jahre her. Es war vielleicht im Jahr 2010, als die Nachrichten kamen, dass das Opelwerk geschlossen wird.

Hier möchte ich gerne eine Auflösungsgesellschaft für die Arbeiter machen, die entlassen werden und die sich kreativ ermächtigen möchten. Ich nenne das „Empowerment“. Empowerment ist sehr wichtig für meine Arbeit. Seit jeher eigentlich. Denn seitdem ich angefangen habe, mit Video zu arbeiten und mit Dokumentarfilmen, habe ich immer versucht, die Leute zu involvieren. Mir war es immer wichtig, dass sie etwas Kreatives für das Video machen, dass sie die Geschichte gestalten und nicht nur von mir gefragt werden, etwas sagen und „Tschüß“. Dann habe ich bemerkt, wie positiv das auf die Leute wirkt, wie die Leute sich hierdurch auch verändern.

In Bochum würde ich gerne für zwei Monate ein „open house“ machen. Dort soll es ein Angebot in Zusammenarbeit mit der Ruhruniversität Bochum geben, denn dort gibt es das vielleicht beste Institut für Arbeitergeschichte und soziale Bewegungen mit einem Archiv und auch ganz nette Leute.

Es gibt auch eine gemeinsame Arbeitsstelle der Gewerkschaft Metall und der Universität Ruhr, die ein ganz netter Mann leitet, der sich sehr viel mit Opel in Bochum beschäftigt hat. In dem „open house“ würde ich so eine Reihe von lokaler ArbeiterInnengeschichte veranstalten und auch die Bochumer einladen, damit sie sich hier anhand von verschiedenen Medien und Angeboten mit dem Thema der Entlassung auseinandersetzen. Im Jahr 2004/5 habe ich das zum Beispiel bei einem

Projekt mit Arbeitslosen als Methode entdeckt. Diese haben sehr große Selbstbildnisse gemacht. Das kann man nicht, wenn man sich schlecht fühlt oder wenn man ein bisschen deprimiert ist. Man muss sich schon ein bisschen herausfordern, das zu machen. Und wenn man das dann schafft, hat es eine Rückwirkung, eigentlich sehr therapeutisch, sehr wirksam, sehr gut. Wenn man ein Selbstbildnis zeichnet ist man sofort in der eigenen Biografie und kann daran auch weiterarbeiten. Ich plane auch andere Künstler einzuladen, die zum Beispiel mit Gesang oder Theater und Performance arbeiten, so dass man die Biografien auch so bearbeitet und parallel wird ein Film gedreht. Grundsätzliches Ziel ist es einen Film zu machen, aber man kann dazu auch Gegenstände oder Portraits zeigen.

SE: Du hast einen sehr konkreten Plan formuliert. Wie viel Raum gibst Du dem Prozess? Denn Du arbeitest ja mit Menschen und diese Menschen bringen sicherlich auch Eigendynamik mit in den Prozess rein. Wie sehr hältst Du an Deinem Plan fest? Du hast jetzt zum Beispiel gesagt, es soll am Ende ein Film rauskommen.

KL: Am Anfang muss man sich entscheiden, was man machen will. Was für Material brauchst Du? Sonst wird das nichts oder es würde dann drei Jahre dauern. Und überhaupt musst Du dann eine Gruppe machen und diese entscheidet dann gemeinsam, was sie machen wollen, aber das wäre dann eher ein philosophisches Seminar denke ich. Wenn man das nicht möchte, muss man sich irgendwie limitieren. Wir machen zum Beispiel zwei Gesangsworkshops und laden hierzu immer die Leute ein. Diese müssen sich aber nicht filmen lassen. Da muss man beobachten und behutsam entscheiden. Es gibt auch einen Arbeitstitel: „Opelwerk - Das war ich.“ Man kann sich auf verschiedenen Ebenen identifizieren. Meiner Meinung nach kann man da eigentlich alles reinpacken.

SE: Noch eine Frage zum Prozess. Wie offen legst Du Deinen Plan? Du wirst ja am Anfang sicher eine Informationsveranstaltung machen, wenn Du sagst, alle werden eingeladen und kommen erstmal. Wie klar ist den Teilnehmenden Dein Konzept?

KL: Ich versuche immer so viel, wie möglich zu erklären. Aber manchmal verstehen die Leute es nicht, auch wenn Du hundert Mal sagst: Wir machen hier einen Film. Die wissen vielleicht nicht, was es bedeutet, einen Film zu machen.

SE: Aber es ist Dein Anspruch, das offen zu legen.

KL: Ja, aber manchmal, wenn ich sehe, dass jemand das gar nicht mitbekommt, dann lasse ich es. Und es gibt auch Leute, da finde ich, dass das sehr gut passt und dass ich mich wirklich drum kümmern muss, dass diese Person dabei bleibt. Das kann die Ausstrahlung sein, aber auch deren Biografie, alles.

Meiner Meinung nach ist es immer so, dass man etwas anbieten muss, um etwas zurück zu bekommen. Wenn wir einen Film haben wollen, dann müssen wir dieses Ziel verwirklichen und diejenigen, die teilnehmen, müssen darin einen Sinn finden. Und wichtig wäre noch: Es wird in der Auflösungsgesellschaft kein Geld verteilt, aber man erhält vielleicht die Möglichkeit einer Selbstreflexion. Und das ist dann Empowerment.

SE: Und am Schluss siehst Du es schon als Euer gemeinsames Projekt...

KL: Wenn nur irgendwelche Leute kommen und sagen: „Ich heiße so und so und bin in diesem Jahre gekommen und jetzt bin ich in Pension oder jetzt bin ich entlassen worden.“ Das wäre kein Film. Es muss tiefgründiger werden. Was ist jetzt in diesem Moment die Bedeutung der Situation, wenn die Leute hier entlassen werden und ein großes Werk abgebaut wird? Was ist das? Wie sollten wir uns das erklären? Wie können wir damit zurecht kommen?

Das ist die Aufgabe des Films. Und dieser Inhalt ist da. Da müssen diese Themen von sozialer Bewegung, von Outsourcing, von Kritik am Kapitalismus angesprochen werden und ich bin mir sicher, dass das passieren wird.

SE: Wenn die sich wirklich darauf einlassen.

KL: Wenn wir das echt verstehen wollen. Und es macht auch keinen Sinn, wenn jemand einfach nur sagt: „Ich bin hier seit 1956 und jetzt bin ich arbeitslos“. Das ist dann keine Leistung. Aber mir geht es um eine Leistung, um Kulturarbeit.

Und was wir hier jetzt vermitteln? Keine Ahnung. Ich habe das Gefühl, dass ich in meiner Arbeit den Leuten immer das vermittele, was ich über die Welt weiß, über soziale Strukturen, über Gesellschaft, weil ich immer auch in ganz definierter sozialer

Umgebung arbeite. Ich würde ich sagen, dass diese politische Bildung oder Kulturarbeit als politische Bildung die Grundlage meiner Arbeit ist.

SE: Um noch mal Deine Rolle zu definieren. Irgendwie ist es fast etwas zwischen Künstlerin, politisch Bildende, Kulturarbeiterin, Therapeutin...

KL: Ethnografin – auch ganz viel, wenn man die Sachen dokumentiert...

SE: Und wenn Du jetzt ein Bild für Deine Rolle in den Projekten finden müsstest. Wo stehst Du und wo steht die Gruppe?

KL: Was ich mache?

SE. Wo befindest Du Dich? Ich möchte an dieser Stelle noch mal auf die Kontaktzone zu sprechen kommen. Es ist ja einfach so, dass in gewisser Weise ein Gefälle da ist. Du bewegst Dich mit mehreren Studienabschlüssen meist in einem sozial schwachen Milieu. Damit bewegst Dich in der Gesellschaft auf einer höheren Stufe oder wie auch immer man das nennen möchte. Und wie gehst Du damit um?

KL: Also zum Thema Kontaktzone. Hast Du den Sezessionenkatalog von mir? Ich kann Dir ja einen geben. Hier gibt es Regeln:

Schaffe Kunstwerke in einer Umgebung, in der diese üblicherweise nicht entstehen, Zeige sie in einer Umgebung, die gewöhnlich solche Dinge nicht sieht, etc.

Das ist bei site-specific oder New Genre Public Art immer so. Das hat in den 1960er oder 1970er Jahren begonnen. Aufklärung ist vielleicht ein falscher Ausdruck, aber es gibt immer diesen Anspruch, nicht irgendwo mit einem Bild in einer Galerie in weißen Wänden sein.

Das ist die eine Seite und andererseits sind da diese offenen Einrichtungen.

Kommunale Galerie und so etwas. Das war der Schock meines Lebens. Bei der Eröffnung meiner ersten Ausstellung in Kroatien waren 13 Leute.

Das war in einer Kleinstadt an der Küste Kroatiens. Da habe ich mich gefragt:

„Warum macht man das?“ Das ist doch Blödsinn. Das macht keinen Sinn. Man muss dazu sagen, es war in einer Kleinstadt und es war nicht Sommer, daher gibt es dort nicht so viele Leute, aber es ist im Grunde eine Verschwendung von Geldern, von

allem. Und aus diesem Grunde habe ich dieses Projekt mit Bauern gemacht. Und das war für mich dann eine Kontaktzone. Eine perfekte Kontaktzone. Menschen zu integrieren, sollte sowieso passieren. Dazu kommt, dass ich bei meinen Projekten immer Leute ins Museum reinbringe, die da sonst, von sich aus, nicht hin kommen würden. Oder auch ins Theater. Das war jetzt in New York in diesem Sommer. Das war meine erste Erfahrung mit Theater. Von den alten Frauen aus Amerika, mit denen ich vor 10 Jahren die Ausstellung gemacht habe, waren fünf oder vier auf der Bühne und haben dort gesungen und Gedichte gelesen. Zudem gab es dort auch einen Künstler, einen echten Künstler. Das Theater hat analysiert, wer zu der Vorstellung gekommen ist, da man eine Email schicken musste, um Tickets zu bekommen und dabei ist herausgekommen, dass vielleicht 10% der Leute früher bereits in dem Theater gewesen sind und alle anderen nicht. Und das ist dann schon eine Mission. Hier trifft für mich auch der Begriff der kulturellen Demokratie zu.

SE: Dass man es schafft, dass man kulturelle Orte öffnet, so dass neue Leute sich mit diesen Orten auch identifizieren können.

KL: Ja, denn wenn Du keinen erreichst, macht das für mich keinen Sinn. Kunst ist als Betrieb eigentlich so dekadent.

SE: Und spielen die Machtstrukturen innerhalb des Projektes für Dich eine Rolle? Denn Du bist ja diejenige, die den Plan hat, die das Geld mitbringt, die sich die Gruppe aussucht und einlädt. Machst Du Dir da manchmal Gedanken drüber, ob Du dadurch Macht ausübst, eine manipulative Macht vielleicht auch?

KL: Ja, das ist immer so. Das ist die Macht des Regisseurs. Das ist auch wichtig, denn wenn man diese Macht nicht ausübt, dann kommt nichts zustande.

SE: Und Du bist Dir dessen bewusst und es ist für Dich auch nichts, womit Du einen besonderen Umgang finden musst oder was Du besonders deutlich machen möchtest?

KL: Aber nein, die Leute, die zum Projekt kommen, die wissen auch nicht, dass ich eine Künstlerin bin oder so was. Ich sage es, aber die verstehen das auch nicht, so

wie Du oder wie ich. Zum Beispiel bei dem Projekt, das ich im Geburtsort Titos mit meinem Mann gemacht habe. Mein Mann ist ein Bildhauer und hat in diesem Projekt den Leuten beigebracht, wie man Köpfe gestalten kann. Und da haben die über mich immer gesagt, dass ich die Chefin bin. Ich mache Kaffee, ich zahle das Essen und daher bin ich die Chefin.

Es ist nicht so einfach. Bei diesem Projekt mit der Seccession gab es zum Beispiel eine Diskussion. Dort war eine junge Künstlerin, die fragte, warum wir immer mit diesem altmodischen Kunstbegriff arbeiten, dass man zum Beispiel malt oder zeichnet.

Ich finde das ist ein guter Punkt, aber wenn man so einen Workshop mit Konzeptkunst machen würde, dann nähme das ganz andere Formen an und dann könnte man das vielleicht auch nicht mit diesen sozialen Gruppen machen, mit denen ich arbeite. Das ist auch eine Realität. Man muss irgendwie diese Kontaktzone finden, irgendwas Gemeinsames haben.

SE: Und kannst Du sagen, warum Du Dich für diese sozialen Gruppen entschieden hast?

KL: Das war vielleicht wegen meinem Vater. Der war im Sozialismus ein Arzt für arme Menschen in einem Dorf im Nirgendwo, wo wir gewohnt haben, als ich ein Kind war. Ich habe bis zu meinem 9. oder 10. Lebensjahr gar kein Geld genutzt. Dort gab es einen Laden, in den ich ging und Schokolade bestellte. Die wurde mir einfach so gegeben und es wurde alles aufgeschrieben.

SE: Und Dein Vater hat dann die Rechnung bekommen.

KL: Ja und ich hatte keine Ahnung, dass es Geld gibt. Und deswegen mache ich das hier. Mit solchen Projekten kannst Du kein Geld verdienen, die sind eher karikativer Natur. Das ist sehr schlecht für meine Finanzen, aber vielleicht gut für meine Seele. (...)

SE: Wann ist für Dich ein Projekt gelungen?

KL: Das steht in meinem Manifesto. Für mich ist ein Projekt dann gelungen, wenn Freundschaft entsteht. Das gilt für partizipatorische Projekte. Dort tritt man miteinander in Kontakt und fühlt, ob man sich versteht oder nicht. Wenn jemand von dem Projekt etwas anderes erwartet hat. Dann habe ich keinen Freund gewonnen, sondern mir einen Feind geschaffen. Da gab es mal eine Person, eine sehr unglückliche Frau. Sie hat erwartet, dass sie mit dem Projekt eine künstlerische Karriere startet. Im Bonner Kunstverein haben sie sogar eine Zeichnung in die Artothek genommen und ich habe eine Ausstellung für sie im Seniorentreff organisiert, aber das war nicht genug. Sie wollte eine Ausstellung im Bonner Kunstverein oder so was. Und jetzt mag sie mich nicht mehr. Sie war enttäuscht. Trotzdem finde ich das Projekt gut. Es war erfolgreich. Ich zeige auch die Projekte nicht, die ich nicht mit dem ganzen Herzen gefühlt habe. Aber meistens sind das Projekte, die sehr schnell gemacht werden oder wo die Organisation schlecht ist. Für mich ist es sehr wichtig, dass ich viel Zeit mit den Leuten verbringe. Das kann nicht auf Distanz funktionieren. Das habe ich einmal versucht, als ich mit einem Assistenten über Distanz arbeitete, aber das Projekt ist nicht gut geworden und ich habe es auch nicht in meinen CV genommen. (...)

SE: Und ein Punkt noch. Inwiefern sind Konflikte für Deine Arbeit wichtig?

KL: Die gibt es immer. Das sind nicht unbedingt Konflikte, aber Spannungen. Und darum geht es auch, wenn Du Leute in eine Einrichtung bringst, die da nicht dazugehören. Die kommen zum Beispiel in schmutziger Arbeitskleidung. Bei dem Secessionsprojekt musste ich erstmal kämpfen, dass die Leute von der Volkshilfe freien Eintritt bekommen. Dann habe ich eine Ausstellungsführung für die Arbeiter von der Volkshilfe gemacht. Für alle, die mitkommen wollten und dann sind die Leute in ihrer schmutzigen Arbeiterkleidung gekommen. Das war super. Ich habe nur drei Fotos davon. Die anderen konnte ich nicht bekommen. Die Secession wollte sich nicht in diesem Kontext zeigen und deswegen habe ich nicht die Dokumentation dieses Besuchs bekommen.

Aber zurück zum Thema Macht. Das ist nicht einfach. Da sind die Grenzen so fein. Ich bewege mich immer mehr oder weniger in diesem Dokumentarbereich. Und wenn man einen Film schneidet, kann ganz schnell die Bedeutung kippen. Aber das fühlt man auch. Wenn Filme tendenziös sind. Dann ist vielleicht 5 oder 10 Mal die

Bedeutung gekippt und dann kannst Du das vielleicht nicht im Einzelnen nachvollziehen, aber als Gesamtes ist es da.

(...) Oder mit der Wahrnehmung von sozialen Umständen. Da muss man aufpassen, dass die Teilnehmer dabei sind und sich nicht „exploited“ fühlen.

SE: Das finde ich auch fast das Schwierigste, wenn man Community Arbeit macht, dass man nicht in die Falle tappt, dass für ein Projekt oder für eine Institution jemand manipuliert wird. Klar es hört sich schick an, dass man mit irgend einer migrantischen Community zusammen arbeitet und die ins Museum gebracht hat, aber dass man dabei immer integer bleibt, dass man nie versucht, die für seine Zwecke zu stark zu manipulieren oder dass es auch ein Projekt ist, dass dann zu ihrem Projekt wird, hinter dem sie auch voll stehen können. Das finde ich in meiner Arbeit auch wirklich schwer.

(...)

KL: Bei dem Projekt vom Blumenhof gab es ein Jahr lang dieses Wandbild, das für sehr viele Diskussionen gesorgt hat. Und nach dem Jahr haben wir dann daraus Taschen produziert, die man im Kunstverein kaufen konnte. Aber das ist nur eine sehr kleine Geste der Nachhaltigkeit. Wenn da wirklich viel Geld wäre, dann könnte man wirklich etwas bewirken.

Aber manchmal komme ich wieder zu den Leuten wie zum Beispiel jetzt 10 Jahre später zu denen der Ausstellung Amerika und wir haben jetzt ein Theaterstück gemeinsam gemacht.

SE: Und Du bleibst auch in Kontakt mit vielen Menschen?

KL: Ja, natürlich kannst Du nicht mit allen in Kontakt bleiben, aber mit vielen. Manche Leute melden sich immer wieder. So wie der hier, der war ein Obdachloser und der hat dann Vorträge über Obdachlosigkeit für Kinder gegeben und wenn solche Sachen entstehen, wenn Freundschaften entstehen, das kann man dann auch nachhaltig denken. Es ist nicht, dass wir jetzt beste Freunde sind.

Oder mit diesem Milchfrauenprojekt. Ich arbeite schon 6 Jahre mit Dokumentarfilm daran und das sollte jetzt in 1-2 Monaten beendet sein. Wenn man sich lange schon mit einem Thema beschäftigt, dann kannst man auch in der Öffentlichkeit mehr

bewirken und darum geht es, denke ich, dass man Freiräume schafft, die auch bleibend sind. Oder anderes Denken.

Ach, das habe ich auch vergessen, ich habe einen Teil von dieser Ausstellung in einem Altersheim für mehr als ein Jahr gezeigt. Das gefällt mir eigentlich ganz gut. Da kannst Du sagen, wir sind da im Altersheim – permanent collection. In der Zeit hatte ich auch in Graz in einem innovativen Sozialprojekt in der Cafeteria eine Auswahl meiner Projekte – für ein Jahr. Das war so wie ein neues Wohnzimmer und das war mehr als ein Jahr – auch das kann nachhaltig sein.

SE: Danke für das Gespräch.