

Kunstuniversität Linz | Universität für künstlerische
und industrielle Gestaltung

Masterarbeit

im Fach Medienkultur-und Kunsttheorie (MKKT)

zur Erlangung des akademischen Grades: Master of Arts (MA)

Neue Nachbarschaften

Kuratorische Situationen im Kontext neuer
gesellschaftspolitischer Diskurse

Vorgelegt durch Henrike Heller

Betreut von Prof. Dr. Gloria Meynen

Lüneburg, 2023

Datum der Approbation | Unterschrift der Betreuerin



Paul Klee (1937) „Figur im Garten“, Sammlung Familie Klee

Neue Nachbarschaften

Kuratorische Situationen im Kontext neuer
gesellschaftspolitischer Diskurse

Inhaltsverzeichnis

1 Vorwort	7
2 documenta fifteen – Eine Ausstellung als Ausgangspunkt für aktuelle Debatten	9
2.1 Zwischen Idee und Umsetzung	9
2.2 „Globaler Süden“ – „Globaler Norden“?	15
2.3 Vom Ende des Genies und Kunst als sozialer Praxis	21
2.4 Über die Freiheit der Kunst	25
2.5 Das fehlende Gespräch.....	30
3 Über das Kuratorische	34
3.1 Das Kuratorische - Kuratieren als kulturelle Praxis	34
3.2 Konstellation, Transposition, Gastfreundschaft - Eine Einführung.....	36
3.3 Dimensionen der kuratorischen Situation.....	39
4 Die documenta und ihre kuratorischen Konzepte im Kontext gesellschaftspolitischer Diskurse und Veränderungen	42
4.1 Eine Einordnung und die ersten Jahre	42
4.2 Die Entwicklung zur Weltkunstaussstellung.....	44
5 Die Verortung gesellschaftspolitischer Themen in Kunst – und Kulturräumen.....	49
5.1 Unterschiedlichkeit und verschiedene Bedingungen - Museum. Kunstschau. Off Spaces. Kunstmarkt.	49
5.2 Kuratorische Situationen und ihre Konzepte - Beispiele aus Deutschland.....	53
6 Utopische Gedanken zum Kuratorischen.....	58
6.1 Möglichkeitsräume kreieren – Der Garten.....	58
6.2 Komplexität darstellen und verhandeln.....	60
6.3 Begegnungen schaffen.....	65
7 Nachwort.....	69
8 Literaturverzeichnis.....	72
9 Fragebogen zur documenta fifteen und kuratorischen Situationen	86
9.1 Prof. Dr. Beate Söntgen.....	86
9.2 Dr. Wolfgang Ullrich.....	87
9.3 Gila Kolb.....	88
10 Abstract	90
11 Eigenständigkeitserklärung	91

1 Vorwort

Die Diskussionen der letzten Jahre in den Feuilletons zeigen, dass das Kuratieren von Kunst- und Kulturräumen vor neuen Herausforderungen steht. Es wird die Politisierung von Kunst und Kultur sowie deren Verzahnung mit gesellschaftspolitischen Entwicklungen ersichtlich. Die Tatsache, dass Kunst und Kultur immer unter Einflüssen und Prägungen gesellschaftlicher Prozesse standen und somit auch ein Spiegel der Zeit sind, steht außer Frage. Aktuelle soziale und politische Fragen finden zunehmend ihren Niederschlag in diesen Feldern. Zudem ist die gesellschaftliche Sensibilität gegenüber bestimmten Themen gestiegen, was folglich Institutionen zu einem Umgang mit diesen Thematiken zwingt. Immer öfter wird die Freiheit von Meinung und Kunst ins Gespräch gebracht und deren Gefährdung thematisiert.

Dabei zeigen sich wiederkehrend Schwierigkeiten und gewisse Unsicherheiten im Umgang mit den sich ändernden gesellschaftlichen Verhältnissen und Fragestellungen bei den verantwortlichen Kurator*innen, Künstler*innen und Politiker*innen. Die Komplexität der Diskurse findet selten eine Darstellung in den kuratorischen Situationen. Dabei erhalten die realen unterschiedlichen Lebensrealitäten, Blickwinkel und Meinungen kaum im Nebeneinander Sichtbarkeit. Oft bleibt das so dringend notwendige Gespräch zwischen allen Beteiligten aus, in dem einander zugehört, diskutiert, gestritten, gefragt und gestaltet wird.

Es stellt sich daher die Frage nach der heutigen Rolle von Kunst- und Kulturinstitutionen innerhalb der Gesellschaft und ihrer Verantwortung gesellschaftspolitische Diskurse zu verhandeln, sowie darzustellen. Das folgende Zitat der Kommunikationswissenschaftlerin Nadia S. Zaboura bezieht sich zwar konkret auf die Rolle der Medien, doch es kann durch die Begriffe Kunst und Kuration ergänzt werden, sind sie doch letztlich ebenfalls als Medien zu verstehen.

„Große geopolitische und kommunikative Umwälzungen stellen unser gesellschaftliches Zusammenleben auf den Prüfstand – und rücken damit auch Medien ins Zentrum einer intensiven Diskussion um Wahrheit und Werte, um Repräsentation und Realität. Diese oft als Zeitenwende bezeichnete Zäsur erfordert dabei gerade von Medien ein besonderes Maß an Aufmerksamkeit und Aushandlung.“ (Zaboura 2023, S. 8)

Inwieweit werden also Themen aufgegriffen und finden Eingang in die kuratorischen Konzepte der Institutionen? Wie kann in der immer komplexer werdenden Welt, in der alte Gewissheiten infrage gestellt werden, gesellschaftliche Umbrüche stattfinden, die Globalisierung weltweite Vernetzungen mit sich bringt und verschiedene Krisen gleichzeitig bewältigt werden müssen, eine zeitgemäße kuratorische Situation aussehen? Was braucht es, um in Kunst- und Kulturräumen gesellschaftspolitische Themen zu platzieren und gleichzeitig ein Gespräch in Gang zu setzen? Wie können solche Möglichkeitsräume aussehen?

Die 2022 stattfindende documenta fifteen, mit ihrer Bündelung unterschiedlichster aktueller Diskussionspunkte in der Kunstwelt und darüber hinaus, dient hierfür als Ausgangspunkt der Untersuchung. Nach einer Betrachtung der Geschehnisse, werden diese mit verschiedenen Diskursen und Entwicklungen in Verbindung gebracht. Die Sichtbarkeit oder Unsichtbarkeit von bestimmten Debatten und Fragestellungen in der Kuration soll dabei unter anderem eine Rolle spielen. Neben der kritischen Betrachtung von weltlichen Einordnungen in „Globaler Norden“ und „Globaler Süden“, beleuchtet der nachfolgende Text auch das Kollaborative, das Ende des autonomen Kunstwerks, die Bedingungen freier Kunstproduktion sowie gesellschaftliche Kommunikationsformen.

Als Untersuchungsgegenstand verschiedener kuratorischer Ansätze im Rahmen einer über Jahrzehnte hinweg anwachsenden Institution eignet sich die documenta besonders gut, um sich deren Eingehen auf die jeweiligen gesellschaftspolitischen Entwicklungen anzuschauen. Die enge Verflechtung der documenta mit der deutschen Geschichte und Politik, den immer wieder unter-

schiedlichen kuratorischen Ansätzen und Schwerpunkten, ihrer Präsentation von zeitgenössischer Kunst und der medialen Öffentlichkeit bieten die Möglichkeit das Zusammenspiel dieser Faktoren zu betrachten.

Die aktuelle documenta fifteen fiel besonders durch ihre öffentlich und medial ausgeführten Diskurse, meist basierend auf Vorwürfen und Rechtfertigungen, auf. Bereits im Vorfeld wurden kuratorische Entscheidungen diskutiert und in Frage gestellt. Der Versuch einen Raum für Gespräche und Debatten zu kreieren scheiterte. Auch nachdem das Missglücken bestimmter Organisationsstrukturen und kuratorischer Entscheidungen offensichtlich früh erkenntlich wurde, kam es bis heute nur zu einer ansatzweisen Auseinandersetzung mit den auf der documenta fifteen präsenten Themen. Es wird daher der Frage nachgegangen, was die grundsätzliche Idee des Kurator*innenkollektivs zum Gelingen benötigt hätte und welche Maßnahmen der Aufarbeitung es braucht. Um eine Vielheit von Perspektiven auf die Geschehnisse in die Arbeit integrieren zu können, wurden fünf Fragen entwickelt und an Personen mit der Bitte um Beantwortung versandt. Aufgrund der Brisanz der Diskurse rund um die documenta fifteen kam es zu auffallend geringen Stellungnahmen. Die drei geleisteten Erläuterungen von der Kunsthistorikerin Prof. Dr. Beate Söntgen, dem Autor und Kunstkritiker Dr. Wolfgang Ullrich und der Kunstvermittlerin Gila Kolb sind der Arbeit beigelegt. Diesen sei für ihre Bereitschaft und die Statements herzlich gedankt.

Die Rolle der Kurator*innen und ihrer erarbeiteten Konzepte im Rahmen der documenta-Ausstellungen ist besonders charakteristisch für die jeweilige Ausgabe der documenta. Davon ausgehend findet das Kuratieren als wichtige bedeutungsproduzierende Tätigkeit, eine genaue Betrachtung. Die Arbeit blickt auf die Entstehung der Rolle von Kurator*innen hin zu einer Professionalisierung wie auch künstlerischen Aufwertung bis zur derzeitigen Infragestellung dieser Entwicklungen. Dabei werden diese Bewegungen kontextualisiert, historisch eingeordnet und durch weitere Ideen und relevante Aspekte der kuratorischen Praxis ergänzt. Das Werk „Das Kuratorische“ (2021) von Beatrice von Bismarck, dient hierbei als ein Bezugspunkt.

Nach der Vorstellung unterschiedlicher innovativer kuratorischer Ansätze und Konzepte aus Deutschland, präsentiert die Arbeit eine Utopie für ein zeitgemäßes Kuratieren. Darin werden die erforderlichen Faktoren für die Gestaltung von kuratorischen Situationen als Möglichkeitsräume vorgestellt. Die Utopie eines Verständnisses von kuratorischen Situationen als heterotope Räume, im Sinne eines Gartens, schließt die Analyse. Dabei sollen die Förderung von Ambiguitätstoleranz, Begegnungen und reflexiven Repräsentationspraxen betont werden. Das ambivalente Dispositiv der Gastfreundschaft, welches jeglicher kuratorischen Situation innewohnt und ganz besonders die Konflikte rund um die documenta fifteen mit herbeigeführt hat, durchzieht die Arbeit als roter Faden.

2 documenta fifteen – Eine Ausstellung als Ausgangspunkt für aktuelle Debatten

2.1 Zwischen Idee und Umsetzung

Wie blicken wir zurück auf die documenta fifteen? Sehen wir die Ideen, das Konzept des Kuratorenkollektivs ruangrupa oder sind der Skandal und die mediale Debatte überschattend? Mit Spannung wurde die documenta Ausgabe 2022 erwartet. Ist diese Weltkunstschau doch erstmalig von einem Kollektiv kuratiert worden und noch dazu von Kulturschaffenden aus dem sogenannten „Globalen Süden“, genauer gesagt aus Indonesien. Das Konzept versprach einen alternativen Zugang zur Kunst, der unter dem Begriff des „lumbung“, einer Praxis des kollektiven Teilens, vermittelt wurde. Dass sich die hauptsächlichen Debatten dann gar nicht um kritisch zu betrachtende Strukturen in der Welt, verschiedene Kunstbegriffe, aufgezeigte globale Probleme oder den westlich geprägten Kunstmarkt drehten, war bis zu Beginn des Jahres 2022 trotz bereits vorherrschender Skepsis nicht abzusehen. Doch mit dem Aufkommen erster Diskussionen rund um BDS-nahe Personen im Umfeld der documenta fifteen, angeblich fehlender israelischer Künstler*innen und antisemitischer Vorwürfe, nahm der Diskurs rund um die Ausstellung seine sich weiter zuspitzende Dynamik an. Die Voraussetzungen für spannende und ertragreiche Diskussionen, auch über die Kunstwelt hinaus, waren zwar gegeben, doch dieses Potential konnte aufgrund struktureller, kuratorischer und gesellschaftlicher Gegebenheiten nur begrenzt genutzt werden. Dass viele Fragen aufgekommen sind und zum Nachdenken über die aktuellen Umbrüche in der Kunst- und Kulturwelt anregen, die sich auf gesellschaftspolitische Veränderungen zurückführen lassen, ist nach dieser documenta fifteen nur allzu deutlich geworden. Dies zeigt sich unter anderem an den zahlreichen Veranstaltungen, die sich im Nachgang mit den angestoßenen Debatten beschäftigen. Hier sind beispielhaft die Podiumsdiskussion des Hamburger Instituts für Sozialforschung, Veranstaltungen der Bildungsstätte Anne Frank und das zweitägige Symposium an der Hochschule für Bildende Künste (HFBK) in Hamburg zu nennen.

Die documenta fifteen hätte jedoch bereits, während ihrer 100 Tage Ausstellung, eine Chance der Auseinandersetzung sein und Räume für entstandene Diskurse bieten können. Mit dem Ziel, gemeinsam und durchaus auch streitbar, aus verschiedenen Blickwinkeln auf die Welt und auf die Kunst zu schauen und sich dem voneinander Lernen zu widmen. Doch dieser Austausch fand nicht statt. Dabei ist aus der Außenperspektive zu vermuten, dass die ausstellenden Kollektive und Akteur*innen vor Ort sicherlich einen Prozess im Miteinander erleben konnten. Die Begegnungen, die nötig waren, um diese Großausstellung in den vorausgehenden Jahren vorzubereiten, dienten einer Vernetzung, die auch über die Ausstellungsdauer im Sommer 2022 hinausgeht. Einige Mitglieder von ruangrupa leben zum Beispiel weiterhin mit ihren Familien in Kassel und sind somit auch über die Zeit der Ausstellung hinaus der Stadt verbunden geblieben.

Es stellt sich jedoch die Frage, ob die von den Kurator*innen präsentierte prozessuale Kunst, die Besucher*innen mit einbeziehen konnte, wenn diese meistens nur für ein oder zwei Tage durch die Ausstellungsorte spazieren. Eine Kunst, die eigentlich vom sozialen Prozess lebt, sollte vermutlich auch in diesem erlebt werden, oder reicht es lediglich die Ergebnisse, Gedanken, Ideen zu zeigen – also das klassische Ausstellungsformat der Repräsentation und Darstellung zu verwenden. Inwieweit kann es gelingen die Besucher*innen einzubinden und ihnen neben dem Zeigen der Projekte diese auch im Rahmen ihrer Kontextualisierung und mit partizipativen Tätigkeiten zu vermitteln? Das alles sind Fragen, die sich die Kurator*innen, Kunstvermittler*innen, Institutionen und Kulturschaffende stellen müssen, wenn sie mit Kunst arbeiten möchten, die einem anderen Verständnis folgt, als es der westliche Kunstkanon bisher getan hat. Wobei gleich einzuwenden ist, dass sich der Kunstbegriff seit jeher in diskursiven Auseinandersetzungen befindet und daraufhin verändert.

Die Diskurse und Auseinandersetzungen rund um die ausgestellten Kontexte und Themen wurden auf der documenta fifteen durch den Antisemitismus-Skandal überschattet. Dadurch haben Fragen rund um Rassismus, (Post-) Kolonialismus, Antisemitismus, Erinnerungskulturen und kulturelle Differenzen eine neue Präsenz erfahren. Auch die Diskussionen rund um die Bewegung BDS sind wieder gegenwärtig geworden. All diese Themen sind nicht erst durch die documenta fifteen entstanden, sondern schwelen seit Jahren oder Jahrzehnten in den medialen, kulturellen, politischen und wissenschaftlichen Debatten. Mit der documenta-Ausgabe 2022 haben sie in gebündelter Form eine neue Präsenz erhalten und ihre komplexen Zusammenhänge offenbart. Denn die Themen hängen nicht unberührt voneinander in der Luft, sondern sind in die gesellschaftlichen Strukturen und Kontinuitäten eingebettet. Die Globalisierung und ihre damit neuen Begegnungen bringen „blinde Flecken“, verschiedene Blickwinkel und Zusammenhänge mit sich, die Diskussionen bedürfen. Hierfür Räume zu finden, ist dringend notwendig, um das gesellschaftliche Miteinander in einer Demokratie zu erhalten.

Zurückkommend zur kuratorischen Arbeit von ruangrupa lässt sich festmachen, dass eine Einordnung der vorgestellten künstlerischen und kollektiven Praktiken in die globalen Strukturen und Entwicklungen nicht stattfand. Auch die weltweiten Krisen rund um Klima, Krieg und Pandemie wurden nicht mit den präsentierten Arbeiten in Verbindung gebracht. Sondern stattdessen wurde ein Fokus auf die einzelnen Praktiken und individuellen Situationen der unterschiedlichen Aussteller*innen gelegt. Dies unterschied die documenta fifteen beispielsweise von der im gleichen Jahr stattfindenden Venedig Biennale, auf der künstlerische Positionen zu aktuellen gesellschaftlichen Themen explizit ausgewählt und gezeigt wurden.

Ziel der Kurator*innen von ruangrupa war es, der westlichen Kunstwelt ein anderes Modell von Gemeinschaft, Kunst und Arbeit zu zeigen und vielleicht auch dessen dominierendem Kunstmarkt gegenüberzustellen. Ist dabei das gewählte Motto *make friends not art* nicht ideal, um den westlichen Kunstbegriff zu kritisieren und gleichzeitig Utopien und Anstöße für Gemeinschaften zu bieten? Dass dies vermutlich der Versuch war, davon kann ausgegangen werden. Die kollektive Praxis wird hierbei aktuell in vielen Bereichen als eine Antwort auf die gesellschaftspolitischen Umbrüche gewählt. Inwieweit man diesen Versuch in Verbindung mit der Dichotomie des „Globalen Nordens“ gegen den „Globalen Süden“ setzen sollte, ist kritisch zu hinterfragen. Das eigene Programm beschrieb ruangrupa auf ihrer Ausstellungswebsite wie folgt:

„Wir wollen eine global ausgerichtete, kooperative und interdisziplinäre Kunst- und Kulturplattform schaffen, die über die 100 Tage der documenta fifteen hinaus wirksam bleibt. Unser kuratorischer Ansatz zielt auf ein anders geartetes, gemeinschaftlich ausgerichtetes Modell der Ressourcennutzung – ökonomisch, aber auch im Hinblick auf Ideen, Wissen, Programme und Innovationen.“ (documenta und Museum Fridericianum gGmbH 2022f)

Folgt man dem Kunstkritiker und Journalisten Hanno Rauterberg in seiner Auseinandersetzung mit dem Konzept des Kurator*innenkollektivs fällt die Bilanz zwischen Möglichkeiten und Realisation ernüchternd aus. Nach ihm liegt das Scheitern der Idee von interkultureller Annäherung in der fehlenden Kunst, wobei er sich dem Kunstverständnis des westlichen Kanons anschließt.

*„Von der Idee, die Kunst könne ein Ort der interkulturellen Annäherung sein, bleibt nach dieser Documenta nicht sonderlich viel übrig. Dabei hatte Ruangrupa, das indonesische Kurator*innenteam, genau darauf gehofft: Eine Ausstellung der Besänftigung sollte es werden, ohne große Namen, ohne Spektakel, dafür mit unzähligen Sitzsäcken, Couchen, Stuhlkreisen, um alle mit allen ins Gespräch zu bringen. Warum daraus nichts wurde? Warum ausgerechnet diese Documenta als Kampffeld der Geschichtspolitik endet? Meine Vermutung: Im Kern liegt es an der Kunst. Oder genauer: an ihrer fast vollständigen Abwesenheit.“ (Rauterberg 2022)*

Die Frage nach dem Kunstbegriff und seiner unterschiedlichen Interpretationen stellt einen wichtigen aktuellen Diskurs rund um die documenta fifteen dar. Wolfgang Ullrich diagnostiziert der Kunst das Ende ihrer Autonomie.¹ Eine Aussage, die sich anhand des Mottos der documenta fifteen *make friends not art* bekräftigen lässt. Ruangrupa verfolgt einen Kunstbegriff, der sich in sozialen Praktiken äußert. Ein Kunstverständnis, dass im westlichen Kunstkanon nicht komplett neu ist und immer wieder von Avantgarden ins Spiel gebracht wurde, beziehungsweise auch durch Künstler wie Joseph Beuys auf der documenta vertreten war. Dabei lässt es sich mit dem immer einflussreicher gewordenen Kunstmarkt schwer vereinbaren und kollidiert mit der dominierenden Vorstellung von klarer Autor*innenschaft, Autonomie und Objekten als Werke.

Mit ihrem Leitbild setzten ruangrupa einen Akzent auf das Dispositiv der Gastfreundschaft, dass sich in seiner dynamischen Relationalität jedoch nicht entfalten konnte.² Welche Ambivalenzen die Doppelrollen von Gastgeber*innen und Gäst*innen mit sich bringen, lässt sich aus der documenta fifteen und ihrem Verlauf ablesen. Ruangrupa bewegte sich, von einer ausgewählten Findungskommission eingeladen, zwischen den Rollen als Gäst*innen und Gastgebenden. Waren sie doch in ihrer Funktion als Kurator*innen auch Gastgeber*innen für all die Besucher*innen, Künstler*innen und Objekte, die sich in der Konstellation der documenta fifteen zusammenfanden. Aus dieser Doppelrolle, in welcher wir als Menschen mit den daran gebundenen Funktionen, Aufgaben, Positionen immer wieder agieren, sind unter anderem die Schwierigkeiten rund um die Verantwortlichkeiten entstanden. Ein Bewusstsein für die komplexe Konstruktion aus documenta-Leitung, einladender Findungskommission, Kurator*innen, weiteren eingeladenen Kurator*innenkollektiven, Künstler*innen und Besucher*innen und den daraus erwachsenen Dynamiken war scheinbar bei den Organisator*innen nicht vorhanden. Damit war die Aufmerksamkeit und Achtsamkeit diesbezüglich in der Vorbereitung und während des Prozesses der kuratorischen Situation nicht ausreichend gegeben. Die verschiedenen Stimmen und Meinungen sind sich im Nachhinein einig, dass zwischen den Erwartungen und der Umsetzung eine Lücke klafft, die eine ausführliche analysierende und reflektierende Betrachtung verdient. Als eine Stimme dieser Kritik soll hier Beate Söntgen, Kunsthistorikerin und Professorin an der Leuphana Universität zitiert werden:

*„Kritisch sehe ich, in Teilen, Anspruch und Umsetzung. Ich war erst sehr spät, im September, auf der documenta, und die Atmosphäre von Gemeinschaft, die in vielen Rezensionen und Kommentaren so gepriesen wurde, war nicht mehr zu spüren. Verlassene Orte und Schauplätze, keine für mich sichtbare Nachhaltigkeit der Projekte (weder in immer auch problematischen Aufzeichnungen noch in erkennbarem Weiterwirken). Das machte auf mich den Eindruck, als sei die Energie in die ersten Wochen geflossen, in denen die „Kunstwelt“ und ihre Akteur*innen kommen; für die späteren Besucher*innen bleiben nur die traurigen Reste. Der Austausch mit der Stadt schien mir kaum gelungen, wie Gespräche mit Kassler*innen auf der Straße ergaben, kaum ein überzeugendes und umgesetztes Konzept zur Integration von Personen, die bislang mit der documenta nicht viel zu tun hatten (das kann man vermutlich den meisten documenten vorwerfen, mit Ausnahme vielleicht der documenta, die die Kunstvermittlung so stark gemacht hat, ich glaube es war die fünfte. Aber diese hat ja den Anspruch einer erweiterten Zugänglichkeit, und den sehe ich hier nicht eingelöst).“ (Söntgen 2023, Fragebogen)*

Das Hamburger Institut für Sozialforschung bezeichnete die Ausstellung in Kassel als *encounter* und ging den Vorgängen des Sommers im November 2022 im Rahmen einer Podiumsdiskussion in Kooperation mit Deutschlandfunk Kultur nach.

„Die documenta fifteen wagte ein Experiment. Die Ausstellung spannte einen Raum auf, in dem unter-

1 Diese Aussage bezieht sich auf das Buch „Die Kunst nach dem Ende ihrer Autonomie“, welches 2022 beim Wagenbach Verlag erschien. Die Thematik rund um die Autonomie der Kunst sowie die Frage nach der Kunstfreiheit wird im Kapitel 2.4 näher beleuchtet.

2 Hierzu ist der Artikel von Beatrice von Bismarck im Rahmen von *Documenta Debrief* vom 19.02.2022 zu beachten, der bei „Texte zu Kunst“ erschien. Eine ausgiebige Auseinandersetzung mit dem Gastfreundschaftsdispositiv in kuratorischen Situationen ist in Kapitel 3.2 zu finden.

schiedliche historische Erfahrungen und konträre Vorstellungen von Kunst, Politik und Gesellschaft nahezu ungebremsst aufeinandertrafen. Es war eine Begegnungssituation, ein encounter, das verschiedene Akteure nicht nur miteinander konfrontierte, sondern auch mit ihrem Ort in der Welt und in der Geschichte.“ (Hamburger Institut für Sozialforschung 2022)

Damit wird die Situation, die rund um die documenta fifteen entstand und auch in anderen Bereichen der Kunst- und Kulturwelt immer wieder auftaucht, passend beschrieben. Dass sich in diese Konflikte auch die Politik einbrachte und unter anderem eine Bundestagsdebatte anregte, verlieh dem Diskurs ein noch größeres Gewicht. Hierbei wurden Fragen nach der Trennung von Kunst und Politik gestellt, die Kunstfreiheit diskutiert und das Zusammenspiel aller Akteur*innen, von Künstler*innen über Institutionen und Medien hin zu Politiker*innen, zum Betrachtens werteten Thema. Der Kunstkritiker Carsten Probst fasste in einem Artikel im Magazin *Texte zur Kunst* folgendes Fazit zum medialen Diskurs und entblätterte damit die verschiedenen Debattenstränge sowie deren Verwobenheit ineinander.

*„Das Innen-Außen-Paradigma, wonach der „documenta fifteen“ die Debatte lediglich von außen übergestülpt worden sei und nichts mit ihrem inneren Anliegen und mit der ihrem Wesen nach freien Kunst zu tun habe, ist auch in den Statements des Kurator*innen-Kollektivs von ruangrupa selbst zu erkennen. Diese Abgrenzung lässt das Lumbung-Prinzip der Kurator*innen eines vermeintlich nicht mehr übergreifend kontrollierten, sondern delegierenden, offenen und inklusiven Bild- und Wissensprozesses in den Augen ihrer Kritiker*innen leicht als in sich widersprüchlich erscheinen. Trennt man pauschal Debatte und Ausstellung, bleibt der offene Prozess letztlich ein exklusiver Raum der Eigentlichkeit und der internen Entscheidungen darüber, welche Community oder welche Beiträge als Teilnahme am Harvesting, dem Einfahren der diskursiven Ernte, zugelassen sind, und führt insofern eine Hierarchisierung durch die Hintertür wieder ein – auch wenn dies von ruangrupa immer wieder als westliches Unverständnis für die indonesischen Implikationen des Lumbung zurückgewiesen wurde.“ (Probst 2022)*

Koloma Beck resümierte auf dem Podium des Hamburger Instituts für Sozialforschung, dass Institutionen Government-Strukturen benötigen. Ihrer Meinung nach scheint es zudem eine gewisse Naivität von Seiten der documenta gegeben zu haben, die die Notwendigkeit von Kontextualisierungen als Grundlage für das Zusammenarbeiten von Nord/ Süd oder Ost/ West nicht erkannt hat. Denn es bedarf ihrer Meinung nach einer intensiven Vorarbeit, um alle Personen mit den notwendigen Kompetenzen auszustatten, um adäquat agieren zu können (vgl. Hamburger Institut für Sozialforschung 2022). Wozu die Kritik von Wolfgang Ullrich an dem künstlerischen Team, welches die Kurator*innen begleiten sollte, passt. Seiner Meinung nach erfüllte dieses Team seine Aufgabe der unterstützenden Begleitung nicht (vgl. Ullrich 2022, Fragebogen). Auch gegenüber des von der documenta-Leitung und Politik einberufenen Expert*innengremiums, dass die Vorfälle rund um die antisemitischen Darstellungen in Kunstwerken aufklären und eine Beurteilung der Ausstellungsstücke hinsichtlich dessen vornehmen sollte, wurde Kritik laut. Laut Dirck Baecker wurde mit dessen Urteil, einige Wochen vor Ende der Ausstellung bestimmte Videos von Tokio Reels zu kontextualisieren oder nicht weiter zu zeigen, stark in die Kunstfreiheit eingegriffen. Zudem wurde nach seiner Ansicht diese Forderung nicht ordentlich ausgearbeitet (vgl. Hamburger Institut für Sozialforschung 2022).

Eine ausführliche Zusammenfassung und Einordnung der Vorkommnisse rund um die documenta fifteen lässt sich in dem Abschlussbericht des fachwissenschaftlichen Begleitgremiums zur documenta fifteen finden. Dieses im Juli 2022 vom Aufsichtsrat und den Gesellschafter*innen der documenta und Museum Fridericianum gGmbH eingesetzte Gremium legte am 6. Februar 2023 seine abschließenden Beurteilungen, Einordnungen und Ratschläge zur documenta vor. Dabei ging es darum, bestimmte Werke auf antisemitische Codes hin zu überprüfen, den Umgang aller betei-

ligten Akteur*innen zu bewerten und daraus entstehende Konsequenzen für die Organisation der Strukturen zu formulieren (vgl. documenta und Museum Fridericianum gGmbH 2023, S. 5).

In ihrer Zusammenfassung des Urteils kann nachgelesen werden, dass vier ausgestellte Werke antisemitische visuelle Codes aufweisen oder als antisemitisch interpretierbare Aussagen transportieren. Außerdem sei die Reaktion der Verantwortlichen hinsichtlich der im Juni 2022 entstandenen Ereignisse nicht angemessen gewesen, sondern habe diese noch weiter verschärft. Dabei wird die Passivität der Geschäftsführung sowie der Rückzug ruangrupa auf ihre Aufgabe der künstlerischen Gestaltung der Ausstellung kritisiert. Letztlich sei es ein Problem, dass das Vertrauen der Jüd*innen in Deutschland in die Institutionen und angemessene Reaktionen auf antisemitische Vorfälle enttäuscht worden sei (vgl. ebd. 2023, S. 5).

Als Maßnahmen für die Ausbesserung der Organisationsstrukturen werden vom Gremium sechs Vorschläge gemacht. Zum einen braucht es eine klare Aufgabenverteilung und formale Rahmenbedingungen zwischen der Geschäftsführung und der künstlerischen Leitung sowie eine intensivere Kunstvermittlung. Für die Aufarbeitung von Konflikten benötigt es nach Meinung des Gremiums ein Beschwerdemanagement, Definitionen für den Umgang mit Diskriminierungen sowie eine Erweiterung des Aufsichtsrates durch Personen aus dem Kunst- und Kulturbereich. Außerdem sollten die Findungskommissionen, die die Auswahl der jeweiligen künstlerischen Leitung übernehmen, immer wieder neu mit gGmbH fernen Personen besetzt werden und nicht gleichzeitig eine beratende Begleitung des Ausstellungsteams übernehmen (vgl. ebd. 2023, S. 6).

Über die strukturellen Analysen und die Antisemitismus-Debatten der documenta fifteen hinaus, liefert der Bericht auch eine qualifizierte Betrachtung der kuratorischen Situation und ordnet diese in die aktuellen Entwicklungen innerhalb der Kunstwelt ein, indem ein Vergleich mit anderen aktuellen Kunstschaueinrichtungen einer ähnlichen Größenordnung vorgenommen wird. Neben der Würdigung des konsequent umgesetzten Konzeptes und seiner von Werten abgeleiteten gezeigten Vielfalt aktivistisch-künstlerischer Positionen des „Globalen Südens“ in Verbindung mit den lokalen Verknüpfungen werden dennoch auch die Lücken erwähnt, die zwischen dem intensiv vermittelten Konzept und der realen Umsetzung aufkamen (vgl. ebd. 2023, S. 93 ff.).

Problematisch lässt sich das aufkommende *wir gegen euch-Gefühl* beurteilen, welches die Diskurse mit Konfrontationslinien versah und wenig dem *Voneinander Lernen* entsprach. Bereits in ihrem Konzept äußerten sich ruangrupa als nicht bereit sich den bereits vorhandenen Strukturen zu beugen, sondern daran interessiert bei der eigenen persönlichen Praxis und Idee zu bleiben. Dass an diesem Punkt die documenta gGmbH nicht stärker als vermittelnde und vorbereitende Instanz agierte, die auch auf die medialen Diskussionen rund um documenta-Ausstellungen folgen, ist zu bemängeln (vgl. ebd. 2023, S. 99).³ Schließlich zieht das Gremium folgendes Urteil zur kuratorischen Konzeption:

„Insgesamt wird in der kritischen Analyse des kuratorischen Konzepts und der kuratorischen Entscheidungen damit deutlich, dass gerade der eigentlich so mutige Ansatz von ruangrupa, institutionelle Grenzen zu sprengen und Räume für unkontrollierte, offene Prozesse zu schaffen – ein Modell, von dem Harald Szeemann bereits vor 50 Jahren geträumt, aber es noch nicht umzusetzen gewagt hatte in vielerlei Hinsicht genau an jenem Anspruch gescheitert ist. Fraglos gehört das produktive Scheitern zur Kunst und wird die documenta fifteen als wichtiges Format in die Geschichte eingehen.“ (ebd. 2023, S. 106).

Hört man sich weitere Stimmen zur documenta fifteen an, werden auch die fehlenden Ressourcen für die Umsetzung einer solchen Großveranstaltung kritisiert, sowie der Umgang mit den Mit-

3 Auf diesen Aspekt, der sich auch aus der Dichotomie von „Globaler Norden“ und „Globaler Süden“ ergab, soll im nächsten Kapitel näher eingegangen werden.

arbeitenden vor Ort (vgl. Kolb 2022, Fragebogen). Kunstvermittler*innen der documenta fifteen, ausgebildet in sechswöchigen Kursen und frei in ihrer Schwerpunktsetzung bei der Vermittlung, äußerten beim Symposium an der HFBK ebenfalls Kritik an den Arbeitsbedingungen und berichteten immer wieder in Wortbeiträgen aus dem Publikum heraus von den Herausforderungen in der praktischen Umsetzung. Das Gutachten des begleitenden Gremiums bestätigt diese Perspektive, indem sie schreiben, dass den Vermittler*innen keine Antworten von Seiten der Leitung auf dringliche Fragen an die Hand gegeben worden seien. Zudem gab es zwischen künstlerischer Leitung und kaufmännischer Geschäftsführung keine klar geregelte Übernahme der Zuständigkeit für die Vermittlung auf der documenta fifteen, sodass eine Verknüpfung zwischen dem kuratorischen Konzept und der Vermittlung fehlte (vgl. documenta und Museum Fridericianum gGmbH 2023, S. 102 f.).

In der Ausgabe der kostenfreien *Kunstzeitung* vom Oktober 2022 sprachen die Herausgeber*innen Gabriele Lindinger und Karlheinz Schmidt einen fehlenden Feminismus bei der documenta fifteen an. Nach ihren Beobachtungen wurden Care-Arbeiten, wie die Kinderbetreuung im Fridericianum fast nur durch Frauen durchgeführt. Außerdem bemängeln sie, dass sich keine Werke explizit mit Gender-Themen auseinandersetzten (vgl. Lindinger/ Schmid 2022, S. 2). Nach eigenen Beobachtungen ist hierbei hinzuzufügen, dass das Kurator*innenkollektiv, welches geschlechtergemischt aufgestellt ist, bei allen Statements und Presseterminen nur durch als Männer gelesene Personen vertreten wurde. Die Frauen aus dem Kollektiv traten in der Präsentation nach außen nicht in Erscheinung und auch die Gastprofessuren an der HFBK sind von zwei Männern aus dem Kollektiv besetzt worden. Dies wirft Fragen nach der Rollenverteilung innerhalb des Kollektivs auf.

Im Gegensatz zu der kritischen nationalen Auseinandersetzung mit der fünfzehnten documenta waren ausländische Betrachter*innen teils überrascht und irritiert über den Verlauf des deutschen Diskurses. So gab es Unterstützungserklärungen für das documenta fifteen-Team gab. Beispielsweise durch das Bündnis *L'Internationale Confederation*, welches die aggressive Presse gegen das Kollektiv ruangrupa kritisierte (vgl. L'Internationale Confederation 2022). Ruangrupa selbst sieht die documenta fifteen trotz aller Debatten nicht als gescheitert an. Sie empfanden es als großes Privileg in Deutschland agieren zu dürfen und sehen die Konflikte rund um die documenta fifteen als Möglichkeiten dazu zuzulernen. Dies teilte Iswanto Hartono, aktueller Gastprofessor und Mitglied des Kollektivs, beim Symposium „documenta fifteen. Hintergründe, Einordnungen und Analysen“ an der HFBK in Hamburg mit. Sie seien dankbar für die Freiheiten der Meinung und der Kunst, die in Deutschland vorhanden sind, denn es sei ein Privileg etwas zeigen und diskutieren zu können (vgl. HFBK 2023).

Was können wir also von der fünfzehnten documenta-Ausgabe mitnehmen? Das sind Fragen, die nach dem Kunstsommer 2022 zurückbleiben, auch als Versuche die Ereignisse und Entwicklungen, Positionen und Urteile zu verstehen und einzuordnen. Es sind die Diskurse, Fragen und Lücken, die fortbestehen, zudem die verschiedenen Meinungen und Urteile, die Versuche ein Gespräch zu finden und das Scheitern dieser Bemühungen. Sowie das nun endgültige feststellen, dass die Kunst- und Kulturwelt mit Umbrüchen konfrontiert ist und sich an der documenta fifteen kulturelle und gesellschaftspolitische Fragen gebündelt haben. Auch die Planung der documenta 16 bringt nun zu klärende Themen mit sich und wird zeigen, inwieweit sich die Institutionen mit den Vorfällen auseinandergesetzt haben. Welche Auswirkungen der anhaltende Diskurs auf die Ausrichtung der documenta im Jahr 2027 haben wird und wie andere Kunst- und Kulturinstitutionen mit den aufgeworfenen Fragen umgehen werden bleibt zu beobachten.

Über die documenta hinaus braucht es Antworten, inwieweit sich programmatische Ideen, wie die von ruangrupa mit den Infrastrukturen von Kunst- und Kulturinstitutionen verbinden lassen.

Was verstehen wir eigentlich unter Kuration und wie können zeitgemäße kuratorische Situationen auch politische Themen und gesellschaftspolitische Kontexte thematisieren? Wie ist mit den komplexen Zusammenhängen einer globalisierten Welt umzugehen, wenn sie uns mit dem Aufeinandertreffen unterschiedlicher Kulturen, historischer Erfahrungen, Kunstverständnissen und Perspektiven konfrontiert? Auf den folgenden Seiten soll diesen Fragen ausgehend von der documenta fifteen nachgegangen werden.

2.2 „Globaler Süden“ – „Globaler Norden“?

Die documenta fifteen war geprägt von einem Aufeinandertreffen unterschiedlicher Perspektiven, Hintergründe und Vorstellungen. Darauf lassen sich vereinfacht gesagt, die entstandenen Konflikte und Kontroversen zurückführen. Ein entscheidender Faktor für die Kommunikationsschwierigkeiten war die kulturelle Unterschiedlichkeit der beteiligten Akteur*innen, die sich besonders stark an der Thematik des Antisemitismus zeigte. Hierbei wurden die verschiedenen historischen Prägungen erkenntlich, die den Ländern und Kulturen zugrunde liegen. In einer globalisierten Welt kommt es immer wieder zu Begegnungen des *encounter* und besonders Kunst- und Kulturveranstaltungen bieten hierfür den Raum. Es stellt sich daher die Frage, wie es gelingen kann die unterschiedlichen Kontexte, aus denen Personen stammen in reflexiver Praxis zu beachten und daraus Begegnungen auf Augenhöhe zu kreieren. Dabei sollte der Blick trotz Selbstkritik und Analyse der historischen Fakten nicht seinen Fokus auf die bereichernden Chancen solcher Begegnungen verlieren.

Betrachten wir die documenta fifteen, kam es zum Konflikt zwischen dem westlichen Kunstsystem, Deutschland mit seinen spezifischen Diskursen und dem eingeladenen sogenannten „Globalen Süden“. Die Problematik der Einordnung der Welt in den „Globalen Norden“ und den „Globalen Süden“ fasste das wissenschaftliche Begleitgremium der documenta fifteen in seinem Abschlussbericht gut zusammen, indem sie schreiben:

*„Die Begrifflichkeiten Globaler Süden und Globaler Norden, die als Hilfskonstrukte dienen, sind weniger geographisch als geopolitisch gemeint. Sie sind eingeführt worden, um die lange Zeit gängigen, aus einer vermeintlich überlegenen Perspektive heraus abwertenden Einteilungen zu vermeiden (wie z. B. früher „Entwicklungsländer“, „Erste, zweite, dritte Welt“). Allerdings ist auch die Aufteilung Globaler Süden versus Globaler Norden sehr schematisch und problematisch; nicht nur lässt sich die Welt nicht einfach in privilegierte und benachteiligte Bereiche aufteilen, sondern die geographischen Zuordnungen sind teilweise irreführend, so würde man z. B. Australien politisch zum Globalen Norden zählen, die indigenen Bevölkerungsgruppen zum globalen Süden. In den postkolonialen Diskursen geht es darum aufzuzeigen, wo ungleiche Machtverhältnisse liegen, wo Trennlinien zwischen Privilegierten und Benachteiligten laufen und wo immer noch eine Unterrepräsentanz von Vertreter*innen ehemaliger Kolonien in Wirtschaft, Gesellschaft, Kunst und Alltag besteht. Für unseren Zusammenhang ist anzumerken, dass Israel im Kontext der documenta fifteen offensichtlich dem Globalen Norden zugeordnet wird und der eindeutige Schwerpunkt auf Positionen des Globalen Südens und dessen Perspektiven liegt.“ (documenta und Museum Fridericianum gGmbH 2023, S. 93)*

Ergänzend sei zu erwähnen, dass die Begriffe „Globaler Norden“ und „Globaler Süden“ ihren Ursprung in der Entwicklungshilfe haben und Ende der 1980er Jahre von der Weltbank eingebracht wurden. Damit sollten die Entwicklungssituationen zwischen den Ländern der Welt neutraler dargestellt werden. Aufgrund der intensiven Verwendung dieser Begriffe im Diskurs rund um die documenta fifteen sollen sie auch hier genutzt werden. Allerdings ist auf ihre starke Vereinfachung der komplexen Strukturen hinzuweisen, sodass sie in gekennzeichnete Form Verwendung finden. Als wichtiger Gedanke für die Auseinandersetzung mit dem Thema der unterschiedlichen globalen Situierungen und deren konstruierten Gegensätze sollen die folgenden Worte mitklingen:

“There has been and continues to be an interest in drawing an ‘abyssal line’ between ‘them’ and ‘us’, nature and culture, North and South. In moving towards de- constructing these abyssal lines we should begin to see them as less binary, whilst also acknowledging (and in some cases taking responsibility for) how ‘bodies’ on each side of the line might experience the world differently. For example, the weight of epistemicides caused by colonial and extractive Western modernity are carried by some ‘bodies’ far more than others, and this should not be forgotten or denied.” (Billimore/ Koitela 2019, S. 36)

Das kuratierende Kollektiv ruangrupa stammt aus Indonesien, einem großen, vielfältigen, muslimischen und kolonial geprägten Land, welches dem sogenannten „Globalen Süden“ zugeschrieben wird. So wurde es bei dem Symposium an der HFBK im Februar 2023 erläutert. Die ausstellenden Künstler*innen und Kollektive hatten ebenfalls zumeist einen außereuropäischen Hintergrund. Die Entscheidung ruangrupa die Kuration der fünfzehnten documenta-Ausgabe zu übertragen, fand durch eine Findungskommission statt und kann als ganz bewusste Wahl betrachtet werden. Diese Entscheidung entspricht den aktuellen Tendenzen der Kunst- und Kulturinstitutionen des „Globalen Nordens“. Nach den Protesten von „Black Lives Matter“ und den weltweiten Diversitäts- und Identitätsbewegungen sind die Institutionen gefordert, sich den aktuellen Debatten zu öffnen und sich mit den eigenen Sammlungen, Archiven, Forschungsfragen, Ausstellungsformaten und Formen von Bedeutungsproduktion auseinanderzusetzen. Gleichzeitig werden auch konservative und populistische Stimmen lauter, die ein Verharren sowie zurück in alte Strukturen befürworten. Dafür werden Begrifflichkeiten wie „Cancel Culture“ genutzt, die den Kampf für liberale Werte symbolisieren sollen. Inwieweit sich diese Werte und Normen als freiheitlich für alle Menschen auswirken, ist fragwürdig, aber soll in dieser Arbeit nicht weiter thematisiert werden.

Die Art und Weise wie sich Institutionen mit den gesellschaftlichen Veränderungen auseinandersetzen ist dennoch kritisch zu betrachten. Dabei stoßen sie, wie auch bei der documenta fifteen zu sehen, auf die vielschichtigen Verstrickungen der globalen Welt, welche eine selbstkritische und reformierende Auseinandersetzung erfordern. Ein Einladen bestimmter Personen oder die Setzung eines einzelnen Ausstellungsthemas als Repräsentation für die eigene Beschäftigung mit bestimmten Themen, ist nicht ausreichend. Öffentliche Institutionen präsentieren sich mit einzelnen Projekten wie zum Beispiel Diskurs-Arenen oder Plattformen, die jedoch ausgelagert und nur durch privatisierte Gefüge ermöglicht werden. Sie sind somit nicht in die internen Strukturen der Institutionen integriert, sondern stellen Sonderprojekte dar. Eine Änderung der Infrastrukturen wird somit umgangen, der Schein einer innovativen Öffnung der Häuser bleibt jedoch gewahrt.⁴ So meint Martin Köttering, Präsident der HFBK, dass es zwar vermehrt Öffnungen gegenüber anderen künstlerischen Positionen des sogenannten „Globalen Südens“ gibt, jedoch keine Bereitschaft herrscht, diese in ihren jeweiligen Kontexten verorten und verstehen zu wollen. Stattdessen wird gefordert, dass diese sich in die westlichen Systeme einfügen. Sollten dabei Fehler gemacht werden, wird die eigene sich selbst zugeschriebene westliche Deutungsmacht demonstriert (vgl. Hamburger Institut für Sozialforschung 2022). Auch die slowenische Kuratorin Zdenka Badovinac kritisiert den westlichen Kunstbetrieb und seine Repräsentationspraktiken:

„The art system prioritizes the representation of different localities as a way of gaining greater visibility for itself. But increased prominence is also desired by local agents who see it as a necessary condition for participating in the international art system. Such games of representation are, in fact, more reflective of the logic of the system than they are of actual local situations, which exist in a state of constant flux and are always somewhere in between. Formed by the developed Western world, this art system encompasses the long traditions of art collecting, museums, art academies, art history and theory, art publishing, and the art market. And it’s this same system that continues to codify and categorize art, seeking to put everything in a

⁴ Dies kritisierten beispielsweise Nora Sternfeld und Margarita Tsomou auf dem Podium zum Thema „Kunst als soziale Praxis – Künstlerische Paradigmenwechsel durch die documenta fifteen?“ des Symposiums an der HFBK in Hamburg im Februar 2023.

known framework to ensure that nothing remains undesignated, unlabeled, or without a signifier, for meaning itself has become a commodity. Among other things, the globalization of the art system has allowed the existing centers of power to become even more powerful; to expand their codification to practices from the geographical periphery, or indeed, from any less standardized periphery. Here, of course, it's important to note that locality isn't merely a passive object in these processes of codification. Situated curatorial and institutional work constantly make visible the tensions implicit in these varying approaches to the representation of locality and what it designates." (Badovinac 2022, S. 14 f.)

Es kann also nicht von einer aufrichtigen und verändernden Dynamik gesprochen werden, wenn sich die westliche Kunstwelt den Ländern des „Globalen Südens“ öffnet. Hier sei zudem erwähnt, dass Repräsentationen immer auch eine ambivalente Komponente mit sich bringen.⁵ Die kolonialen Kräfteverhältnisse wirken weiterhin fort. Die Soziologin Koloma Beck analysiert die Entwicklungen nach 1989 so, dass der Westen den Zusammenbruch der Sowjetunion als weltweiten Sieg des liberalen Modells verstand und dabei übersah, dass sich diese westliche Erzählung jedoch bis heute nicht überall auf der Welt eingelöst hat. Andere politische Modelle geraten daher schnell in eine dissidente Position, wenn sie dem Westen aufzeigen, dass es alternative Möglichkeiten der Gesellschaftsformierung gibt und sich auch für diese einsetzen. Als Beispiel nennt Beck das Selbstbestimmungsrecht der Völker, welches zwar als universeller Wert anerkannt wurde und dennoch immer wieder in meist blutigen Konfrontationen angefochten wird.⁶ Ihrer Meinung nach sind bei der Auseinandersetzung rund um die documenta fifteen die Konflikte, Brüche und Diskurse aufgrund der Geschichte Deutschlands, auf den Streit rund um antisemitische Darstellungen reduziert worden. Dabei geht es nach Beck jedoch um die Frage nach der Verortung in der Welt (vgl. Hamburger Institut für Sozialforschung 2022).

Es lassen sich zudem unterschiedliche Maßstäbe und Bewertungen bei Antisemitismus-Vorfällen beobachten. Der Historiker Jürgen Zimmerer nannte beim Symposium der HFBK das Beispiel des Bundespräsidenten Frank Walter Steinmeier, welcher die Vorfälle auf der documenta fifteen verurteilte, wohingegen eine kritische Stellungnahme zu den Wagner-Festspielen von ihm nicht bekannt ist (vgl. HFBK 2023). Dabei ist die antisemitische Historie der Festspiele in Bayreuth kein Geheimnis. Es zeigt sich somit eine gewisse Doppelmoral, die die Frage aufwirft, weshalb wir bereit sind bestimmte Dinge auszuhalten und hinzunehmen und andere Dinge wiederum nicht.

Es kann festgehalten werden, dass ruangrupa durch die eigens aufgebaute Dichotomie von *ihr* und *wir*, die bereits im Konzept zur Ausstellung angelegt war, selbst den dekolonialen Ansprüchen nicht komplett gerecht wurde. Zwar sind durch die horizontale Kuration, das Zeigen meist unterrepräsentierter Stimmen und Infragestellen der Systeme des „Globalen Nordens“ dekolonisierende Anstöße geschehen, es fehlte jedoch einer ausreichenden Vermittlung und Einordnung der Ideen. Dass eine Konfrontation des „Nordens“ mit den hauptsächlich gezeigten Perspektiven des „Südens“ und damit auch mit der eigenen kolonialen Vergangenheit auf Gegenwind stoßen würde, hätte den Veranstalter*innen klar sein können. Hierbei wäre eine Vorbereitung von Seiten der documenta Institution notwendig gewesen. Neben der historischen Vergangenheit der Jahre 1933–1945 sind auch die Erfahrungen mit dem kommunistischen Regime in Ostdeutschland zu nennen. Dadurch hätte ein Bewusstsein dafür entstehen können, dass Begrifflichkeiten wie *Kollektiv* oder *Freundschaft* auch mit negativen Erinnerungen verknüpft sein können. Der Kunstkritiker Wolfgang Ullrich machte auf die spezifisch ostdeutsche Rezension von aktivistischer Kunst beim Symposium der HFBK aufmerksam (vgl. HFBK 2023). Auch das Begleitgremium erwähnt diese unter-

5 Auf das Thema der Sichtbarkeit und Repräsentation und ihrer Rolle innerhalb von kuratorischen Situationen wird im Kapitel *Über das Kuratorische* näher eingegangen.

6 Aktuell sind als Beispiele der Angriffskrieg Russlands in der Ukraine oder der andauernde Konflikt zwischen Palästina und Israel zu nennen. Neben dem Kampf um territoriales Gebiet geht es dabei auch immer um Wertesysteme und die Durchsetzung von kulturellen wie politischen Ansichten.

schiedlichen Interpretationen von Begriffen in ihrem Abschlussbericht (vgl. documenta und Museum Fridericianum gGmbH 2023, S.100).

Besonders nach den ersten Konflikten im Januar 2022 hätte es einer vermittelnden und erläuternden Kommunikation von Seiten der Kurator*innen sowie der documenta-Leitung bedurft. Jedoch vertieften sich die Gräben und eine so dringend notwendige Reflexion der globalen Zusammenhänge und der historisch bedingten Machtverhältnisse wurde nicht weiter thematisiert. Auf die Vorwürfe zur Einseitigkeit der gezeigten Perspektiven bei der documenta fifteen äußerte sich der Interimsgeschäftsführer Alexander Fahrenholtz in einem Interview und stellte klar, dass die documenta als Ausstellung eine Einseitigkeit mitbringen darf und sich darin in ihrer Rolle von enzyklopädischen Orte oder Museen unterscheidet (vgl. Kulturzeit 2022a). Dass es neben den antisemitischen Darstellungen in den Kunstwerken, auch rassistische Vorfälle gegenüber Künstler*innen im Rahmen der documenta fifteen gab, sei der Vollständigkeitshalber auch dringend erwähnt.⁷

Die Konfliktlinien zwischen Postkolonialismus und Antisemitismus, die sich bei der documenta fifteen aufmachten, sind keine neue Thematik und laufen unter dem Namen *Historiker*innenstreit 2.0* schon seit Jahren im wissenschaftlichen Diskurs. Seit 2019 und dem deutschen medialen Streit um den kamerunischen Historiker und Postkolonialismus Theoretiker Achille Mbembe und der anschließend im Jahr 2020 vom Bundestag verabschiedeten BDS-Resolution erhitzt die Debatte um die deutsche Erinnerungskultur und ihre Auswirkungen auf den Kunst- und Kulturbetrieb die Gemüter.⁸ Sie zeigt auf, wie relevant die Kontexte in denen Dinge geschehen und entstanden sind bedacht und kommuniziert werden müssen.

Nach und nach setzen sich Kunst- und Kulturinstitutionen in Deutschland mit den eigenen historischen Hintergründen auseinander und blicken kritisch auf die kolonialen Verbrechen, die sich beispielsweise in Form von Sammlungsgütern in den Einrichtungen wiederfinden. Aber auch Kunststile, wie der Expressionismus mit seinem Interesse an außereuropäischen Formensprachen, erfahren eine neue Betrachtung. Restitutionsforschungen sind inzwischen eine etablierte Praxis, wobei neben der Anerkennung der Verbrechen, der Restitution der Objekte auch die Kommunikation mit den Opfern zählt, um gemeinsam den Umgang mit der entstandenen Schuld zu gestalten. Als ein aktuelles Beispiel ist die Rückgabe der Benin-Bronzen zu nennen, die durch die Bundesaußenministerin Annalena Baerbock und die Kulturstatsministerin im Januar 2023 nach Benin gebracht wurden. Die europäischen Rückgaben von Kulturgütern gehen Hand in Hand mit dem Bau neuer Kunstmuseen auf dem afrikanischen Kontinent, dem Aufbau von Strukturen eines vom „Globalen Norden“ unabhängigeren Kunstsystems und der wachsenden Förderung afrikanischer Künstler*innen.⁹ Kunstproduzent*innen des „Globalen Südens“ und daher zumeist ehemals besetzter Gebiete, bewegen sich immer im Konflikt zwischen dem Eigenen, der persönlichen kulturellen Identität und den Prägungen des westlichen Kunstkanons sowie dem eurozentristischen Wertesystem. Darin eine eigene Formensprache zu finden ist eine Herausforderung, der sie sich stellen müssen.

Es ist daher nicht verwunderlich, dass durch die angestoßene Aufarbeitung von historischen Machtverhältnissen und ihren Auswirkungen auf heute Archive eine neue Präsenz erfahren. Denn postkoloniale Ansätze sind immer an kritische Perspektiven auf Geschichtsschreibungen

⁷ Die Aufschlüsselung aller Ereignisse und eine Einordnung dieser ist im bereits mehrfach erwähnten Abschlussbericht des fachwissenschaftlichen Begleitgremiums nachzulesen.

⁸ Eine Auseinandersetzung mit dem Thema fand auf dem Symposium der HFBK Raum. Die Bildungsstätte Anne Frank in Frankfurt, unter der Leitung von Meron Mendel setzt sich beispielsweise intensiv mit Fragen nach Antisemitismus und Postkolonialismus auseinander und spielte auch in der Aufarbeitung der documenta fifteen-Debatten eine Rolle.

⁹ Hierzu ein Hinweis auf die mehrteilige Arte-Dokumentation „Afrikas neue Museen. Zwischen Anspruch und Aufbruch.“

gebunden (Kravagna 2013, S. 60). Bereits durch feministische Künstler*innen und ihrer Kritik am Patriarchat seit den 1960er Jahren spielen die Archive als Orte der Bedeutungsproduktion eine Rolle in der Neubewertung und Erweiterung hegemonialer Erzählungen. Dieses neue Interesse an Archiven spiegelte sich in den vergangenen großen Kunstschauen wider, auch auf der documenta fifteen. Eine Beschäftigung mit den historischen Narrationen der Gesellschaft begründet sich auch in den Kontinuitäten, die sich durch diese ziehen. So sind die Verbrechen der NS-Zeit nicht ohne die vorherigen rassistischen und kolonialen Bewegungen denkbar.¹⁰

Dass die Infragestellung der bisher als gegeben angenommenen hegemonialen Strukturen Unruhe erzeugt, lässt sich allorts an den erstarkenden populistischen Stimmen erkennen. Gehen damit doch auch Machtverschiebungen einher, die von den bisherigen Profiteur*innen der Welt angst-erfüllt betrachtet werden. Die Prozesse sehen zudem in unterschiedlichen Ländern aufgrund der individuellen Kontextualitäten anders aus, was zu Missverständnissen und verschiedenen Denkweisen führen kann. Diese Ambiguität auszuhalten und zu verstehen, dass Dinge aus unterschiedlichen Kontexten heraus verschiedene Bedeutungen haben, ist in einer globalisierten Welt erforderlich.¹¹

Dies fordert in der Praxis eine Reflexion dessen, was selbst verstanden und gelesen werden kann, bevor der notwendige Austausch darüber mit anderen Personen erfolgt. Denn wir können in den Dingen nur das sehen, was wir gelernt haben. Dies hat die documenta fifteen mit ihrer Debatte deutlich gemacht. Zur Veranschaulichung sei der Bericht eines Kunstvermittlers auf der documenta fifteen erwähnt, der in seiner Wortmeldung beim Symposium an der HFBK in Hamburg von „enttäuschten weißen Menschen“ berichtete. Viele Besucher*innen hätten seiner Erfahrung nach den eigenen Ansprüchen des Verstehen-Wollens der gezeigten Kunst nicht entsprechen können und seien mit Gefühlen des Unverständnisses, der Enttäuschung und Frustration zurückgeblieben. Er selbst, als *people of colour*, bewertete diese entstandene Situation als positiv. Damit wurden für die Besucher*innen Gefühle spürbar, die für viele Menschen mit Migrationshintergründen zu ihren alltäglichen Erfahrungen gehören. Die Kunst hat somit zur Selbsterfahrung beigetragen und eventuell neue persönliche Perspektiven eröffnet.

Diese Beobachtung lässt sich vielleicht auch als ein Grund für die starke kritische und ablehnende Haltung gegenüber der documenta fifteen sehen. Das Gefühl des Unverständnisses dieser unvertrauten Bildsprachen, äußerte sich in einer Kritik gegenüber den Macher*innen. Das gewohnte Verstehen von Dingen im Rahmen eines bekannten Umfelds wurde unterlaufen und die erlernten Betrachtungsweisen erwiesen sich als dysfunktional. Durch die starke Präsenz des Antisemitismus-Skandals und die bereits medial präsente Kritik an den Kurator*innen, wurde diese leichtfertig und auf das Urteil von Expert*innen vertrauend von vielen Menschen aufgegriffen. Dadurch konnte eine eigene Auseinandersetzung mit den unbequemen Fragen nach Machtstrukturen, historischer Schuld, Relativierung der eigenen Subjektposition und des westlichen Wertekanons umschifft werden. Da sich Deutschland im Hinblick auf die Erarbeitung einer Erinnerungskultur der NS-Vergangenheit als erfolgreich betrachtet und sich mit dem Thema in wohlbekannten Territorien bewegt, wurde es möglich, sich wieder in die vertrauten kolonialen Hierarchieverhältnisse zurückziehen zu können. Das eigene Infragestellen der bisher gelebten Perspektiven, Bedeutungsproduktionen und historischen Kontexte musste nicht stattfinden. Genauso wie eine intensive Auseinandersetzung mit Fragen nach Ökonomie, Kunst, Ökologie und Gemeinschaft, die sich in den künstlerischen Praktiken auf der documenta fifteen zeigten ausbleiben konnte. Ergänzend soll hier das folgende Zitat von Linda Tuhiwai Smith aus dem Jahr 1999 zeigen, inwieweit Distanz,

10 Diesbezüglich sei der Name des Historikers Jürgen Zimmerer erwähnt, der als ein Vertreter der „Kontinuitätsthese“ gilt und sich mit dem Postkolonialismus beschäftigt. Zimmerer saß ebenfalls beim Symposium der HFBK in Hamburg auf dem Podium.

11 Auf die Notwendigkeit von Gesprächen in der Gesellschaft und die Rolle von Medien als vermittelnde Instanz geht das Kapitel 2.5. Das fehlende Gespräch ein.

also auch eine persönliche Distanz zu den gegebenen Strukturen, zu einer westlichen Erzählung dazugehören. Das persönliche Empfinden, die körperliche Erfahrung ist eine Möglichkeit, Menschen für andere Erlebnisse empfänglich zu machen. Hierbei spielen die Künste eine wichtige Rolle, da sie solche Erfahrungen ermöglichen.

„One of the concepts through which Western ideas about the individual and community, about time and space, knowledge and research, imperialism and colonialism can be drawn together is the concept of distance. The individual can be distanced, or separated, from the physical environment, the community. Through the controls over time and space the individual can also operate at a distance from the universe. Both imperial and colonial rule were systems of rule which stretched from the centre outwards to places which were far and distant. Distance again separated the individuals in power from the subjects they governed. It was all so impersonal, rational and extremely effective. In research the concept of distance is most important as it implies a neutrality and objectivity on behalf of the researcher. Distance is measurable. What it has come to stand for is objectivity, which is not measurable to quite the same extent.” (Billimore/Koitela 2019, S. 32)

Exemplarisch für die Konflikte der Dekolonisierung und Erinnerungskultur in Deutschland steht das Humboldt Forum in Berlin, welches als Nachbau des alten Stadtschlusses die Sammlungen der ethnologischen Museen beherbergt. Um diesen Bau, im Zentrum der deutschen Hauptstadt sammeln sich verschiedenste Debatten, sei es vom Umgang mit kolonialen Raubgütern, dem Versuch von konservativen Kräften an die Zeit vor 1933 anzuschließen, Spendengelder aus politisch rechten Lagern, die Setzung eines christlichen Kreuzes auf die Kuppel oder auch die Frage nach dem Umgang mit DDR-Bauten. Es zeigt sich damit, dass die Diskurse immer wieder mit unterschiedlicher Schwerpunktsetzung auftauchen und sich die Frage nach dem Umgang damit stellt.¹²

Es geht zum einen darum, eine Relativierung der eigenen Subjektpositionen vorzunehmen und das Ideal des Westens in Frage zu stellen. Dabei spielen die immer auch ambivalenten Repräsentationen von vielfältigen Stimmen und Perspektiven eine Rolle. Also sollten die bereits angestoßenen Tendenzen der Diversität weiter ausgebaut und vor allem auch in die vorhandenen Strukturen integriert werden. Hierfür benötigt es eine reflexive Praxis des Sehens und daraus entstehende reflexive Repräsentationspraxis. Doch dafür ist Raum notwendig, in welchem hegemoriale Bedeutungen und Klassifikationen dekonstruiert werden können (Schaffer 2008, S.162 ff.). Dieser muss von den Institutionen ermöglicht werden.

Dass es bei dem Aufeinandertreffen in Räumen der Begegnung auch zu Konflikten kommt, ist eine Notwendigkeit, die jedoch nicht als Begründung des Auslassens solcher Prozesse genutzt werden darf. Sondern eher sollten diese Konflikte als Chancen der Weiterentwicklung betrachtet werden. Also sollte die Frage lauten, wie Kunst- und Kultureinrichtungen Räume schaffen, in denen verschiedene Kontexte Betrachtung finden und wie sie mit einem möglichen *clash of context*, wie ihn Nora Sternfeld beim Symposium der HFBK, angelehnt an Samuel Huntingtons Werk über den *clash of cultures*, bezeichnete, umgehen.

Wenn wir uns die Frage nach Kontexten stellen, wird auch die Frage nach Wissensproduktionen relevant, die die Kontexte mitformen. Abschließend soll daher der folgende Auszug aus dem mehrteiligen Magazin *Rehearsing Hospitalities* Erwähnung finden:

“Within this, it is crucial to understand that individuals and communities have particular histories, traditions, and socio-political situations. They (who ‘they’ may be) are situated in specific socio-material condi-

¹² An dieser Stelle ein Verweis auf den US-Amerikaner Michael Rothberg und den Begriff des „multidirektionalen Erinnerens“. Michael Rothberg (2021): Multidirektionale Erinnerung. Holocaustgedenken im Zeitalter der Dekolonisierung. Berlin: Metropol Verlag.

ons. Most crucial is to understand that it is not only 'their' knowledge that is situated but 'ours' too. We (whoever 'we' may be) are also situated in specific socio-political circumstances. Knowledges emerge from specific situations and identities, but the danger would be to represent and essentialise – dominant or marginalized – communities into definitive structures of knowing or knowledge production. No individual or community can be purely represented by Western science or subaltern knowledges, nor can knowledge be produced through a solitary epistemic paradigm. Similarly, it is dangerous to think that all knowledges and ways of knowing are open for appropriation and extraction universally, for every individual and community to use as they wish. Moreover, some knowledges and ways of knowing are embodied within specific bodies and identities, and their histories. As Anzaldúa reminds us, distancing and separating these are acts of violence. What relational and situated knowing 'should be' is under constant evaluation and reevaluation when thinking about whose knowledge is valid: Who gets to research specific questions and how? Is the process of inquiry embodied through distinct bodies and identities? Relationality and situatedness can inform the making of ethical, reciprocal relationships between different knowledges in a way that does not reproduce 'the knowing subject' as a rigid and essentialised entity. At the same time, relationality and situatedness place emphasis on the importance of recognising the ownership and embodiment of certain kinds of knowledges." (Billimore/ Koitela 2019, S. 33)

Letztlich soll noch die indische Literaturwissenschaftlerin und postkoloniale sowie feministische Theoretikerin Gayatri Chakravorty Spivak angeführt werden, die über die Schwierigkeit des Räume-Öffnens für alle Parteien geschrieben hat. Trotz der Unmöglichkeit für die Sprachlosen sprechen zu können, ist es notwendig, immer wieder an die Lücken, die dadurch entstehen aufmerksam zu machen (vgl. Spivak 1988). Es braucht Räume dafür, sich dieser Unvollständigkeit der Welterzählung und der differenten Perspektiven immer wieder bewusst zu machen, die eigene Subjektposition reflektiv zu betrachten und dieses Erlebnis auch auf andere Menschen zu übertragen. Diese Räume zu schaffen, das ist die Herausforderung, der sich unter anderem auch Kunst und Kulturinstitutionen stellen müssen.

2.3 Vom Ende des Genies und Kunst als sozialer Praxis

Ausgehend von der documenta fifteen und ihrer kollektiven Praxis des Kuratierens soll den Veränderungen nachgegangen werden, die sich aktuell im gesamten Kunst- und Kulturfeld beobachten lassen. Sei es bei der Besetzung von leitenden Positionen oder den Neuerungen innerhalb von Organisationsstrukturen von Kunstinstitutionen. Daraus entstehende Themenschwerpunkte in Magazinen, Feuilletons und Ausstellungen machen die derzeitige Relevanz dieses Wandels sichtbar und gehen diesen auf den Grund.¹³ Der Begriff des Kollektiven erlebt eine Hochkonjunktur und wird als Antwortversuch auf die aktuellen Krisen und Entwicklungen der Welt benutzt. Er kann als Gegenentwurf zur Individualisierung der westlichen Länder, befeuert durch neokapita-

listische Strukturen der letzten Jahrzehnte verstanden werden.

Dass die Tatsache von Kollektiven im Kunst- und Kulturbereich keine komplett neue Entwicklung ist und bereits immer wieder als Praxis und Gedanken fungiert hat, macht die Ausstellung „Gruppendynamik Kollektive der Moderne“ im Münchener Lenbachhaus deutlich. In dieser wurden ausgehend von der eigenen Sammlung und der Künstler*innengruppe *Blauer Reiter* unterschiedlichste Formen der kreativen Zusammenarbeit der Moderne weltweit betrachtet. Im Ausstellungskatalog lässt sich nachlesen, dass es keine verbindliche Definition des künstlerischen Kollektivs gibt und diese auch sonst nicht zu finden ist (vgl. Mühling, Matthias/ Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München 2022, S. 9). Daher lässt sich der Begriff auch für so viele verschiedene Ansätze kollaborativer Strukturen nutzen.

¹³ Als Beispiele aktueller Thematisierungen sind das mumok in Wien, welches sich den Kollaborationen in der Kunst widmete, das Kunstforum International, dass eine Magazin-Ausgabe zum Thema veröffentlichte und auch die Sendung „TWIST“ bei arte, die einen Themenschwerpunkt auf das Kollektive legte, zu nennen. Diese Aufzählung würde sich noch weiterführen lassen.

Das Kollektive, wie beim Konzept von ruangrupa, meint einen freiwilligen Zusammenschluss von Personen, anders als es beispielsweise bei Herrschaftssystemen der Politik der Fall ist (vgl. Hamburgisches Institut für Sozialforschung 2022). Durch die Einordnung von Kunstpraktiken in Gruppierungen, beispielsweise in der Kunstgeschichte, wird der Versuch unternommen, die einzelnen Werke in einem größeren gesellschaftlichen Zusammenhang zu verstehen.

„Gruppen bieten uns ein mögliches Modell, Kunstproduktion überindividuell zu denken: Kunst entsteht nicht im luftleeren Raum, sie basiert auf persönlichem Austausch und gesellschaftlichem Miteinander.“ (Mühling, Matthias/ Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München 2022, S. 10)

Einzelne Künstler*innen fanden sich immer wieder aufgrund der Vorteile gemeinschaftlicher Arbeit in kollektiven Strukturen zusammen. Und doch tut sich die Kunstgeschichte schwer mit dem Auflösen von klar definierten Autor*innenschaften, wie es in den neueren Formen der kollektiven Kunstpraxis vermehrt geschieht. Denn dabei werden spezifische Zuordnungen, interne Zusammenhänge, Arbeitsprozesse und Gedanken nicht mehr eindeutig transparent und erkenntlich. Dieser Faktor kollidiert mit der Idee vom individuellen Künstler*innengenie, also der einzelnen genialen Figur, die Kreatives nur aus sich heraus vollbringt. Die Aufladung des Künstler*innenstereotyps mit romantischer Energie, ist hilfreich für den Verkauf von Kunstwerken. Dabei handelt es sich bei der Vorstellung einer oftmals als unzurechenbar beschriebenen Künstler*innenpersönlichkeit um eine bürgerliche Erfindung und notwendige Fiktion, um die eigenen Illusionen hinsichtlich der Welt vor einer genauen Prüfung zu bewahren. Die Kunst der Moderne ist somit eindeutig von bürgerlichen Vorstellungen dominiert, wie Brian O'Doherty in seinem bekanntesten Buch über den White Cube schreibt (vgl. O'Doherty 1996, S. 85). Im Interview führt der Theoretiker Homi K. Bhaba aus, dass die Betrachtenden durch ein Künstler*innenindividuum die Chance erhalten, sich auf das Kunstwerk als Ausdruck einer einzigartigen Perspektive einzulassen. Kollektive Praktiken dagegen zwingen dazu, sich auf die strukturellen Beziehungen des Werks zu konzentrieren und erfordern eine selbstbefragende Teilnahme am Objekt. Die Hinterfragung von Autor*innenschaft allgemein sowie die Konfrontation mit dem Eigenen kann Ängste hervorrufen (Weiss 2022). Dass Menschen negativ konnotierten Gefühlen gerne ausweichen ist bekannt.

Schaut man in die Entwicklung von kollektiven Formen der Kunstproduktion lassen sich diese bereits im Mittelalter in Form von Gilden finden. Doch erst Mitte des 20. Jahrhunderts mit dem Aufkommen von performativen, partizipatorischen und konzeptuellen Kunstformen sowie sozialer Umbrüche begannen Kunschtchaffende sich auch unter einer gemeinsamen Autor*innenschaft zusammenzutun und die individuelle Praxis dem gemeinsamen Werk unterzuordnen. Vor allem in Zeiten politischer und sozialer Krisen, in denen das gesellschaftliche Zusammenleben ausgehandelt wird, lässt sich ein Aufkommen von kollektiven Kunstformen beobachten (Mitchell 2022). Was auch derzeit ein Grund für die starke Präsenz gemeinschaftlicher Arbeitsprozesse und den Erprobungen des Miteinanders ist. Es lässt sich also eine enge Verbindung von gesellschaftspolitischen Umständen und den künstlerischen Arbeits- und Ausdrucksformen festhalten. Oftmals charakterisierten sich die künstlerischen Kollektive des 20. Jahrhunderts durch eine Verbindung von Aktivismus und Kunst, hier sei als Beispiel die feministische Gruppe *Guerilla Girls* genannt.

Entgegen westlicher Assoziationen von linkspolitischen und aktivistischen Intentionen der Künstler*innen, hatte die Kollektive Praxis in ehemals kolonisierten Ländern die Funktion, die fehlenden institutionellen und staatlichen Strukturen eines Kunstsystems zu ersetzen (vgl. ebd. 2022). Dies passt auch zu den Erzählungen des Kollektivs ruangrupa, welches sich in den 1990er Jahren in Jakarta als Gruppe von befreundeten Kunststudierenden zusammenfand und dort nach Ende der Diktatur aufgrund des Bedürfnisses nach Austausch auch als Raum des Miteinanderredens fungierte (vgl. Jocks 2021). Im Gegensatz zu diesen freiwilligen Zusammenschlüssen war das Kollektive in den sozialistischen Staaten von politischer Seite aus geregelt und Künstler*innen

aufgefordert, Kunst im Sinne der staatlichen Idee zu produzieren. Hier dienten Kollektive als Rückzugsorte gegenüber staatlichen Repressionen (vgl. Mitchell 2022). Was auch den bereits erwähnten anderen Blick auf das Kollektive in ehemals sowjetischen Gebieten erklärt.

Mittlerweile münden die gemeinsamen Autor*innenschaften oftmals in erweiterten Netzwerken, also Zusammenschlüssen und Einbeziehungen weiterer Kollektive oder Akteur*innen. Wie es beispielsweise bei der documenta fifteen der Fall war. Janice Mitchell schreibt:

*„Dass das künstlerische Ergebnis durch den gemeinsamen Austausch, den Dialog und die Diskussion definiert wird, verbindet heute viele Künstler*innenkollektive. Der prozesshafte Charakter der Konzeptkunst ist zu einer fast wissenschaftlichen Methode geworden, die auf flachen Hierarchien, Kommunikation und Dialog unter Kunstschaffenden und zwischen Künstler*innen und Publikum beruht. Demnach ist Kollektivität heute weit mehr als nur ein Zusammenschluss auf der Basis ähnlicher Kunstvorstellungen, ob in einem ästhetischen oder aktivistischen Kontext. Sie ist eine Strategie, durch die Räume geschaffen werden, in denen Diskurse eine auf die Gesellschaft überspringende Dynamik entfalten können, die auf eine Miteinbeziehung von Akteuren über das Kollektiv selbst hinaus zielt.“ (ebd. 2022)*

Die Kunst als soziale Praxis dient also dem Schaffen von Räumen, in denen Begegnungen mit sich selbst, einem Gegenstand und anderen Menschen möglich werden. Dabei spielen gesellschaftspolitische Diskurse eine präzise Rolle. Immer werden Kollektive interdisziplinär zusammengestellt und können durch verschiedene Expertisen und unterschiedliches Fachwissen an gemeinsamen Projekten arbeiten. Dieses Zusammenkommen der diversen Perspektiven und Kenntnisse ermöglicht es, den komplexen Herausforderungen der digitalen Globalisierung entgegenzutreten.

Werfen wir noch einen Blick auf die documenta fifteen und die kollektiv gestaltete kuratorische Praxis von ruangrupa. Im Gespräch mit Kunstforum International erläuterten sie ihr offenes und prozessorientiertes Vorgehen bei der Vorbereitung der Ausstellung. Statt den Künstler*innen Vorgaben zu machen, wo und wie die Werke zu präsentieren seien, waren diese selbst aufgefordert den geeigneten Raum und Rahmen für ihre Arbeiten zu finden. Dabei waren sie auch genötigt sich mit den anderen Aussteller*innen abzusprechen und gemeinschaftlich Wege der Konfliktlösung zu finden. Ruangrupa agierte dabei eher als zusammenführende Instanz, die die Ressourcen und den Rahmen im Blick behielt, sodass die Arbeit von Gesprächen und horizontalen Strukturen geprägt war. Der Schwerpunkt lag, wie im Konzept der documenta fifteen erläutert, auf dem Prinzip des *lumbung*, dem Teilen aller Ressourcen, auch der Finanziellen (vgl. Jocks 2022). Homi K. Bhabha sieht das Potential des documenta-Konzepts von ruangrupa, in dieser Umverteilung des symbolischen Überschusses der Kunstwelt hin zu einer gemeinsam geteilten kulturellen Ressource liegen (Weiss 2022). Insgesamt wirkten an die 14 Kollektive aus der ganzen Welt an der Ausstellung mit. Trotz der divergenten Herkunftskontexte war die Praxis des Kollektiven und das Umdenken der zeitgenössischen Gesellschaft etwas, dass sie einte, stellte Mirwan Andan, Mitglied von ruangrupa, im Interview fest (Jocks 2021). Um sich komplett auf den Kontext in Kassel einzulassen, zogen einige der Mitglieder*innen von ruangrupa auch mitsamt ihren Familien in die hessische Stadt.

Nach dem *clash of context*, der sich trotz des Bewusstseins für kulturelle Unterschiede ergab, ist es umso interessanter die Ideen und Gedanken des Kollektivs vor Beginn des Jahres 2022 zu lesen. Der Versuch das Globale mit dem Lokalen zu verbinden ist nicht komplett geglückt und dennoch ist die erhoffte Sichtbarkeit für verschiedene Perspektiven und kulturelle Praktiken gestiegen (vgl. ebd. 2021). Auch wenn sich diese besonders durch den Diskurs rund um die antisemitischen Darstellungen und die daraufhin erfolgte wissenschaftliche Debatte verstärkte, sodass die künstlerischen Ausdrucksformen in den Hintergrund gerieten.

Die Meinungen von Kunstkritiker*innen zu den aktuellen kollaborativen Kunst- und Kurationspra-

zen fallen verschieden aus. Beate Söntgen sieht es nach der documenta fifteen als notwendig an, sich kritisch mit dem Begriff des Kollektiven auseinanderzusetzen, um erneut eine Ausstellung wie die documenta durch ein Kollektiv ausrichten zu lassen. Dabei verweist auch sie noch einmal auf die Machtstrukturen und Aufgabenverteilungen innerhalb kollaborativer Arbeitsgemeinschaften.

„Ein weiterer Versuch mit Kollektiven würde sich auf jeden Fall lohnen. Geklärt werden müssten, denke ich, einige Fragen, zentral die der Verantwortlichkeit, der Sprechfähigkeit des Kollektivs, der Machtstrukturen und Hierarchien, des Bewusstseins für den Ort, an dem die documenta stattfindet, und seiner Geschichte. Vor allem aber der Begriff des Kollektivs selbst, der so unambivalent positiv aufgenommen, ja gefeiert wurde. Die damit verbundenen Herausforderungen und problematischen Seiten wurden meines Erachtens zu wenig thematisiert, seien es die oft unausgesprochen bleibenden Machtstrukturen, auch in ihren geschlechtlichen Aspekten (die ohnehin wenigen Frauen von ruangrupa sind z.B. kaum in den Vordergrund getreten, waren aber, wenn meine Informationen stimmen, diejenigen, die zwei Jahre lang in Kassel die Hauptarbeit gemacht haben; das wurde nicht thematisiert), seien es die historischen Konnotationen und Praktiken, die mit dem Begriff des Kollektivs verbunden sind.“ (Söntgen 2023, Fragebogen)

Hanno Rauterberg hingegen sieht in der Form des Kollektivs keine geeignete Antwort auf gesellschaftspolitische Konflikte. Er verneint und problematisiert zudem die sich aufgelöste Trennung von Werk und Lebensform, welche mit den kollektiven Praktiken einhergeht. Laut Rauterberg wird auf Grund dessen eine kritische Betrachtung der entstandenen Werke leicht als Angriff auf die Identitäten der Kunstschaffenden verstanden und es ergeben sich Bewegungen des Ab- und Ausgrenzens (vgl. Rauterberg 2022).

Der Kunsthistoriker Wolfgang Ullrich betrachtet die gemeinschaftliche Kuration wiederum als passende Reaktion auf die komplexen Herausforderungen bei der Organisation von Kunstevents. Hier fällt der Begriff der Schwarmintelligenz, womit die interdisziplinäre Ergänzung in den Teams wieder Erwähnung findet. Zudem weist Ullrich auf die auch schon frühere Praxis in Teams hin, nur dass diese nicht in der jetzigen Transparenz geschah (Macho/ von Billerbeck 2022).

Damit wird ein wichtiger Punkt angesprochen, der durch die Fokussierung auf einzelne Personen oftmals vergessen wurde. Die Arbeit an Kultur- und Kunstprodukten ist meistens eine Sache von mehreren Personen. Mit dem Fokus auf Identifikationsfiguren, die im Rampenlicht stehen, geraten alle anderen Beteiligten in den Hintergrund und somit ins Vergessen. Doch eine Ausstellung wird niemals allein von einer einzelnen Person umgesetzt, genauso wenig wie ein Film, eine Buchveröffentlichung oder eine Theateraufführung ohne die Mitwirkung anderer Akteur*innen kreiert werden kann. Im Bereich der Bildenden Künste agieren die erfolgreichen Künstler*innen in ihren Ateliers ebenfalls zumeist in Teams und setzen die Ideen, Ausstellungen, Projekte in Zusammenarbeit mit ihren Angestellten um. Auf diesen Aspekt weist auch der Leiter des Forschungszentrums für Kulturwissenschaften in Wien, Thomas Macho hin (vgl. ebd. 2022).

Treten wir noch ein bisschen weiter zurück, lässt sich sagen, dass jede Form der Kunstproduktion nur in ihrem jeweiligen sozialen Kontext geschehen kann. Also auch die familiären und gesellschaftlichen Netzwerke wirken indirekt auf die Möglichkeiten der künstlerischen Praxis ein. Waren es lange Zeit Ehefrauen und Musen, die den kreativen Männern durch Care-Arbeiten den Rücken freihielten oder sogar in Gesprächen, Lektoraten oder durch Netzwerke in deren Arbeit unterstützten. Inzwischen, durch feministische Diskurse angeregt, erhalten diese nicht irrelevanten Einflüsse auf die kreativen Schaffensprozesse einzelner „Genies“ glücklicherweise eine nähere Betrachtung und entmystifizieren die Narrationen der Kunstgeschichte. Es bleibt somit festzuhalten, dass Kunst immer eine kollaborative Tätigkeit war und ist, auch wenn sich die Formen, Gründe und sozialen Dynamiken immer wieder transformieren.

2.4 Über die Freiheit der Kunst

Nachdem zuvor über die Veränderungen der Arbeitsformen in der Kunst und Kultur gesprochen wurde, soll nun der Blick stärker auf das Kunstverständnis an sich und die viel beschworene Freiheit der Kunst gelenkt werden. Es soll also genauer betrachtet werden, inwieweit Kunst autonom und frei ist, welche Vorstellungen und Ideale dominieren und gleichzeitig an beeinflussenden Mechanismen auf sie einwirken. Die Maßstäbe an die Kunst sind durch die aktuellen Diskurse immer offensichtlicher geworden und haben sich quasi selbst enttarnt. Wobei Konflikte über richtige und falsche Kunst die grundsätzlichen Herangehensweisen an gesellschaftliche, strukturelle und ästhetische Themen zeigen.

Der Kunsttheoretiker Heinz Schütz äußerte sich im Kunstforum International kritisch zu der politischen Reaktion auf die Vorfälle bei der documenta fifteen und verwies darauf, dass die documenta seit jeher von Kritik begleitet wurde. Dabei bezog sich diese in der Vergangenheit allerdings meist auf das jeweilige Kunstverständnis. Mit den geäußerten Kritiken von Bundespräsident Frank Walter Steinmeier, Bundeskanzler Olaf Scholz sowie der Einladung der Kurator*innen in den Kulturausschuss und einer themenbezogenen Bundestagsdebatte, wurde seiner Meinung nach eine Grenzüberschreitung hinsichtlich der Einmischung der Politik in die Kunstfreiheit begangen (vgl. Schütz 2022). Damit ist der Aspekt angesprochen, der sich aus der documenta fifteen und auch insgesamt in der Kunstwelt aktuell in verschiedenen Vorfällen immer wieder abzeichnet. Die Frage nach der Beziehung zwischen Politik und Kunst wie auch den rechtlichen Rahmenbedingungen innerhalb derer Kunst praktiziert und ausgestellt werden kann. Es geht darum, wie frei die Kunst ist, wo ihre Grenzen liegen und was eine Gesellschaft bereit ist auszuhalten. Dass die Interpretation von Kunst auch in einer globalisierten Welt national und regional verschieden stattfindet und die Kontextualisierung von Kunstwerken ein entscheidender Faktor ist, wenn über Kunst geurteilt wird, wurde anhand des Antisemitismus-Skandals auf der documenta fifteen erkennbar.

Die Frage nach der Freiheit der Kunst bezieht sich aber auch immer auf die Möglichkeiten, die Künstler*innen überhaupt haben, um ihrer Kunstpraxis nachzugehen oder diese einer Öffentlichkeit zu präsentieren. Dies ist beispielsweise für auf der documenta fifteen ausstellende Künstler*innen, eine in ihren Heimatländern nicht gegebene Selbstverständlichkeit.¹⁴ Wer kann was, wie, wo zeigen? Welche Herausforderungen und Ambivalenzen ergeben sich aus den jeweiligen Kontexten innerhalb derer Kunst gemacht, ausgestellt und betrachtet wird? Welche Faktoren beeinflussen also die Kunstproduktion und das Verständnis von Kunst? Dabei spielt die spezifische Herkunft der Kunstschaffenden sowie ihrer Rezipient*innen eine entscheidende Rolle. Sind sie doch von kulturellen, gesellschaftlichen und politischen Strukturen geprägt und haben anhand dieser ein subjektives Weltbild aufgebaut. Greifen sie darin auf Traditionen zurück oder widersetzen sie sich diesen?

Sehen wir auf Deutschland sichert der Artikel 5 des Grundgesetzes die freie Meinungs-, Wissenschafts- und Kunstfreiheit ab, sodass eine grundsätzliche Ebene geschaffen ist, auf derer Kunst- und Kulturschaffende sich bewegen können. Dieses Recht ist ein hohes Gut, wenn man sich die Situation in anderen Ländern der Welt anschaut und die Restriktionen betrachtet, unter denen Künstler*innen dort versuchen zu arbeiten. Dennoch wird auch in Deutschland die Auslegung des Artikels immer wieder diskutiert, wobei es um die Grenzen dessen geht, was in der Kunst gezeigt werden darf und wo es zu Verletzungen von anderen Rechten und Gesetzen kommt. Immer wieder wird auch die Unterscheidung zwischen Darstellung und Meinung der Künstler*innen thematisiert, also einer Trennung von Person und Werk. Außerdem spielt das Aushalten

¹⁴ Ruangrupa erwähnte dieses Privileg immer wieder, aufgrund ihrer persönlichen Erfahrungen in Indonesien. Aber auch in Deutschland sind die Erinnerungen an eingeschränkte Meinungsfreiheit noch präsent und lassen die Debatte diesbezüglich vermutlich besonders emotional werden.

bestimmter Ästhetiken oder Darstellungen sowie deren Kontexte eine Rolle. Manchmal benötigt es gar nicht einer juristischen Auseinandersetzung zwischen Kritiker*innen und Kunstschaftern, sondern die medialen Diskurse reichen aus, um Aushandlungsprozesse anzustoßen.¹⁵

Die documenta fifteen machte diese Debatte besonders prominent. Dabei spielte es auch eine entscheidende Rolle, dass die Veranstaltung aus öffentlichen Geldern des Staates mitfinanziert wird. Sodass sich daran andere Bedingungen und Verantwortungen knüpfen als bei privatwirtschaftlich finanzierten Projekten. Diese können die Grenzen des Artikels 5 des Grundgesetzes meist stärker ausreizen, da sie nicht an zusätzliche Förderrichtlinien oder den Auftrag etwas für die deutsche Gesellschaft zu machen gebunden fühlen müssen. Im Falle der documenta fifteen beschäftigte sich auch das wissenschaftliche Begleitgremium mit der Frage nach der Kunstfreiheit. Der deutsche Rechtswissenschaftler Christoph Möllers, lehrend an der Humboldt-Universität Berlin, legte im Auftrag der Bundesbeauftragten für Kultur und Medien Claudia Roth ein Rechtsgutachten vor, in dem er sich mit dem Einfluss der Politik auf die Kulturarbeit auseinandersetzte.¹⁶ Darin hebt er die Kunstfreiheit als hohes Gut hervor und macht auch noch einmal darauf aufmerksam, dass es sich bei der BDS-Resolution des Bundestages um keinen verfassungskonformen Beschluss handelt, welcher in bestehender Form gesetzlich umsetzbar wäre (vgl. Möllers 2022). Am Beispiel der documenta erläutert Möllers:

„Fingieren wir, ohne zu behaupten, den Sachverhalt gesichert zu kennen, die folgende Konstellation. Vor Eröffnung der documenta fifteen werden Gerüchte über antisemitische und rassistische Exponate laut. Nach Eröffnung zeigt sich ein eindeutig antisemitisches Exponat, das abgehängt wird, zugleich hebt eine polemische öffentliche Debatte über den antisemitischen Charakter andere Exponate an. Die Kuratoren berufen sich auf ihre Kunstfreiheit. Welche Handlungsmöglichkeiten hat der Staat? Zur Beantwortung dieser Frage ist zunächst zu wiederholen, dass der „Staat“ in diesem Fall die Geschäftsführung der documenta selbst ist. Diese genießt keine Kunstfreiheit. Deren Aufgabe besteht zunächst in der Ermöglichung der Schau und in der Unterstützung der Künstler, aber anders als die künstlerische Leitung kann sich die Geschäftsführung nicht auf die Kunstfreiheit berufen und ebenfalls anders als diese unterliegt sie den Sonderbindungen des Verfassungsrechts, namentlich des Verbots der Förderung von Diskriminierung. Vor diesem Hintergrund würde es eine Pflichtverletzung darstellen, wenn die Geschäftsführung nicht den Versuch unternehmen würde, über einen angemessenen Umgang mit in Frage stehenden Exponaten mit der künstlerischen Leitung zu verhandeln. Entsprechend liegt auch keine Zensur vor, wenn die documenta-Geschäftsführung vor der Eröffnung der Ausstellung die Exponate zur Kenntnis nimmt, sollte es Anzeichen für ein Problem geben.

An dieser Stelle ist es – jenseits des Verfassungsrechts – wichtig auf die verschiedenen Bedeutungsebenen von Exponaten hinzuweisen. Entscheidend ist hier nicht das Exponat „als solches“, sondern die kuratorische Haltung, mit dem etwas ausgestellt wird. Eine Klärung dieser Haltung von Seiten des Staates von der künstlerischen Leitung einzufordern, verletzt deren Kunstfreiheit nicht. Soweit sich mit dem kuratorischen Programm eine politische Tendenz verbinden lässt, die fundamentalen Bewertungen des Grundgesetzes zuwiderläuft, hat die Geschäftsführung auch die Pflicht, dieses öffentlich festzustellen. Soweit Exponate klare rassistische oder antisemitische Haltungen verbreiten und eine kuratorische Distanzierung nicht vorgenommen wird, kann die staatliche Verwaltung ihrerseits ihre Position auch durch Kontextualisierungen im Kontext der Ausstellung vornehmen.“ (ebd. 2022, S. 44 f.)

¹⁵ Dabei denke ich aktuell an Fälle, bei denen sich Institutionen aufgrund von medialen Diskursen zu Veränderungen in der Darstellung des Gezeigten entscheiden. Wie beispielsweise jüngst im Fall der Aufführung des Theaterstücks *Vögel* am Metropoltheater München, woraufhin auch andere Theater sich mit der Frage auseinandersetzten, ob und wie sie dieses Stück auf die Bühne bringen können. Die Debatte rund um Einladungen von Anhänger*innen oder Befürworter*innen von BDS hat ebenfalls Auswirkungen auf künstlerische Entscheidungsprozesse gehabt.

¹⁶ Möllers beschäftigte sich bereits in seiner Publikation *Freiheitsgrade* von 2020, erschienen bei Suhrkamp, mit dem Thema der Freiheit.

Blicken wir noch auf eine Sichtweise aus der Politik, so haben für die aktuelle Kulturstaatsministerin Claudia Roth die Künste das Potential Räume zu besetzen, die sonst in der Gesellschaft keinen Ort haben:

„Die Künste sind Illusionsgeneratoren, Zerstreungsmaschinen und gleichermaßen Altare heilig-nüchterner Einkehr und Konzentration in einem säkularen Zeitalter, sie bilden ein Reservoir utopischen Denkens, dokumentieren ihre jeweilige Epoche, spülen Elemente des kollektiven Unbewussten an die Oberfläche – und verweigern oftmals genau das, was von ihnen erwartet wird. Die nicht mehr schönen Künste reißen zunehmend die Grenzen zwischen dem Reservat der ästhetischen Welt und der gesellschaftlichen Realität nieder, arbeiten verstärkt kollektiv, werden aktivistisch und klagen Partizipation ein. Im Modus von Kapitalismus und Institutionskritik stellen sie auch die Basis der bundesrepublikanischen Demokratie in Frage.“ (Kopp-Oberstebrink 2022)

Damit blickt die Grünen-Politikerin mit einem optimistischen und befürwortenden Blick auf die stattfindenden Veränderungen der Kunstwelt und ihres sich pluralisierenden Kunstverständnisses. Sie spricht den Künsten das Potential zu, transformierende Auswirkungen auf die Gesellschaft zu haben, auch wenn sie in Bezug auf die documenta immer wieder eine neue Auseinandersetzung mit den Strukturen fordert.

Politisch, aktivistische Künstler*innen arbeiten seit jeher ganz bewusst im gegebenen Rechtsrahmen, ohne diesen zu verletzen.¹⁷ Ihre künstlerischen Arbeiten bewegen sich oftmals weg vom klassischen Kunstbegriff, entstehen in kollaborativen Strukturen und vermitteln durch performative, aktionistische und institutionskritische Formen ihre Aussagen. Damit entziehen sie sich auch dem Kunstmarkt.

Beim Streit um die Kunstfreiheit spielen Meinungsverstärker eine wichtige Rolle. Dabei sind durch die neuen Medien und die darüber schnelle Verbreitung von Informationen debattenverschärfende Faktoren hinzugekommen. Ein Problem stellen dabei die bisher fehlenden greifbaren und einheitlichen Kontrollinstanzen, sodass nun nicht mehr nur ausgewählte und ausgebildete Kritiker*innen Kunstwerke beurteilen und ihre Gedanken publik machen können, sondern sich potenziell jede Person in die Diskurse einbringen kann. Dabei spielen Steigerungen der Dramatik eine wichtige Rolle, erhöhen sie doch die Reichweite der Konsument*innen und somit auch die Relevanz der Äußerung. Dass diese schnellen und von „Laien“ geäußerten Urteile von den bisherigen Expert*innen teilweise kritisch und mit Sorge betrachtet werden, ist verständlich. Ändern sich dadurch schließlich die Prozesse der Bedeutungsproduktion und bisher relevante Professionalisierungen geraten eher ins Hintertreffen. Die Krise des westlich-modernen Kunstbegriffs sieht auch der Kunstkritiker Wolfgang Ullrich in der gestiegenen Rolle der Sozialen Medien begründet. Dabei verwandeln sie Werke in aktivistische Instrumente oder Art Toys (Ullrich 2022a, S. 86).

Dennoch haben diese Entwicklungen auch wichtige Prozesse angestoßen. Hierfür seien die *MeeToo-Bewegung* oder *Black Lives Matter* genannt, die durch ihre globale Verbreitung in den sozialen Medien letztlich auch Auswirkungen auf Programmgestaltungen, künstlerische Formen und die Vielfalt der Kunst haben. Die Auseinandersetzung von Institutionen mit Fragen nach Diversität, Geschlechtergerechtigkeit, Klassenunterschieden, Rassismus und Antisemitismus hat sich auf Grund dessen stark intensiviert worden. Auch wenn die Prozesse immer noch viele Lücken aufweisen und es ein langer Weg zu einer gleichberechtigten, sozialen und freiheitlichen Gesellschaft auf allen Ebenen ist, wurde ein Bewusstsein und eine Sensibilität für diese Themen erzeugt. Bestimmte Darstellungen werden nicht mehr von der Gesellschaft toleriert, da sich einzelne bisher stumme Gruppen nicht äußern konnten. Dies beeinflusst auch, was Künstler*innen in ihren persönlichen Schaffensprozessen herstellen. Denn das Werk entsteht immer im spezifischen gesell-

schaftspolitischen Zusammenhang und durch die veränderten Richtlinien, nach denen Kunst beurteilt wird, passen sich auch die nach Öffentlichkeit strebenden Kreativen diesen Mechanismen automatisch an. Es gilt einen neuen gesellschaftlichen Umgang mit den Entwicklungen zu finden.

Gehen wir noch konkreter auf den Kunstbegriff und der Frage nach dessen Auslegung ein. Dabei ist aktuell immer wieder vom Ende der Autonomie der Kunst die Rede. Die Kunst hatte lange Zeit die Funktion der Repräsentation, diente sie doch bis in die Moderne hinein dazu, ihre Auftraggeber*innen und deren gesellschaftlichen Positionen abzubilden. Darunter befanden sich die einflussreichen Persönlichkeiten des Adels, der Politik oder der Kirche. Diese Rolle der Künstler*innen als Dienstleistende änderte sich dann im 19. Jahrhundert und Kreative fingen an Kunst ihrer selbst wegen zu machen. Die Kunst wurde losgelöst von ihrer Funktion der Repräsentation hin zu einem persönlichen Ausdruck, einer individuellen Aussage. Dabei sind auch diese Formen des Ausdrucks eingebettet in ihren Entstehungskontext. So gibt es heutzutage andere Medien oder andere Perspektiven auf die Welt als noch zu Zeiten eines Claude Monet oder eines Pablo Picasso. Gerade für Frauen oder Schwarze Künstler*innen gelten heute andere Ausgangsbedingungen als noch vor fünfzig Jahren. Auf die jeweiligen Veränderungen reagierten die Künstler*innen immer durch die Formen der Kunst, die sich wiederum auch auf die Präsentationsweisen auswirkten. Beispielsweise reagierten Künstler*innen auf die Gleichheit des White Cubes mit ortsspezifischen Installationen, die bewusst auf den ästhetischen und kontextuellen Zusammenhang des spezifischen Ausstellungsortes eingingen und äußerten damit in den 1980er Jahren Widerstand gegen die Beliebigkeit von Präsentationen (vgl. Brüderlin 1996, S. 154).

Der Kunsthistoriker Martin Seidel diagnostiziert der Kunstwelt aktuell einen Hang zu soziologischen Verortungen und einem Fokus auf die Inhalte der Werke. Dabei wird Schönheit als Ergebnis von Inhalt und Form fast schon versucht zu verneinen. Er beobachtet, dass die großen Kunstevents ihre Künstler*innen-Auswahl nicht nur rein an ästhetischen Merkmalen, sondern auch vermehrt an der Aktualität ihrer Themen festmachen. Dabei bezieht die Kunst nach seiner Ansicht ihr gesellschaftspolitisches Potential nicht allein daraus, sondern auch aus der Ästhetik, die die Betrachtenden auffordert wahrzunehmen und sich einzufühlen. Sodass Schönheit auch ein Engagement darstellt. Nach Seidel wird mit der Fokussierung auf die inhaltlichen und thematischen Aspekte von Kunst das Potential verspielt, welches Menschen auf einer höheren Ebene erreicht, um neue Perspektiven aufzumachen (vgl. Seidel 2023).

Auch Wolfgang Ullrich sieht die autonome Kunst als kaum noch gegeben. Den bereits erwähnten Begriff des Art Toys nutzt Ullrich, um die Verwandlung von Kunstwerken in Objekte zu beschreiben. Dabei definiert er diese als gut wiedererkennbare, global gehandelte Markenprodukte, die in vielen Varianten und Versionen verfügbar sind, wobei ihre Eigenschaften und Nutzungsmöglichkeiten jeweils kontextabhängig in den Vordergrund gerückt werden (Ullrich 2022a, S. 87). Damit erhält nicht-autonome Kunst ihre Bedeutung erst durch den Gebrauch und besitzt diese nicht ihrer selbst, also dem *l'art pour l'art* wegen. Art Toys dienen dazu bestehende Märkte zu erweitern und entfalten ihre Qualitäten erst durch ihren Erwerb und Besitz (ebd. 2022a, S. 94 f.). Damit unterwerfen sie sich der kapitalistischen Logik. Interessanterweise werden ihnen spirituelle Eigenschaften zugeschrieben, womit der Bedeutungszuwachs von Art Toys auch das Defizit der westlichen Modernen offenbart, welche intensive Dingbeziehungen nie wirklich akzeptiert hat. Wenngleich sich das Prozessuale mit seiner Offenheit und möglichen Ambiguitäten auch als schwer zu vermitteln erweist. Somit könnte der Erfolg von Art Toys, als Ausgangspunkt für Diskurse rund um Konsum und die Bedeutung von Dingen genutzt werden (ebd. 2022a, S. 101 ff.).

Mit der zuvor bestehenden klaren Trennung von Kunst und Nicht-Kunst ergaben sich für Künstler*innen andere Möglichkeiten, durch Grenzüberschreibungen zu provozieren (ebd. 2022, S. 104 f.). Hierfür protagonistisch sind die Readymades, beispielsweise des französischen Künstlers Mar-

cel Duchamp. Das Problem ist vermutlich, dass wir prozessuale Kunst, die sich in relationalen Prozessen zeigt, nicht als Objekte ansehen. Objekte, die noch im Entstehungsprozess sind, die eventuell kein gegenständliches beziehungsweise greifbares Ende oder Produkt mit sich bringen, werden im westlichen vorherrschenden Kunstverständnis nicht als Objekte anerkannt. Dabei gibt es keine Objekte, die ohne Subjekte entstehen. Der Prozess der Herstellung ist Teil des entstandenen Objektes.

Das autonome Werk versprach dagegen eine Vieldeutigkeit, die sich nicht schlussendlich festmachen ließ. Damit konnte das Werk seine Überlegenheit über die Ausdeutung wie auch die Genialität der Künstler*innen verkörpern. Es ist umhüllt von einer Aura, die durch die oftmals sakral anmutenden Räumlichkeiten von Kunstinstitutionen noch verstärkt wird. Dem entgegenwirkend, setzen sich aktuell besonders viele Stimmen für Kontextualisierungen und Einordnungen der Künste ein. Es scheint gegenüber den neuen Formen der Kunst und aufgrund der nicht mehr funktionierenden gelernten Rezeptionsstrategien ein Bedürfnis nach Aufklärungen zu bestehen (Vgl. Hamburgisches Institut für Sozialforschung 2022).

Bereits 2010 äußerte sich der Kunsttheoretiker Julian Stallabrass zu den ökonomischen und digitalen Einflüssen auf die Kunstwelt. In einem Interview mit Kunstforum International führte er aus:

„[...] , dass wir einen konzeptionellen Wandel benötigen, da die Vorstellung einer freien Kunst tief in der Kunstwelt und ihrem Verhältnis zu anderen Elementen der Gesellschaft verankert ist. Die Freiheit der Kunst ist ein ungeprüftes Ideal, jedenfalls im Sinne eines Containers für unsere freie Subjektivität und menschliche Instanz sowohl als KünstlerInnen als auch als BetrachterInnen. Dieses Konzept ist stark unter Druck, insbesondere da Museen als Orte immer mehr ökonomisiert und vermarktet werden. Außerdem wurde die Kunst in den letzten Jahren zu einem außerordentlich erfolgreichen Geschäftszweig. Viele Leute engagieren sich heute aus rein instrumentellen Gründen, wie etwa als Anlagestrategie. Auch der Staat betrachtet Kunst unter einem taktisch-ökonomischen Kalkül, etwa um den sozial Ausgeschlossenen Kultur beizubringen. Wenn Kunst schlichtweg einem Nutzen zugeführt wird, wird die Idee ihrer Freiheit fragil und vielleicht sogar sehenden Auges absurd. Man spielt das Spiel der ideologischen Deckmäntel mit, die das System benutzt, wenn man das Ideal unter diesen Umständen weiterhin hochhält.“ (Nestler 2010)

Genau wie für Stallabrass ist auch für Ullrich die Globalisierung ein entscheidender Faktor für die aktuellen Veränderungen rund um die Kunst (Ullrich 2022a, S. 86). Seit den Worten von Stallabrass aus dem Jahr 2010 haben sich die globalisierenden Effekte deutlich verstärkt, sodass westliche Unterscheidungen zwischen angewandter und freier Kunst aufgehoben werden. Der Kunstbegriff hat sich pluralisiert und aus westeuropäischer Perspektive auch relativiert. Desweiteren bringt er noch den Faktor der Privilegiertheit mit ins Spiel, der mit der Reflexion von autonomer Kunst einhergeht. Daher sollte die Idee der Autonomie von Kunst auch aus linker, emanzipatorischer Perspektive sehr viel kritischer betrachtet werden (vgl. Ullrich/ Reichert 2021).

„Wenn man diese zwei Punkte zusammenbringt und fragt, wer sich gerade aufgrund dieses Befundes für Autonomie interessieren könnte, dann sind das die Rechten, die die Errungenschaften des ›alten weißen Mannes‹ verteidigen wollen und die generell ein Problem mit der Globalisierung haben.“ (ebd. 2021)

Diese Stimmen sind es auch gewesen, die sich besonders laut und abwehrend gegenüber dem Konzept *ruangrupas* äußerten. Die Autonomie der Kunst war schon immer ein bürgerliches Ideal, wobei die Kunst immer sozial eingebettet gewesen ist. Nun werden diese Strukturen aufgrund neuer Verknüpfungen und Sichtweisen auf den Kunstbegriff sichtbar und es wird darüber gesprochen, wer eigentlich entscheidet, was gute Kunst ist. Was zur Folge hat, dass unbequeme Fragen nach Machtverhältnissen, Ausschlussmechanismen und Präsentationsformen gestellt werden.

Auch Hanno Rauterberg, stellvertretender Leiter des Feuilletons der ZEIT und Kunsthistoriker, sieht die Ablehnung von der Idee der Autonomie der Kunst in einer Angst vor Abkapselung und Selbstgefälligkeit begründet. Doch diese ist seiner Meinung nach auch bei postautonomem Künstler*innen, wie auf der documenta-Ausstellung 2022 vorhanden. Sein Fazit zur documenta fifteen lautet, dass es eine Diskurslandschaft in Trümmern und eine sich darin verlorene Kunst gibt (vgl. Rauterberg 2022).

Wie also nun weiter? Wichtig ist es festzuhalten, dass es bei allen Streitigkeiten nicht um die Relevanz der Kunst grundsätzlich geht, sondern um ihre Gestalt. Diese Kunstbegriffsdebatten sind jedoch nicht neu und treten seit den Avantgarden des 20. Jahrhunderts immer wieder auf. Der aktuelle Diskurs rund um den Kunstbegriff versucht möglichst viele blinde Flecken zu überwinden und stellt eine Steigerung dessen dar, was bisher verhandelt wurde. Die grundsätzliche Relevanz von Kunst wird dabei allerdings nicht in Frage gestellt. Wir sollten die Konflikte als Chance betrachten, in Gesprächen unsere unterschiedlichen Ideen diskutieren und die Vielfalt der Perspektiven als Bereicherung anerkennen. Denn alle eint doch das Bedürfnis nach Kunst, ob aus ökonomischen, spirituellen, aktivistischen, politischen, philosophischen oder wissenschaftlichen Gründen.

Bevor anschließend der Fokus auf die Schwierigkeiten des Miteinandersprechens und der Findung hierfür geeigneter Räume geht, soll noch Nora Sternfeld erwähnt werden. Sie sieht in der Kunst nicht mehr nur die Repräsentation oder Darstellung von etwas, sondern versteht künstlerische Praktiken als Werkzeuge zur Schaffung von Infrastrukturen. Eine institutionskritische Praxis in Ausstellungen bedeutet daher nicht mehr nur eine Kritik an den Repräsentationen in den Museen, sondern sie muss auch die vorhandenen Infrastrukturen und ihre Mechanismen kritisieren. Nach ihr benötigt es die Entwicklung alternativer Infrastrukturen. Dabei bezieht sie sich auf Michel Foucault und versteht Kunst, im wahrsten Sinne des Wortes, als Kunst nicht dermaßen regiert zu werden. Dabei können Commons als Kontaktzonen dienen, innerhalb derer die Konflikte der Aushandlung geschehen (vgl. HFBK 2023). Diese Gedanken spielen eine wichtige Rolle für die Frage dieser Arbeit, in der es um die Gestaltung von Möglichkeitsräumen geht.

So stellt sich nach der Erkenntnis, dass die Kunst nicht mehr den klassischen westlichen Regeln folgt die Frage, wie kann Kunst nun rezipiert werden. Wenn die alten Strategien nicht mehr funktionieren, bedarf es neuer Bewertungsmaßstäbe. Da sich durch interdisziplinäres Zusammenarbeiten die Einflüsse auf die Kunst erweitert haben, benötigt es auch die Einbeziehung der verschiedensten Disziplinen, um sich angemessen den Künsten widmen und sie verstehen zu können. Damit werden die kunsttheoretischen und kunsthistorischen Disziplinen herausgefordert sich den neuen Anforderungen zu stellen und diese in ihre Lehre, Vermittlung und Kritik zu integrieren. Die Auseinandersetzung mit Kunst wird komplexer und muss stärker kontextabhängig stattfinden.

2.5 Das fehlende Gespräch

Wie bereits immer wieder anklang, lag eine große Schwachstelle rund um die documenta fifteen und den entstandenen Diskurs in dem nicht Zustandekommen eines Gesprächs zwischen den verschiedenen Stimmen. Auch wenn das Konzept ruangrupa auf das Gemeinsame, das voneinander Lernen ausgerichtet war, gelang es den Kurator*innen und der documenta-Leitung nicht ein Format zu entwickeln, welches sich den umstrittenen Themen ausführlich widmete. Die Initiative zur Gesprächsreihe We need to talk kam nach den ersten kritischen Stimmen im Januar 2022 aufgrund von Uneinigkeit über die Besetzung der Podien nicht zustande. Damit herrschte bereits vor der Eröffnung im Juni 2022 Unmut und Skepsis gegenüber den Akteur*innen. Nachdem es zur Ent- und Verhüllung des Banners von taring padi kam, entwickelte sich eine Diskussion, die hauptsächlich über die Feuilletons stattfand. Daraufhin kam es fast täglich zu neuen Meinungen,

Statements und Beurteilungen des Sachverhalts. Das Kurator*innenkollektiv blieb dagegen auffallend stumm und auch die ausstellenden Künstler*innen gingen in dem medialen Diskurs unter.

Spannend ist, dass der Diskurs rund um die antisemitischen Darstellungen immer wieder medial aufgelebt wurde, sodass andere Diskussionen nicht die Möglichkeit bekamen zu entstehen. Zudem wurden antisemitische Stereotype dabei immer erneut wiedergegeben (vgl. Hamburgisches Institut für Sozialforschung 2022). Auf die möglichen Ursachen dafür, wurde bereits eingegangen. Hier sei auch Dirck Baeckers Vermutung erwähnt, dass die Antisemitismus-Thematik bei der documenta fifteen auch als Vehikel genutzt wurde, um sich nicht weiter mit anderen Themen, die ausstellende Künstler*innen präsentierte, auseinandersetzen zu müssen (vgl. ebd. 2022). Die Werke der Aussteller*innen sowie das Konzept ruangrupa hätten noch genügend andere Anhaltspunkte für interessante Debatten geben können. Martin Köttering stellte zudem die Frage, welche Stimmen überhaupt im öffentlichen Diskurs Gehör erhalten und welche weshalb stumm bleiben. Zudem kritisierte er die entstandenen Frontstellungen. Der bisher fehlende Diskurs über die künstlerischen Ansätze der documenta fifteen, soll nun an der HFBK nachgeholt werden, indem eine Auseinandersetzung mit den durch ruangrupa aufgeworfenen künstlerischen Herangehensweisen stattfindet und deren Grenzen und Potentiale getestet werden. Wichtig sei es laut Köttering Gespräche trotz partikularer Interessen aufzugreifen (vgl. ebd. 2022).

Durch politische Stellungnahmen, wie beispielsweise des Bundeskanzlers Olaf Scholz und seinem ausbleibenden Besuch der documenta fifteen oder der Entscheidung Hito Steyerls, ihr Kunstwerk während der Ausstellungszeit abzubauen, wurden jedoch Zeichen der Konfrontation gesetzt. Es entstand das bereits erwähnte *Wir gegen Euch* und *Ihr gegen Uns*. Protesttransparente wurden geklebt, Besucher*innen boykottierten die sonst fest eingeplante Fahrt nach Kassel zur documenta und die Frage nach einem Abbruch der Ausstellung vor Ende der 100 Tage stand im Raum.

Nachdem die Geschäftsführerin Gabriele Schormann durch den Interimsdirektor Alexander Fahrholtz ersetzt worden war, legte sich ein wenig der Ruf nach einer Verantwortungsübernahme. Doch Carsten Probst, Kunstkritiker aus Berlin, ist der Meinung, dass die documenta durch ihre inhaltlichen Versäumnisse und eine kommunikative Verweigerungshaltung selbst dazu beitrug die Debatte zu befeuern. Dabei hätte sie sich darauf vorbereiten können und ein internationales Forum für die Themen bieten können.

*„Denn die kontroverse Auseinandersetzung mit der kolonialen Vergangenheit westlicher Kulturen ist unausweichlich, und Kunstfreiheit bedeutet nicht, die Kunst von den Debatten frei zu halten, die sie selbst mit anstößt. [...] Bei politischen Diskussionen über Kunst liegt der Verdacht des Whataboutism, auch bei der medienöffentlichen Kontroverse um die „documenta fifteen“, bei der es um Antisemitismus, Kunstfreiheit und Postkolonialismus ging, die ausgestellten künstlerischen Arbeiten nach verbreiteter Auffassung aber kaum näher gewürdigt wurden. Tatsächlich meldeten sich in der Debatte viele Vertreter*innen der Zivilgesellschaft über die „documenta fifteen“ zu Wort, die sich selbst weder als Künstler*innen noch als Kunstexperte*innen verstehen. [...] Die hier getroffene Unterscheidung von Kunstexperte*innen und Zivilgesellschaft scheint angesichts der medialen Debatte zur „documenta fifteen“ sinnvoll, da gerade auch der Autonomiestatus der Kunst ein Hauptthema dieser Debatte war. Zudem unterstreicht diese Trennung, dass die Debatte um die „documenta fifteen“ weit über kunstspezifische Argumentationen hinausging.“ (Probst 2022)*

Hanno Rauterberg betrachtet ebenfalls die documenta fifteen-Macher*innen mit in der Verantwortung. Dabei verortet er das Problem in der Kunst:

„[...] Eine Ausstellung, die auf der Seite der Gerechten stehen will, setzt alle, die sie kritisieren, ins Unrecht. Unweigerlich muss jede Debatte über die Angemessenheit bestimmter Motive oder Formen in den Strudel eines Gut-oder-böse-Konflikts geraten, aus dem es kein Entkommen gibt. Das Spielerische der Kunst, das

Vorläufige und Absurde hat hier keinen Raum. Und auch Dialoge müssen unter der moralischen Last ersticken. Zumindest darin sind sich ja gerade alle einig: Reden geht nicht mehr.“ (Rauterberg 2022)

Dabei wurde im Kulturausschuss des Bundes, im Bundestag, im Radio und im Fernsehen geredet. Nur aber nicht miteinander, konstruktiv und im gegenseitigen Zuhören. Hierfür hätte es jedoch vermutlich vermittelnde Instanzen gebraucht, die von allen Konfliktparteien als diese anerkannt worden wären. Dass diese Rolle auch nicht richtig durch Journalist*innen oder Kunstkritiker*innen übernommen werden konnte, lag in diesem Fall daran, dass diese aufgrund ihrer Verortung in den deutschen Kontext per se automatisch dem „Globalen Norden“ zugehörig waren. Wolfgang Ullrich sah teils eine Überforderung des deutschen Feuilletons gegenüber den weltweit unterschiedlich geführten Diskursen zu Themen wie Antisemitismus, Postkolonialismus und Israelkritik und den sich daraus erwachsenden Debatten gegeben (Ullrich 2022, Fragebogen).¹⁸

Außerdem fehlte es an kompetenten Übersetzungsmöglichkeiten zwischen den verschiedenen Kulturen und Blickwinkeln. Es wurde jeweils auf die eine Wahrheit beharrt. Ein nebeneinander verschiedener Positionen und Blickwinkel konnte von vielen nicht ausgehalten werden. Die Ambiguität der Welt wird in unserer Gesellschaft, die nach Definitionen und Eindeutigkeiten strebt, weder gelehrt noch gelebt, sodass wir immer wieder dichotomisch denken und handeln.

Dennoch, irgendwann war allen klar, es braucht eine Aufbereitung der Vorfälle, sodass zumindest Maßnahmen zur Klärung der Sachverhalte, beispielsweise durch die Gründung des fachwissenschaftlichen Begleitgremiums oder der Beauftragung eines Gutachtens zu den Grenzen der Kunstfreiheit in Deutschland eingeleitet wurden. Es kam der Herbst und die documenta fifteen endete ohne größere Gesprächsrunden im Rahmen ihrer Ausstellung. Stattdessen begannen andere Institutionen, wie die Bildungsstätte Anne Frank oder später die HFBK, sich den offenen Fragen und Diskursen zu widmen. Meron Mendel, Leiter der Bildungsstätte Anne Frank in Frankfurt, diskutierte bei Podiumsdiskussionen über Antisemitismus und Postkolonialismus und organisierte zudem bereits während des Sommers mit seinen Kolleg*innen einen Stand in Kassel, der zu Gesprächen einlud.

An der HFBK traten unter lauten Protesten zwei Kollektivmitglieder von ruangrupa ihre Gast-Professur an und die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit all den angestoßenen Themen startete nach und nach. In einem Interview mit der ZEIT bilanzierte Iswanto Hartono, Gastprofessor an der HFBK und Mitglied von ruangrupa:

„Wenn Sie auf der Documenta nur die deutsche Perspektive haben wollen, brauchen Sie keine internationalen Kuratoren zu holen. Laden Sie einfach Deutsche ein: deutsche Kuratoren, deutsche Künstler, keine Probleme, keine Diskussion. Aber wenn Sie ein internationales Format wollen, dann müssen wir diskutieren.“ (Dpa 2022f)

Was sich gezeigt hat, ist die schnelle Verhärtung der Fronten, dass Diskurse über Medien schwer zu führen sind und vor allem, dass es Räume für gesellschaftliche Konflikte braucht. Dass es während der Ausstellung nicht gelang, die kuratorische Situation als prädestinierte Chance für wichtige Debatten zu öffnen, ist schade, aber nicht mehr zu ändern. Doch es kann daraus gelernt und die Erkenntnis der Notwendigkeit solcher Räume mitgenommen werden. Mit ihrer Organisation des Symposiums an der HFBK zur *Kontroverse documenta fifteen* stellten sich Martin Köttering, Nora Sternfeld und Meron Mendel einer ersten Auseinandersetzung. Dabei scheuten sie sich nicht,

¹⁸ Auch jüngste Vorfälle zwischen Kunstschaaffenden und Kritiker*innen machen die Relevanz der Frage nach der Beziehung zwischen Bewertenden und Urheber*innen deutlich. Aktuell wurde die Debatte durch eine Hundekot-Attacke am 11.02.2023 durch den ehemaligen Ballettdirektor der Staatsoper Hannover auf eine Tanzkritikerin der FAZ entfacht. Erst im Dezember 2022 wurde bei einem Kongress unter dem Titel Die Zukunft der Kritik an der Akademie der Künste und in der Bundeskunsthalle Bonn über die neuen Entwicklungen gesprochen. Es scheint eine Anspannung in der Luft zu liegen und eine konfliktreiche Aushandlung der Relationen zwischen allen Parteien anzustehen.

auch explizit den Begriff des Streits in der Veranstaltungsbeschreibung zu verwenden. Es zeigte sich dann auch, wie emotional aufgeladen die Debatten aufgeladen waren. Die Möglichkeit in direkter physischer Präsenz miteinander diskutieren zu können war für die Debatten enorm hilfreich. Was immer wieder festgestellt und abschließend noch einmal durch den vorgelesenen Text von Gilly Karjevsky verdeutlicht wurde, ist die Anerkennung und Notwendigkeit von Konflikten. Einem Konflikt, der jedoch immer nicht das Ende darstellen kann, sondern ein daraus erfolgreiches Engagement benötigt (vgl. HFBK 2023).

Köttering begründete seine Entscheidung die Hochschule in Hamburg für diese Konflikte bereitzustellen damit, dass er die Schaffung und Verteidigung offener Räume für schwierige öffentliche Debatten und Auseinandersetzungen als Herzstück einer demokratischen Gesellschaft ansieht. Außerdem sieht er den westlichen Individualismus, durch die aktuellen vielschichtigen Krisen, an seine Grenzen gekommen. Dies habe die documenta fifteen aufgezeigt (vgl. Hamburger Institut für Sozialforschung 2022). Damit zeigt er auf, dass es bei der Schaffung von Diskursräumen um das Leben von Demokratie geht. Aktuell wird immer wieder von einer Krise der Demokratie gesprochen, schaut man sich diesbezüglich die weltweiten populistischen und diktatorischen Bewegungen an, scheint es umso dringender sich Fragen nach einer Stärkung der Demokratie zu stellen. Der Deutschlandfunk widmet sich in diesem Jahr schwerpunktmäßig dieser Thematik und schafft hierzu mit verschiedenen Beiträgen ein Sammelsurium an Stimmen, Impulsen, Ideen und Meinungen.

Wie kann es also gelingen Räume zu schaffen, in denen die Gesellschaft demokratische Werte erlernen, üben und praktizieren kann? In seiner Keynote beim Symposium an der HFBK sprach der Soziologe Natan Sznaider über die Ambiguitätstoleranz. Diese scheint in einer globalisierten Welt und mit immer diverser gelebten Lebenskonzepten und Identitäten eine dringend notwendige Bedingung für eine lebendige und wehrhafte Demokratie zu sein.¹⁹ Zumal die globalen Krisen von Pandemie, Klimawandel und Kriegen eine weltweite Zusammenarbeit notwendig machen und das nähere Zusammenrücken, bewirkt durch die Globalisierung, Migrationsbewegungen und digitale Medien, unwillkürlich Fragen nach Gastfreundschaft und der Gestaltung unserer Lebensräume mit sich bringen. Dabei reicht ein Beschwören von Empathie nicht aus, sondern es benötigt ein Verständnis für unsere Interdependenzen.

All diese Themen wirken sich auch auf die kuratorischen Situationen aus und wirken in diese hinein, sodass kontroverse Debatten um Ein- und Ausschlüsse, Partizipation, (Re-) Präsentation durch Interessenskonflikte, Machtgefälle, Positionsstreitigkeiten und Statuskonkurrenzen verschiedener Felder oder Kulturen auch dort verhandelt werden. In diesen erfahren die gesellschaftlichen Kontexte Neuverknüpfungen und Neubestimmungen (vgl. Von Bismarck 2021, S. 65). Inwieweit sich diese gesellschaftspolitischen Themen in den kuratorischen Situationen widerspiegeln und diese als Räume für Diskurse und das Leben demokratischer Werte sein können, soll in dieser Arbeit untersucht werden und durch Beispiele sowie Ideen der Umsetzung veranschaulicht werden. Dafür wird nun im Anschluss zunächst ein Blick auf die Bedingungen kuratorischer Situationen geworfen.

19 Möglichkeiten von demokratischen Räumen in der Kunst und Kultur werden im letzten Kapitel und den Utopien ausgeführt. Darin werden unter anderem die Ambiguitätstoleranz, die Idee zu Dritten Räumen, die Ambivalenz der Gastfreundschaft und Gedanken der Kunstvermittlerin Nora Sternfeld zum demokratischen Museum zusammenfließen.

3 Über das Kuratorische

3.1 Das Kuratorische – Kuratieren als kulturelle Praxis

Nachdem die documenta fifteen aufgezeigt hat, wie komplex die Dynamiken kuratorischer Situationen sind, lohnt sich nun eine genauere Betrachtung der Faktoren, die das Kuratorische ausmachen und formen. Dabei ist zunächst eine Annäherung an den Begriff des Kuratierens nötig, der in den letzten Jahrzehnten immer häufiger Verwendung fand. Neben zahlreichen Studiengängen und Fortbildungen, die beispielsweise unter Namen wie Curatorial Studies angeboten werden und eine Professionalisierung der Tätigkeiten des Kuratierens anstreben, bezeichnen sich gleichzeitig immer mehr Kultur- und Kunstschaaffende in ihren Biografien als Kurator*innen. Es besteht also eine gewisse Unbestimmtheit rund um dieses Tätigkeitsfeld.

Beim Blick zurück lässt sich die Entstehung des dennoch vorherrschenden, wenn auch etwas verschwommenen Bildes von Kurator*innen, in den 1960er Jahren fest machen. Repräsentiert durch den Schweizer Kurator Harald Szeemann entstand ein neuer Typus von freien und institutionell unabhängigen Ausstellungsmacher*innen.²⁰ Damit entwickelte sich jedoch auch ein neues Spannungsfeld zwischen den Verwalter*innen von Sammlungen und den Personen, die diese in Erzählungen übersetzen und für Besucher*innen aufbereiten. Was wiederum in den darauffolgenden Jahrzehnten auch die Entwicklung neuer Museumsformate und den Bau spektakulärer Museumsbauten mit sich brachte (ARGE schnittpunkt 2013, S. 19). Die Schwierigkeit einer genauen Definition dessen, was Kurator*innen eigentlich sind, liegt vermutlich in der Vielfalt ihrer Tätigkeiten begründet. Denn:

„KuratorInnen recherchieren, konzipieren, produzieren, verhandeln, planen, gestalten, schreiben, organisieren und initiieren Prozesse. Dies kann in Museen, Ausstellungshallen, in den Medien und auf öffentlichen Plätzen geschehen, anhand der Präsentation künstlerischer Arbeiten und/ oder historischer Objekte, anhand von Archivmaterialien und/ oder Alltagsgegenständen sowie durch Interventionen und Kommunikationen. Dafür werden räumliche und performative Gestaltungsmittel entwickelt, kommen Texte, Filme, Soundinstallationen, multimediale, interaktive oder partizipative Vermittlungsformen zum Einsatz.“
(Sternfeld 2013a, S. 73)

In dieser Aufzählung zeigt sich die Fülle der Aufgaben, die Kurator*innen zugeordnet werden und in welcher Komplexität an Akteur*innen und Aktanten sie sich bewegen. Das Zusammenspiel aller Parteien ergibt letztlich die kuratorische Situation.

Wie bereits erwähnt, veränderte sich das Feld der Kuration seit den 1960er Jahren stetig und ist auch aktuell mit neuen Entwicklungen, aufgrund soziopolitischer Veränderungen, in einem dynamischen Prozess. Als Gegenreaktion auf die zunehmende Marktbestimmtheit des Kunstfeldes, entwickelten sich seit den 1960er und 70er Jahren immer mehr konzeptuelle, institutionskritische, installative, prozessorientierte und kollektive Ansätze der Kuration (Von Bismarck 2021, S. 24). Besonders die Cultural Studies ließen in den 1990er Jahren die Grenzen zwischen künstlerischen, kuratorischen und institutionellen Praktiken durchlässiger werden.

Was den Kurator*innen-Status hin zu einer Autor*innenschaft veränderte und damit auch neue Aufgabenbereiche, Kompetenzen und Methoden des Arbeitens mit sich brachte (ebd. 2021, S. 31 ff.). Zunehmend verschwammen die Grenzen zwischen Künstler*innen und Ausstellungsmacher*innen, sodass wir heute Ausstellungen nicht mehr als klar umfassendes Medium begreifen können (ebd. 2021, S. 27). Sie bewegen sich zwischen Kunstwerk, Konstellation, Konstruktion,

²⁰ Harald Szeemann kuratierte als erster „freier“ Kurator 1972 die documenta 5 und leitete damit das bis heute praktizierte Konzept der Einladung eines*r Kurators*in für die jeweilige documenta-Ausgabe ein. Zudem gilt er als Prototyp des bis heute vorherrschenden Bildes von Kurator*innen.

Wissensvermittlung und Kultureller Praxis, wobei sie über das Präsentierte hinausgehen, und zusätzliche Kontexte eröffnen. Daraus entsteht das bereits erwähnte Potential, an der Gestaltung der Relationen mitzuwirken, die die kuratorische Praxis konstituiert haben (ebd. 2021, S. 30). So schreibt Von Bismarck:

„Erst im Zusammenspiel, der Ausgestaltung ihrer Beziehungen untereinander sowie deren gegenseitiger formativer Wirksamkeit gewinnt die kuratorische Situation ihre jeweilige Ausprägung. Sie mit einem relationalen, auf Beziehungsweisen fokussierten Ansatz zu betrachten, ermöglicht, das Gefüge ineinandergreifender Formen von Verhältnissen in den Fokus zu rücken.“ (ebd. 2021, S. 41)

Zurückkommend zu einer Definition des Kuratierens ist die Beschreibung der Kunstvermittlerin Nora Sternfeld hilfreich:

„KuratorInnen operieren in Zeit und Raum, um etwas in ein Verhältnis zu setzen, anzuordnen, zu veröffentlichen, zu versammeln, zu zeigen, zu erzählen, zu ermöglichen oder verhandelbar zu machen“ (Sternfeld 2013a, S. 73).

Hier ist gleich einzuhaken und zu ergänzen, dass sich in den letzten Jahren und auch im Hinblick auf die documenta fifteen zunehmend transdisziplinäre und transnationale kuratorische Praktiken finden lassen, die Kritik rezipieren und Handlungsformen entwickeln. Es ist also eine neue Weiterentwicklung der Tätigkeit des Kuratierens zu beobachten, die das Kuratorische als kulturelle Praxis versteht. Eine Praxis, die über das Ausstellungsmachen deutlich hinausgeht und ein eigenes Verfahren der Generierung, Vermittlung und Reflektion von Erfahrungen und Wissen darstellt. Dabei werden Handlungsräume des Kuratorischen gestaltet, in denen ungewöhnliche Begegnungen und diskursive Auseinandersetzungen möglich werden, das Unplanbare wichtiger erscheint als genaue Pläne (ebd. 2013a, S. 77). Wir sprechen beim Kuratieren also von einer Tätigkeit, die auf theoretische und praktische Weise etwas mit visuellen und diskursiven Mitteln für die Öffentlichkeit erarbeitet (Sternfeld 2013, S. 73). Dabei bewegt sich das Kuratieren zwischen untergeordneter, heteronomer Dienstleistung, also dem Präsentieren sowie der Curare, und den eigenständigen, gestalterischen, kreativen Potentialen, die eine Bedeutungstiftung mit sich bringen (Von Bismarck 2021, S. 35).

„In dem raumzeitlich gefassten sozialen Gefüge, das die mit einer Ausstellung geschaffene Konstellation darstellt, übernehmen Menschen ebenso wie alle anderen Komponenten – Exponate, Räume, Informationen – Aufgaben und Rollen im Verhältnis zueinander.“ (Von Bismarck 2015, S. 187)

Alle menschlichen und nicht-menschlichen Elemente schaffen eine Situation ästhetischer Erfahrung im Sinne Bruno Latours „res publica“. Es entsteht ein soziales Ensemble, das zu Verhandlungsprozessen, Proklamationen, Demonstrationen oder Beweisführungen zusammenkommen kann (ebd. 2021, S. 47). Beatrice von Bismarck hat mit ihrem Buch über das Kuratorische (2021) dieses relationale Zusammenspiel in kuratorischen Situationen mit dem Neologismus der Kuratorialität versehen und damit eine Möglichkeit geschaffen, den Blick aus der Vogelperspektive auf Konstellationen kuratorischer Situationen zu werfen. Also das Kuratieren zu verstehen, als ein Zusammenbringen von Dingen, Menschen, Räumen und Diskursen, die vorher nicht miteinander in dieser Konstellation verbunden waren. Dieses Zusammenkommen erzeugt dynamische Relationen, deren Bedingungen, Prozesse, Modi und Effekte unter dem Begriff der Kuratorialität eine Betrachtung finden. Dabei rückt das Zusammenspiel der Tätigkeit des Kuratierens, der jeweiligen Subjektpositionen und dem entstandenen Produkt in ihrer Genese als dynamisch aufeinander bezogen ins Licht (ebd. 2021, S. 15). Die grundlegenden Parameter der Kuratorialität sind hierbei ihre kollektive Anlage und ihre Ausrichtung auf Öffentlichkeit (ebd. 2021, S. 39). Um neue Formen des Kuratorischen zu finden, damit angestammte Wissensformen zu verlassen und ein anderes Wis-

sen zu prozessieren, benötigt es von den Verantwortlichen kreative Freiheiten in denen Dekontextualisierung, Wiederholung, Subjektivierung und Kollektivierung Anwendung finden (ebd. 2021, S. 61). Inwieweit Kurator*innen, Institutionen und Strukturen bereit sind diese in all ihren Konsequenzen mitzutragen, charakterisiert die unterschiedlichen Kontexte kuratorischer Situationen.

Seine politische Dimension zeigt das Kuratorische in den Innen- und Außenverhältnissen, da sie durch Konventionen, Narrative, Diskurse und Wertzuschreibungen bestimmt werden (ebd. 2021, S. 21). Dabei stehen die Herstellung, die Verhältnisse, die Ausgestaltung und Veränderungen immer auf dem Spiel und reintervenieren, durch die gelebte Transdisziplinarität verschiedener sozialer Felder, permanent Demokratie (ebd. 2021, S. 63). Kuratorische Situationen können als Ort der Verhandlung divergierender Interessen und Ansprüche fungieren und lassen eigene Einbindungen in Prozesse der Geschichtsschreibung deutlich werden. Was jedoch Widerstände gegen damit einhergehende Veränderungen hervorrufen kann (ebd. 2021, S. 67).

Betrachtet man diesbezüglich die documenta fifteen, wäre das Potential vorhanden gewesen aus verschiedenen Blickwinkeln die kuratorische Position zu hinterfragen und in ihre Historie sowie die aktuellen Kontexte einzuordnen. Eine solche Betrachtung findet nun im Nachhinein, aufgrund der Vorfälle rund um die Ausstellung, im Rahmen von Veranstaltungen statt. Die speziellen Verhältnisse des Kontextes bereits in der Ausstellungskonstellation zu reflektieren ist, wie bereits deutlich gemacht, nicht gelungen. Letztlich sind Ausstellungen Narrationen in Folge kuratorischer Entscheidungen, die als Feld unter ihren zeitlichen, sozialen und politischen Bedingungen, Betrachtung finden müssen (Von Bismarck/ Schaffaff/ Weski 2012, S. 36 ff.).

3.2 Konstellation, Transposition, Gastfreundschaft – Eine Einführung

Das raumzeitliche soziale Gefüge, welches Ausstellungen darstellen, kann als Konstellation angesehen werden, in der menschliche und nicht-menschliche Akteur*innen im Rahmen einer Öffentlichkeit zusammenkommen. Die nichtmenschlichen Exponate besitzen hierbei die Kraft eine Versammlung menschlicher Teilnehmer*innen anzustoßen und sind somit ein wesentlicher Bestandteil der kuratorischen Situation (Von Bismarck 2021, S. 55). Interessant hierbei ist die gedankliche Auflösung der verbreiteten Dichotomie von Subjekt und Objekt, womit die Aktanten, also nichtmenschlichen Wesen, eine gleichberechtigte Bewertung erhalten. Eine kritische Betrachtung der bisherigen Einordnungen und Kategorisierungen von Subjekten unternimmt Rosi Braidotti in ihrem Text *Metamorphic Others and Nomadic Subjects* aus dem Jahr 2014:

“We are not all humans, or not human to the same degree, not if by ‘human’ you mean to refer to the dominant vision of the Subject as white, male, heterosexual, urbanized, able-bodied, speaking a standard language and taking charge of the women and the children. Many of us belong to other, more marginalized categories or groups: non-white, non-male, nonheterosexual, not urbanized, not able-bodied, not speaking a standard language, not in charge of the women and the children. The world itself is not human, but teems with organisms and lifeforms parallel to but distinct from our species. Those who are other-than-human, or otherwise human, cannot claim full allegiance to the dominant vision of the human subject: their belonging is negotiable at best.” (Billimore/ Koitela 2020, S. 161)

Das jeweilige Verständnis und der Rückgriff auf Konventionen durch die Ausstellungsmacher*innen spiegelt sich innerhalb der Konstellation einer kuratorischen Situation im Einsatz von Subjekten und Objekten wider. Dies hat Auswirkungen auf die Wirkung der Qualitäten von Objekten, welche genau wie die menschlichen Beteiligten ihre eigene „kulturelle Biografie“ mit sich bringen. Schließlich sind alle Elemente Teil der jeweiligen kuratorischen Situation und erhalten in diesem Kontext ihre Funktion, Aufgabe und Bedeutung „als“ etwas (Von Bismarck 2021, S. 45 ff.). Dabei spielen auch vergangene Relationen eine Rolle, sodass sich aus dem komplexen System der histo-

rischen und aktuellen Beziehungen das wirkende und verändernde Potential von kuratorischen Situationen entwickelt (ebd., S. 51 ff.). Insofern befindet sich die gesamte Konstellation in einer permanenten Bewegung, in welcher sich die Relationen zwischen allen Beteiligten im ständigen Prozess der Aushandlung befinden (Von Bismarck 2015, S. 196 ff.). Für diese Dynamik verwendet Von Bismarck den Begriff der Transposition, welche sich in zwei gegenläufigen Bewegungen äußert. Zum einen wirkt die Dynamik nach innen, ist also auf die Beziehungen innerhalb der Konstellation ausgerichtet. Gleichzeitig charakterisiert sich jede kuratorische Situation immer auch durch das nach außen gerichtet sein, hin zur Öffentlichkeit. Wir können daher von temporären Manifestationen spezifischer Konstellationen sprechen, die in einer Ausstellung in Erscheinung treten und Prozesse der Verhandlung zeigen (ebd. 2015, S. 199). Daher stellen Ausstellungen auch immer eine Aufführung dar, in der jede Präsentation und Neuinszenierung, beispielsweise bei Wanderausstellungen, neue veränderte Verhältnisse mit sich bringen (Von Bismarck 2021, S. 57). Es lässt sich somit feststellen, dass kuratorische Situationen im Hinblick auf die transpositorischen Prozesse und Beziehungen unter allen Beteiligten Betrachtung finden müssen, um sich ihren jeweiligen Strukturen und Verhältnissen annähern zu können, die zur Bedeutungsproduktion beitragen.

Wichtig ist es hierbei zu beachten, dass kuratorische Situationen immer auch welche der Gastfreundschaft sind und sich die damit verbundenen Ambivalenzen, zwischen bedingungsloser Offenheit und regulierenden Bedingungen, auf die Konstellation auswirken (Von Bismarck/ Meyer-Krahmer 2016, S. 7). Die daraus entstehenden Herausforderungen werden im folgenden Zitat besonders gut aufgezeigt:

*„Geht man davon aus, dass jede kuratorische Situation eine der Gastfreundschaft ist, insofern sie Einladungen, Willkommenheißen, aber auch gegenseitiges Fremdsein von Gastgebenden und Gäst*innen impliziert, ist damit zugleich auch angesprochen, dass über Ein- und Ausschluss, über die Verteilung von Ressourcen (Raum, Zeit, Finanzen, Aufmerksamkeit) ebenso wie über die Möglichkeiten entschieden wird, Bedingungen, Gesetze oder Protokolle des Aufenthaltsortes entweder aufstellen zu können oder aber sich ihnen unterzuordnen. Als eine Schwellensituation ist die kuratorische Situation im Sinne eines Gastraums Ort des Aufeinandertreffens von Menschen und Dingen, die unterschiedlichen Kontexten entstammen und von unterschiedlichen Bedingungen des Zusammenkommens ausgehen. Über diese Bedingungen des Zusammenkommens gilt es, sich auszutauschen und zu verständigen; sind sie doch überwiegend implizit angelegt und unausgesprochen: Aus welcher Position heraus erfolgt die Verteilung der Ressourcen, wer kann sie annehmen oder ablehnen, wem kommen sie zugute oder schaden sie, welche Gewinne stehen für die jeweils an der kuratorischen Gastfreundschaft Mitwirkenden in Aussicht und in welcher Währung werden sie ausgezahlt?“ (Von Bismarck 2022)*

Dass eine Erweiterung des Konzepts von Gastfreundschaft auch das Potential beinhaltet, neue Wege des Miteinanders in der Gesellschaft zu erproben und zu etablieren, beschreiben die Herausgeber*innen des vierteiligen Magazins *Rehearsing Hospitalities*. Die Textsammlungen beruhen auf einer Kooperation zwischen *Frame Contemporary Art Finland* aus Helsinki und *Archive Books*. Ihr Ziel war die kritische Auseinandersetzung mit verschiedenen Ausdrucksformen von Gastfreundschaft innerhalb eines interdisziplinären Rahmens.

“Typically hospitality in the arts takes the form of inviting, hosting, nurturing, caring for “artworks” and artists, but we have found it is also a useful place to draw out some of the more nuanced social, political, economic, ecological and epistemological relations at play in the field of the arts and beyond. Hospitality is a complex matter, bound with hierarchies and power dynamics, and used in the service of capitalist, colonial and patriarchal systems. More often than not, the rhetoric of host/guest is used as a tool not to include but to divide and reinforce social hierarchies and norms, such as those of gender, class, race, ability and so on. Inscribed in hospitality is hostility. Those who do not follow the house rules or inconvenience it’s running order are treated as hostile threats and are not welcome. They are not afforded security, safety or care.

If notions and practices of hospitality encompass acts of violence as well as reciprocity and care, how might we imagine hospitality otherwise? One in which its complexities, including its harmful dimensions, are not obscured but visibilised so that they may be acknowledged, even subverted. When the concept of hospitality is broadened it becomes a medium to consider ways of being together otherwise. It hosts the potential for us to relate, collaborate, co-exist and inhabit the world differently.” (Billimore/ Koitela 2021, S. 21 ff.)

In dieser Beschreibung von Problemen und Chancen der Gastfreundschaft werden die verschiedenen Dimensionen angesprochen, innerhalb derer sich die Relationen zwischen Gäst*innen und Gastgeber*innen bewegen. Neben sozialen und ästhetischen Faktoren spielen auch politische, ökonomische und ethische Umstände eine Rolle. Der temporal und örtlich geprägte Ausnahmezustand, in dem sich Gäst*innen und Gastgebende befinden, stellt Sichtbarkeit als wichtiges Gut zur Aushandlung bereit. Indem sich ein Raum eröffnet, welcher Beziehungen einer öffentlichen Erkennbarkeit ausliefert, entsteht für Gäst*innen und Gastgebende ein symbolisches Kapital. Dabei definieren sich die damit zusammenhängenden sozialen Vereinbarungen innerhalb des Raums in einem ständigen Austausch zwischen allen Beteiligten. Voraussetzung für das kuratorische Geschenk der Sichtbarkeit sind kollektive Strukturen, Partizipationsmöglichkeiten und eine Symbolkraft, die von der kuratorischen Situation ausgeht (vgl. Von Bismarck/ Meyer-Krahmer 2016, S. 11).

Sprechen wir also von Sichtbarkeit, stellt sich die Frage, wie es gelingen kann, allen Akteur*innen, eine Sichtbarkeit zu ermöglichen und inwieweit dies Notwendigkeit hat. Genau wie das Dispositiv der Gastfreundschaft seine Ambivalenzen mit sich bringt, gilt dies auch für die Sichtbarkeit sowie die damit oft verbundene Repräsentation. Denn um etwas sichtbar zu machen, ist ein Rückgriff auf bestehende Repräsentationsparameter und -standards notwendig (Schaffer 2008, S.52). Wenn etwas sichtbar wird, bedeutet dies also, dass dies in bestimmte normative Identitätsvorgaben und Parameter passt. Nur wenn etwas einzuordnen ist, kann es auch gesehen und verstanden werden. Sichtbarkeit bedeutet, etwas ist erkennbar. Jedoch können Menschen nur etwas erkennen, dass sie auch einordnen können. Denn die Art unserer Wahrnehmung wird beeinflusst durch unser Wissen oder unseren Glauben (Berger 2017, S.8).

Doch eine häufige Sichtbarkeit von bestimmten Subjekten, lässt nicht darauf zurückschließen, welche ökonomische und politische Macht diese in der Gesellschaft haben (Schaffer 2008, S.18). Denn statt nur mehr Sichtbarkeit zu produzieren, benötigt es eine reflexive Praxis des Sehens und daraus entstehende reflexive Repräsentationspraxis. Doch hierfür ist Raum notwendig, indem hegemoniale Bedeutungen und Klassifikationen dekonstruiert werden können (ebd. 2008, S.162 ff.).

Solch ein Raum kann durch das Zusammenstellen der Konstellation und die Gestaltung des Kontextes innerhalb von kuratorischen Situationen hergestellt werden. Wie bereits diagnostiziert, sind Ausstellungen Räume, in denen Prozesse der Bedeutungsproduktion stattfinden. Diese entstehen durch Repräsentationspraktiken, die wiederum von gesellschaftlichen, lokalen und historischen Faktoren beeinflusst werden. Die Repräsentationspraktiken einer Gesellschaft bilden insgesamt ein System, das dieser als Identifikationsrahmen und zur Wirklichkeitsproduktion dient (Schaffer 2008, S.114). Daraus, ob und wie ein Subjekt sichtbar wird leitet sich somit der gesellschaftliche Status ab, was wiederum beeinflusst, inwieweit an den Parametern und Repräsentationsstandards der Gesellschaft mitgewirkt werden kann (ebd. 2008, S.153). Somit spiegeln sich in dem Dispositiv der Gastfreundschaft, mit seinem Gut der Sichtbarkeit, die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen der kuratorischen Situation. Kurator*innen können innerhalb des gegebenen Kontextes durch die Zusammenstellung aller Elemente einer Ausstellung ihre subjektive Positionierung deutlich machen und Kritik äußern. Dabei spielen auch Faktoren, wie die Vermittlung oder die Einbindung von Medien eine entscheidende Rolle.²¹

Für eine reflexive Kurationspraxis sollten Fragen nach den unterschiedlichen Positionen, Rollen und Funktionen mit den daraus entstehenden Machtgefällen betrachtet werden. Zudem ist es notwendig sich den Grenzen der Planbarkeit all der Prozesse einer kuratorischen Situation bewusst zu sein und sie reflektierend zu setzen, um mit der zwangsläufig entstehenden Diskrepanz zwischen der theoretischen Konzeption und den situativen Entwicklungen umgehen zu können.

Um die Auseinandersetzung mit den Bedingungen von kuratorischen Situationen in einen Zusammenhang zum Ausgangspunkt dieser Arbeit zu bringen, also der documenta fifteen, lohnt sich ein Blick in eine Analyse von Beatrice von Bismarck. Der Fokus ihres Textes aus dem Dezember 2022, online bei *Texte zur Kunst* veröffentlicht, lag auf dem Dispositiv der Gastfreundschaft. Ihrer Meinung nach hat die documenta fifteen eine Reihe von Parametern, ästhetische, politische, soziale und ökonomische, die bislang den kuratorischen Diskurs bestimmten, infrage gestellt und neu ausgerichtet. Außerdem wurden laut Von Bismarck bislang blinde Flecken der transkulturellen integrativen Struktur augenscheinlich (vgl. Von Bismarck 2022). Ein Faktor, der die Konflikte rund um die Ausstellung unterstützt hat, liegt auch für sie im spezifischen Umgang mit Professionalisierungen, der das Wegfallen von Privilegien und Statuszuschreibungen mit sich brachte. Auch die uneindeutigen Zuordnungen von Autor*innenschaften sorgten für Unruhe. Dabei spielten zudem die interdisziplinären Arbeitsweisen und offenen Praxisverläufe eine Rolle, doch wurden die aus den Transpositionen entstehenden Bedeutungsveränderungen nicht in ihrer Komplexität behandelt. Zudem waren die Vielschichtigkeit und die hohe Anzahl an Akteur*innen mit ihren ausdifferenzierten Beziehungen untereinander ein Aspekt, der zur Entwicklung der Auseinandersetzungen beitrug. Es wäre ein Bewusstsein für die historisch geprägten Beziehungen und deren Auswirkungen auf die neuen Zusammenhänge wichtig gewesen, um den vielfältigen Relationen gerecht zu werden. Ein Verständnis für die Bedingungen des Gastfreundschafts-Dispositivs mit all seinen Aspekten sowie der Temporalität bei der Ausgestaltung der verschiedenen Rollen fehlte anscheinend. Darin sieht Von Bismarck auch die Ursache für die aufkommende Diskussion rund um die Übernahme von Verantwortungen.

Die beschriebenen Dynamiken und gestaltenden Faktoren, die letztlich durch die Relationen aller Beteiligten geformt werden, sollen im Folgenden durch weitere Dimensionen ergänzt werden. Um schlussendlich eine Vorstellung von den Auswirkungen und der Relevanz aller auf den Prozess einwirkenden Parameter in kuratorischen Situationen zu erlangen.

3.3 Dimensionen der kuratorischen Situation

Um die kuratorische Situation in ihrer Gesamtheit zu betrachten, ist es notwendig sich die verschiedenen Aspekte, Diskurse und Entwicklungen anzuschauen, die im Rahmen von Ausstellungsformaten relevant waren und sind.

Seit den 1990er Jahren ist ein Wandel bei Ausstellungsgestaltungen hin zu Projekt- oder Themenausstellungen, die von Repräsentations- und Institutionskritiken beeinflusst sind wahrzunehmen. Dabei werden Ausstellungen als künstlerisches Medium verstanden, die in geteilter Autor*innenschaft als kollektiver Prozess entstehen. Die generierte Öffentlichkeit wird für virulente Fragen genutzt und somit lösen angestoßene Diskurse die Produktion von Ausstellungen im klassischen Verständnis des reinen Zeigens ab (vgl. Ziaja 2013, S. 33). Damit kann zeitgenössisches Kuratieren als kontextualisierende Praxis verstanden werden, die nicht Einzelwerke oder individuelle Künstler*innen fokussiert, sondern künstlerische, kulturelle und politische Zusammenhänge aufzeigt (ebd. 2013, S. 31). Dabei stehen auch Fragen nach den kuratorischen Privilegien im Raum, die unter anderem ein Spiegel der ökonomischen und geopolitischen Dominanz des Westens sind (Kraavagna 2013, S. 53). Denn in jeder kuratorischen Situation zeigen sich die jeweiligen Subjektpositionen der Kurator*innen durch die spezifische Zusammenstellung der Konstellation. Die Selbstreflexion der eigenen Situiertheit durch die Kurator*innen sollte transparent gemacht wer-

den, um die Prozesse der Bedeutungsproduktion nachvollziehen zu können. Hilfreich hierfür sind beispielsweise Erläuterungen bezüglich der spezifischen Auswahl an Elementen und Präsentationsmittel.

In ihrer Struktur bewegen sich Ausstellungen zwischen Happening, Drama und einer freien Bewegung im Raum, die Platz für Unplanbares lässt. Dabei entstehen Möglichkeitsräume. Für diese Praxis der Kuration benötigt es ein Ausstellungsdisplay, welches nicht affirmatives kanonisiertes Wissen bedient, sondern neue Kontexte für die künstlerische Produktion herstellt. Dabei dient das Display als Oberfläche, Präsentationsmittel sowie Handlung, wobei sich der Ausstellungskontext durch die Wechselbeziehungen der einzelnen Elemente innerhalb der Konstellation bildet. Das Display ist ein wesentlicher Teil der Storyline und wird von den jeweiligen kulturellen Praktiken, Wahrnehmungskonventionen, Repräsentationssystemen und genutzten Raumtheorien geprägt. Dabei geben räumliche und konservatorische Vorgaben die Grenzen der Gestaltung an. Als aktive Tätigkeit des Zeigens und Präsentierens dient es dem Sichtbarmachen der Narration. Die Bedeutungsproduktion entsteht jedoch durch die Rezeption der Besucher*innen. Dabei können Formen eingesetzt werden, die die Besuchenden und die gesamte kuratorische Handlung disziplinieren und lenken (Haupt-Stummer 2013, S. 96). Aus der Handlung und den Präsentationsmitteln kann das Display zum Dialograum werden, der Interaktionen zwischen allen Elementen und Personen anregt und als Auslöser für assoziative Bedeutungsketten wirkt (ebd. 2013, S. 98).

Neben dem Display als raumformende Struktur, spielen Objekte und Dinge eine zentrale Rolle innerhalb kuratorischer Situationen. Sie haben die Möglichkeit als Ausgangspunkt für Diskussionen zu fungieren.

„Instead, the static thing, which appear in exhibitions as a work of art, cultural object, and exhibit, is accompanied by elements of a curatorial situation that, in their materiality, appearance, and meaning, are epgemeral, mobile, and open-ended. In such a setting, the meaning, function, and status of “curatorial things” flow, as do the relations they establish with all the other participants in the exhibition. Thus, they require new instruments for evaluation, interpretation, and handling. A perspective that focuses on the procedures of curatorial situations requires an analysis of the things involved under the aspects of ephemerality, dynamics, movement, incompleteness, repetition/ difference, reproducibility, and digitalization. Throughout, the question of the integration of objects into curatorial presentation plays a central role.”
(Von Bismarck/ Meyer-Krahmer 2019, S. 10)

Dabei ist jedoch zwischen den Begriffen Objekt und Ding zu unterscheiden. Objekte werden von Kurator*innen in den Zusammenhang einer Ausstellung gebracht und können durch das Medium der Kuration hin zu einem Ding verändert werden, da sich die Dinglichkeit von Objekten immer konzeptuell herstellt (Brown 2019, S. 90 ff.). Ihren speziellen Charakter erhalten kuratorische Objekte somit durch den Modus des Ausgestellt-Seins, im Kontext ihrer Zusammenstellung und im Austausch mit der Öffentlichkeit. Denn Dinge spielen eine zentrale Rolle in der (Re)Konstruktion von Kultur, indem sie immer sich selbst, etwas innerhalb eines Kontextes und die Relationen zu anderen Dingen zeigen (vgl. Von Bismarck 2019, S. 314). Somit kann ein Objekt in verschiedenen Kontexten unterschiedliche Bedeutungen erhalten.

Zudem spiegeln sich die jeweiligen Betrachter*innen aus ihrer eigenen Situiertheit heraus in den Objekten wider, sodass Objekte ein spannender Ausgangspunkt für die Beschäftigung mit diversen Positionen, Gedanken und Empfindungen sein können. Die Ausstellung dient dabei als Rahmenstruktur und Ort der Realitätsproduktion. Das einzelne Objekt wird als Teilaussage in seiner semantischen Funktion genutzt und durch die Inszenierung in der Ausstellung mit einer Aura umhüllt. Dabei werden die Objekte interpretiert und lösen wiederum Reaktionen beim Publikum aus (Locher 2002, S. 18). Die Interpretation von Kunstwerken ist dabei jedoch subjektiv und ab-

hängig von den verschiedenen Funktionen in der kuratorischen Situation (Cuno 2001, S. 59).

In den letzten Jahren sind Fragen rund um Objekte im Rahmen von Restitutionsverhandlungen und postkolonialen Debatten präsenter geworden. Obendrein hat sich die Bedeutung von Objekten durch neue Kunstformen und Ansätze der Kunstvermittlung verändert. Auch wenn wir seit jeher beim Blick in die Kunstgeschichte, die auratische Aufladung des einzelnen Kunstwerkes vorfinden, rückt der Blick auf Kunstwerke als Dinge die Relationen und Rahmenbedingungen der kuratorischen Situation in den Mittelpunkt. Das Kunstwerk wird nicht mehr nur als einzelnes Objekt für sich in der Ausstellung betrachtet, sondern zu den restlichen Elementen in Bezug gesetzt. Der Ausstellungskatalog als autonomes Objekt und Format kann dabei helfen die Zusammenhänge und Ideen zu illustrieren, zu erläutern, zu begleiten und zu transformieren. Dabei bewegt sich der Katalog zwischen ästhetischem Objekt und theoretischem Medium und ist ein Kommunikationsangebot der Kurator*innen (Schröder 2013, S. 114 ff.).

Daneben spielt die Kunstvermittlung als besondere Form der Verständigung eine wichtige Rolle, um den Betrachter*innen komplexe Zusammenhänge näher zu bringen. Dabei nimmt sie teils künstlerische Züge an und thematisiert vermehrt die eigene Positionierung im Verhältnis zur Institution, als einem Ort der Distinktion, Exklusion und Kanonisierung (Höllwart 2013, S. 42). In einer reflexiven und kritischen Kunstvermittlung liegen Potenziale für die Transformation von Institutionen und spezifischer Verhältnisse. Das Beziehungsgeflecht aus Bildung, Kunst, Kultur und Politik gerät in Verhandlung und es bildet sich ein „Dazwischen“, welches als Handlungsfeld für neue Strategien der Veränderung von gesellschaftlichen Verhältnissen dienen kann (ebd. 2013, S.47). In Foren der Kunst erprobt die Gesellschaftsordnung, die durch das Publikum widergespiegelt wird, wie viel Unordnung sie ertragen kann. Die Avantgarde-Kunst fungiert dabei als unermüdlicher und subtiler Kritiker und Tester der gesellschaftlichen Strukturen. Somit trägt der Dialog zwischen Künstler*innen und Publikum laut des Kunstkritikers Brian O'Doherty eine nützliche Definition zum Stand der Gesellschaft bei (O'Doherty 1996, S. 83). Dieses Verständnis von Kunst verdeutlicht das gesellschaftspolitische Potential, welches jede kuratorische Situation in ihrem jeweiligen Kontext mit sich bringt und soll in den folgenden Kapiteln mit Ideen und Beispielen weiter veranschaulicht werden.

4 Die documenta und ihre kuratorischen Konzepte im Kontext gesellschaftspolitischer Diskurse und Veränderungen

4.1 Eine Einordnung und die ersten Jahre

Jede documenta-Ausgabe spiegelt mit ihrer eigenen Schwerpunktsetzung durch die jeweiligen Kurator*innen einen Zeitgeist und aktuelle gesellschaftliche Diskurse wider. Daher gehörten Diskussionen und Kritiken rund um die Kuration oder einzelne künstlerische Positionen immer auch zur documenta, sodass sie ein Paradebeispiel für deren Aushandlungen im Öffentlichen Raum darstellt.

“These call attention to exhibitions as not only culturally, politically, and socio-economically situated, but also to their role as social spaces themselves, as arenas where multiple agencies interact. If we look at the history of documenta, discussions have notably quite often oscillated between the polarities of critique and affirmation of the status quo, distance from and immersion into reality, social relevance or l’art pour l’art, autonomy and heteronomy.” (Buurmann, Nanne/ Richter, Dorothee 2017, S. 3)

Blickt man zurück auf die Gründung der Ausstellungsreihe, wird ersichtlich, wie eng bereits dabei die Verknüpfung von gesellschaftspolitischen Themen und dem Zeigen und Präsentieren von Kunstwerken war. Im geteilten Nachkriegsdeutschland von Arnold Bode und dem früheren SA-Offizier Werner Haftmann 1955 in Kassel gegründet, sollte die Ausstellung einen Zeitenwandel sichtbar machen und die moderne Kunst zurück nach Westdeutschland bringen. War unter den Nationalsozialisten die Kunst und Kultur von der Politik eingenommen und dem totalitären Regime unterworfen, galt es nun die im NS-Regime diffamierten Künstler*innen und deren Werke neu einzuordnen. Es war der Wunsch nach einem Wandel und einer frischen Positionierung der westdeutschen Kunst und Kulturszene vorhanden. Dieser Neubeginn war besonders als Zeichen nach Außen in die Welt, als Demonstration der westeuropäischen Werte gegenüber der Sowjetunion, dem „anderen System“ und als Signal der Öffnung in Richtung der Vereinigten Staaten gedacht. Diese Nutzung der kuratorischen Situation für eine politische Ausrichtung und Gesinnung zeigte sich in den ersten Ausgaben der documenta besonders stark. Wurden doch amerikanische Künstler*innen und die Abstraktion besonders auf der zweiten documenta fokussiert. Ansonsten orientierten sich die Präsentationen an internationalen Ausstellungen und zeigten die uns heute bekannten und zum klassischen Kunstkanon gehörenden Künstler*innen der Moderne.

In den letzten Jahren wurde immer mehr bekannt, wie weit nach 1945 die Erzählung der documenta und die Kunstgeschichte allgemein von einzelnen Akteur*innen in eine bestimmte Richtung gelenkt wurde. Die maßgeblich vorherrschende Narration war besonders vom Kunsthistoriker Werner Haftmann beeinflusst, welcher gemeinsam mit Arnold Bode die ersten documenta-Ausgaben gestaltete. Sodass beispielsweise der norddeutsche Künstler Emil Nolde, ein eigentlicher Anhänger der NS-Ideologie, zum Symbol für den Neubeginn der BRD werden konnte und es mit seinen Werken bis ins Kanzleramt der Bundesrepublik schaffte.²² Haftmanns Schriften zur Kunstgeschichte wurden Kanon und Grundlage für heranwachsende Kunsthistoriker*innen. Diese Historie der documenta wurde besonders gut in der Ausstellung *documenta. Politik und Kunst* des Deutschen Historischen Museums in Berlin aufgearbeitet. Der Katalog und das Begleitmaterial vermitteln ausführlich die Verstrickungen der documenta-Initiatoren in die politische Vergangenheit Deutschlands und die wiederkehrenden Versuche durch die Ausstellung politische Signale zu setzen (Vgl. Gross 2021). Von den documenta-Institutionen selbst ist ihre eigene Geschichte in dieser selbstkritischen Form noch nicht thematisiert, erforscht und veröffentlicht worden. Diese Versäumnisse machen den diesjährigen Tumult rund um die documenta fifteen fast weniger verwunderlich und wurden beispielsweise auch im *Ausschuss für Kultur und Medien* der

²² Im Winter 2022/23 präsentierte das documenta archiv in Kassel die Ausstellung *nolde / kritik / documenta*, in der die aktuellen Forschungsergebnisse gezeigt wurden.

Bundesregierung bemängelt. Denn wie soll eine Institution, die sich nicht mit ihrer eigenen Vergangenheit konsequent auseinandergesetzt hat, die eingeladenen Kurator*innen für diese besondere Historie und die damit verbundenen Diskurse rund um die Grenzen der Kunstfreiheit in Deutschland sensibilisieren?

Nora Sternfeld erwähnte beim Symposium an der HFBK den interessanten Gedanken einer Kontinuitätslinie zwischen dem Ausschluss jüdischer Künstler*innen bei der ersten documenta Ausstellung, den Diskursen rund um die documenta fifteen und dem dortigen Fehlen explizit jüdischer Stimmen (vgl. HFBK 2023). Denn auch wenn die erste documenta-Ausstellung, die von 1933-1945 diffamierten Künstler*innen zeigen und in die Kunstgeschichte einsortieren wollte, fehlten in den Präsentationen der Anfangsjahre jüdische Künstler*innen der Moderne. Sie erhielten keine Sichtbarkeit.

Mit der documenta 5 erlebte die Ausstellung dann eine entscheidende Veränderung und wird seitdem durch die jeweiligen von einer Findungskommission bestimmten künstlerischen Leitungen maßgeblich geprägt. Harald Szeemann schuf 1972 neben dieser starken Fokussierung auf den Kurator*innentypus auch eine eigene Programmatik für das Ausstellungskonzept. Unter dem Titel *Befragung der Realität – Bildwelten* wurden nach den sehr objektbezogenen Arbeiten der vorangegangenen Ausstellungen, vermehrt performative Kunstwerke präsentiert. Auch die anschließenden documenta-Ausstellungen erweiterten die Kunstformen und -richtungen, hin zu prozesshaften, situativen oder medial geprägten Arbeiten.

Doch nach einer medienkritischen und reflexiven documenta 6 unter Manfred Schneckenburger, vollzog der Niederländer Rudi Fuchs eine nahezu gegensätzliche Ausrichtung, indem er sich auf die ästhetische Autonomie konzentrierte. Und dennoch sind aus diesem Jahr besonders bekannte Werke zurückgeblieben. Joseph Beuys bescherte den Kassler Bürger*innen 1982 die sich über Jahre entwickelnde Arbeit der 7000 *Eichen*. Diese Bäume begrünen bis heute die Stadt. Mit Beuys war zudem ein Künstler vertreten, der sich in seiner Kunst konkret politisch äußerte und als Parteimitglied der Grünen auch parteipolitisch aktiv war. In der darauffolgenden documenta kuratierte ausnahmsweise Manfred Schneckenburger ein zweites Mal die Ausstellung. Diesmal wurde die Postmoderne in den Fokus gerückt und damit das Ende der Moderne auch in der Kunst bestimmt. Auf die nachfolgenden kuratorischen Konzepte, die sich durch ihre Ausdehnung und besonders programmatischen Ausrichtungen auszeichneten, wird im anschließenden Kapitel näher eingegangen.

Dass die documenta bereits immer ein Ort der Polarisierung darstellte und die Relationen von Kritiker*innen, Kunstschaaffenden und Kurator*innen neuverhandelte, macht gerade ihre Aktualität aus. Als Ort des Dazwischen, zwischen Institution und Museum, Intervention, Kunstwerk und theoretischem Programm, erfindet sich jede Ausstellung seit 1972 wieder neu. Und dennoch lassen sich Kontinuitäten und Entwicklungslinien erkennen. Damit wurde durch die vorhergegangenen Konzepte bereits immer wieder eine Weiterentwicklung des Formates vorbereitet, so dass es mit der documenta fifteen zur Öffnung für den „Globalen Süden“ kam.

Dabei waren Konzepte vorheriger documenta-Ausgaben mit ihrer Dezentralisierung der Veranstaltungsorte sogar radikaler, wenn wir an Christov-Bakargiev und die Außenstandorte in Kabul, Alexandria und Banff oder die documenta 14 mit ihrer Aufteilung der Ausstellung auf Athen und Kassel denken. Aber auch die zeitliche sowie räumliche Ausdehnung durch Okwui Enwezor 2002, die mit ihren fünf *Plattformen* in Berlin, New Delhi, St. Lucia, Lagos und Kassel, die Grenzen einer auf Kassel begrenzten Ausstellung sprengte, ging konsequente Wege der Dezentralisierung. Außerdem kamen bereits zuvor Teams zusammen, die sich durch Vermittlung der künstlerischen Leitung, gemeinschaftlich der Kuration widmeten. Womit die Kuration durch ein Kollektiv die notwendige Schlussfolgerung dieser Entwicklung darstellt und keine Überraschung sein musste.

Seit der documenta 9 im Jahr 1992 kann von einer globalisierenden Bewegung der documenta gesprochen werden, die außereuropäische Kunst und postkoloniale Theorien mit in die Ausstellungen einbezog. An den Änderungen der Machtverhältnisse beziehungsweise dem Verständnis von Kunst, hat es wie die documenta fifteen gezeigt hat jedoch nur bedingt etwas geändert.

“In my view, each documenta proposes a number of specific paradigmatic models of the subject and of power constellations, which in each case function as an appeal to the visitors. These paradigmatic models of the subject operate in the political sphere: they give us a sense of how we should function as male or female citizens, they propose modes of order, they subtly convey constellations of power—in short, they communicate conceptions of race, class, and gender. In this way, they produce, as it were, a network of relationships in the sphere of culture and politics.” (Richter 2017, S. 76)

Die Zahl der Frauen, die in den ersten Jahren als Künstlerinnen auf der documenta ausgestellt wurden ist traurig gering (vgl. Grasskamp 2017). Zudem bekam erst mit der documenta X eine Frau die künstlerische Leitung übertragen und der Französin Catherine David folgten bis heute lediglich Carolyn Christov-Bakargiev und die gemeinsam mit ihrem Ehemann kuratierende Ruth Noack. Das Kurator*innenpaar setzte damals erstmalig einen fünfzigprozentigen Frauenanteil bei der Auswahl der Aussteller*innen um.

Es wird somit spannend sein zu beobachten, wie sich die documenta in den nächsten Jahren entwickeln wird und welche Folgen die nun angestoßenen Themen und Diskussionspunkte haben werden. Dazu gehören Fragen nach der Finanzierung, den organisatorischen Strukturen, dem Einfluss politischer Akteur*innen sowie die Aufarbeitung der Institutionsgeschichte und kuratorische beziehungsweise künstlerische Ausrichtungen. Zumal die documenta mittlerweile als anerkanntes Event in der Welt (hier stellt sich die Frage nach dem Weltbegriff und seiner Bedeutung) gilt und zudem bis heute eine Repräsentationsfunktion für die Bundesrepublik verfolgt.

4.2 Die Entwicklung zur Weltkunstaussstellung

Die documenta war in den ersten Jahren von einer nationalen Fokussierung geprägt, wenn gleich durch die Migrationshintergründe zahlreicher Künstler*innen das europäische Ausland und die USA künstlerisch vertreten waren. Es gelang jedoch nicht die osteuropäischen Länder, aufgrund des Ost-West-Konflikts und der in die documenta eingeflossenen proklamierten Idee westlicher Stärke, einzubeziehen. Diese Lücke der internationalen Vielfalt und Repräsentation wurde mit dem Anspruch auf Universalismus der gezeigten zeitgenössischen Kunst versucht zu füllen (vgl. Grasskamp 2017, S. 101 f.).

„But anyone who may have expected that, following this slogan, more non-European artists would have been invited to Kassel was bound to be disappointed: the slogan was not intended to end the predominance of European art nor to upvalue art made outside Europe. It rather offered up the latest European aesthetic recipe to the rest of the world—not in a franchise way but to be used unlicensed; global freeware, so to speak. If this sounds generous, note that there was no guarantee of re-import—and only very few of them in fact occurred. Europe may have exported the art museum as a cultural model throughout the world, but it was still reluctant to accept in its own museums contemporary art produced in non-European countries. That was the stance of documenta for a long time, changing noticeably only in 1992 with documenta IX. Artists who originated from Africa, Asia, Australia, and South America remained excluded with few exceptions and were clearly underrepresented for over thirty years in an exhibition that proudly adopted the label world exhibition of art. Starting out as an action of self-help in a war-destroyed land, the first documentas preferred art from already aesthetically established neighbours and allies that enhanced the value and legitimacy of the once defamed German artists. But after two world wars, a world language was a more than welcome utopia and could therefore be regarded as an idyllic, if naïve, notion.” (ebd. 2017, S. 103 f.)

Als Wendepunkt gilt die Jubiläumsausstellung, kuratiert durch Catherine David, der ersten weiblichen künstlerischen Leitung. Sie brachte wichtige Veränderungen mit sich und ergänzte die Präsentation der Werke durch ein intensives Vortragsformat, dass an allen 100 Ausstellungstagen durch 100 Personen theoretischen Impulse lieferte. Darin fanden die Weltbetrachtung, Fragen nach Postkolonialismus und kulturellen, sozialen, künstlerischen, ökologischen, politischen, einen Raum der Auseinandersetzung. Unter den Vortragenden war auch der künstlerische Leiter der anschließenden documenta 11, der Nigerianer Okwui Enwezor. Womit nach der ersten Frau fünf Jahre später die erste Person mit außereuropäischem Hintergrund die Kuration übernahm.

Enwezor, 2019 bereits verstorben, führte die Auseinandersetzung mit theoretischen Inhalten fort und dezentralisierte die Ausstellung durch das Konzept der *fünf Plattformen*. Zudem engagierte er ausgewählte Kurator*innen, um gemeinsam als Team die Koordination der elften documenta zu übernehmen (vgl. Gardner/ Green 2017, S. 109). Darunter befand sich unter anderem Ute Meta Bauer, die in der Findungskommission zur documenta fifteen saß und somit am Entscheidungsprozess für ruangrupa beteiligt war. Bereits die neunte documenta unter der Leitung des Niederländers Jan Hoet verabschiedete sich von der Idee der singulären Kurator*innenfigur hin zur Arbeit im Team und setzte die Ausstellung in enger Zusammenarbeit mit den Künstler*innen um.

Nach dem 11. September 2001 fand die documenta 11 in einer Zeit statt, die geprägt war von globaler Unsicherheit und Anspannung. Die neue Weltordnung nach dem Ende der Sowjetunion war nicht so sicher, wie vielleicht zunächst erhofft. Umso passender ist vielleicht ein Vergleich mit der aktuellen Weltlage und der Situation in welcher die documenta fifteen sich entwickelte. Denn auch sie wurde während ihrer Jahre der Vorbereitung und nach dem das grundsätzliche Konzept festgezurr war, durch eine weltweite Pandemie und den Angriffskrieg Russlands gegenüber der Ukraine, mit gesellschaftspolitisch einschneidenden Herausforderungen konfrontiert. Auch hier waren es außereuropäische Kurator*innen die in Gemeinschaft die künstlerische Leitung verantworteten und diese durch Dezentralisierung und Globalisierung prägten. Aus diesen Gründen lassen sich Parallelen zwischen der documenta 11 und der documenta fifteen ziehen.

Im Jahr 2021 wurde eine *sechste Plattform* veröffentlicht, die initiiert durch die damaligen Team-Mitglieder rund um Enwezor und das documenta-Archiv, als offenes Online-Archiv in Kassel entstand. Das documenta archiv ist eine Institution, die sich der Archivierung aller Materialien zu den Ausstellungen, sowie ihrer Forschung und Vermittlung verschrieben hat.²³ Eigentlich sollte die *Plattform 6* in physischer Form als Konferenz im Jahr 2019 in Kassel ausgetragen werden, aufgrund der Pandemie entstand dann allerdings eine Website, auf der sich historische Materialien und aktuelle Beiträge von Kunst- und Kulturwissenschaftler*innen finden lassen. Dieses hervorragende Archiv verfügt interessanterweise über eine Rubrik zur documenta fifteen mit Gesprächen zwischen den verschiedenen Kurator*innen von ruangrupa und der documenta 11. Womit die gezogenen Verbindungen zwischen den Konzepten bestätigt werden. Auch Beate Söntgen weist bei der Reflektion der documenta fifteen auf die 2002 gezeigte Ausstellung:

„Besonders positiv war für mich die Präsenz von künstlerischen Arbeiten und Praktiken aus verschiedensten geographischen Regionen, die bislang nur selten im Fokus der westlichen Kunstszene waren (die documenta, die Okui [sic!] Enwezor gezeigt hat, war der erste und in meiner Perspektive äußerst gelungene Versuch, die documenta als Teil einer Kunstwelt unter Bedingungen von Globalität zu gestalten). Auf jener und noch mehr auf dieser kannte ich viele, ja die meisten Namen nicht. Auch der Versuch einer anderen Form des Handels und der Distribution war für mich sehr interessant; meine Kenntnis der ökonomischen Seite des Kunstmarktes sind jedoch zu gering, um das genau einschätzen zu können.“ (Söntgen 2023, Fragebogen)

23 Beispielweise wird aktuell eine Ausstellung in Kassel präsentiert, die sich mit der Figur Emil Nolde kritisch auseinandersetzt.

Enwezors Ansatz lässt sich zudem ganz eindeutig transdisziplinär verstehen und als Möglichkeit der Wissensproduktion, indem er die verschiedensten Disziplinen in den Plattformen zu Wort kommen ließ. Nach vier theoretischen Formaten zu den Themen *Demokratie als unvollendeter Prozess*, *Experimente mit der Wahrheit*, *Créolité and Creolization* und *Under Siege: Four African Cities*, stellte die fünfte Plattform die eigentliche Ausstellung dar. Wichtig war es dem Kurator, die Neuartikulation und Erweiterung der Räume für zeitgenössische Kunst und ihrer Mechanismen der Öffentlichkeit mitzuteilen (vgl. documenta archiv/ documenta und Museum Fridericianum gGmbH 2021). Womit wir bei den aktuellen Fragen sind, derer wir uns in den Diskursen im Kunst- und Kulturbereich stellen müssen und die auch diese Arbeit prägen.

An diese wichtige Ausstellung, die auch auf andere Kunstschauen und kuratorische Konzepte Einfluss ausübte, folgte das Kurator*innenehepaar Roger M. Buergel und Ruth Noack, die sich mit dem Konzept *Migration der Form* weitergehend mit globalen Fragen auseinandersetzten. Sie befragten Kontinuitätslinien, Migration als Metapher durchzog die gesamte Ausstellung und ein hoher Anteil an außereuropäischen Künstler*innen ließ verschiedene Kulturen zusammenkommen. Dabei stellten die Beiden drei Leitmotive als Struktur der Ausstellung vor und entwickelten ein ausführliches Vermittlungskonzept, welches die Bürger*innen der Stadt Kassel mit einbezog. Damit wurden genau wie bei der documenta fifteen das Globale und das Lokale miteinander verknüpft. Das Paar beschrieb das Konzept mit den folgenden Worten:

„Zur Poetik der documenta 12: Wir begreifen die Ausstellung als ein Medium. Damit bewegen wir uns weg von der Repräsentation der ‚besten KünstlerInnen der Welt‘ hin zur Produktion eines Erfahrungsraums, in dem es möglich wird, die Begriffe ‚Kunstwerk‘ und ‚Publikum‘ aneinander zu schärfen. Was ist zeitgenössische Kunst, was ist ein zeitgenössisches Publikum, was ist die Gegenwart? Die Erfahrung von Kunst ist stets die Erfahrung eines Lebenszusammenhangs. Wollen wir dieses Verhältnis neu bestimmen, so brauchen wir ein Mittel, das uns unserem unmittelbaren Lebenszusammenhang entrückt. Die ästhetische Erfahrung, die dort beginnt, wo Bedeutung im herkömmlichen Sinne endet, kann ein solches Mittel sein.“ (documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH 2012)

Die documenta 13 verlagerte unter der Leitung von Carolyn Christov-Bakargiev erstmalig Ausstellungsorte in andere Städte und ging damit das 2002 angefangene Modell der Dezentralisierung der documenta einen Schritt weiter. Neben Kassel als Austragungsort, präsentierte die Kuratorin auch in Kabul, Bamiyan und Breitenau Kunstwerke. Hierfür arbeitete sie in einem internationalen Team zusammen. Aufgrund der durch Krieg und Gewalt geprägten Orte in Deutschland und Afghanistan, spielte die documenta 13 auf die Gründungsidee von Arnold Bode an und setzte sich intensiv mit Orten und Erinnerungen auseinander. Dabei diente die Kunst zur Aufarbeitung von Traumata.

Der Kurator Adam Szymczyk, künstlerischer Leiter der 2017 stattfindenden documenta 14, griff die Idee der Aufteilung der Ausstellung auf unterschiedliche Städte auf und setzte sein Programm *Von Athen lernen* ganz unter dieses Motto. An 100 Tagen präsentierten die Künstler*innen jeweils ein Kunstwerk in Athen und in Kassel. Mit der Wahl des zweiten Ausstellungsortes Athen lagen die Themen der 2015 beginnenden Flüchtlingsbewegungen aus den Kriegsregionen in Syrien, die finanzielle Situation des europäischen Südens gegenüber des finanzstärkeren Nordens auch aufgrund der Finanzkrise ab 2010, sowie das antike Griechenland mit seiner Demokratie, dem Theater und der bis heute einflussreichen Philosophen in der Luft. Die damalige Wahl dieser kostspieligen Doppelung der Ausstellung ist bis heute umstritten. Seine stetig wachsende Zahl der Besucher*innen erreichte jedoch bei der vierzehnten documenta einen Höchststand, der 2022 nicht wieder erreicht werden konnte, was vermutlich in der Pandemie begründet ist. Wobei es insgesamt in Frage zu stellen ist, ob die Anzahl der Besucher*innen ein geeigneter Maßstab für die Bewertung einer erfolgreichen Ausstellung darstellt. Aus unternehmerischer Perspektive sind die damit verbundenen finanziellen Einnahmen aber natürlich ein wichtiger Evaluationsfaktor.

Zumal die documenta 14 ein großes Loch in die Kassen der documenta gGmbH riss.

Mit diesem kurzen Abriss der bisherigen Ausgaben der documenta soll veranschaulicht werden, dass sich die Ausstellung kontinuierlich weiterentwickelt und dabei bereits vor der documenta fifteen mit Themen der Globalisierung, Dezentralisierung, gemeinschaftlichen Arbeitsstrukturen und politisch geprägten Kunstwerken gearbeitet hat. Dabei waren immer auch die aktuellen gesellschaftspolitischen Ereignisse während der Vorbereitungszeiten von 100 Ausstellungstagen ein prägender Faktor für die Programmatik der Kurator*innen. Aus dieser Perspektive brach das Konzept der documenta fifteen zwar noch stärker die klassischen Machtverhältnisse innerhalb der Ausstellungsorganisation auf, beschränkte sich jedoch mit Kassel als einzigem Veranstaltungsort und der engen Zusammenarbeit mit lokalen Netzwerken wieder auf die hessische Stadt. Große globale Themen und theoretische Diskurse waren auf der documenta fifteen ebenfalls nicht vertreten. Stattdessen standen Community bezogene Schwerpunkte im Mittelpunkt, anhand derer sich die größeren globalen Zusammenhänge dann durch Gemeinsamkeiten und Verbindungen erschließen lassen konnten. Eine Rückbesinnung auf das Soziale und das Miteinander war in Jahren der weltweiten Pandemie und der damit verbundenen Einschränkungen eine Erfahrung, die viele Menschen persönlich erlebten. Damit sind in einer Zeit, in der die Grenzen der Globalisierung und mit ihr verbundenen Schwierigkeiten so ersichtlich wie nie zuvor sind und sich die Idee von Wachstum als Problemlöser als Fehlannahme herausgestellt hat, ein zeitgemäßer Ansatz.

Doch eine Ergänzung durch theoretische Impulse und erläuternde Kontextualisierungen, wie beispielsweise bei der documenta 11, hätte der Ausstellung zu einer wirklichen Verortung als Weltkunstaussstellung helfen können. Die teils perspektiverweiternden Arbeiten und Ansätze konnten so vermutlich nicht ihr Potential erreichen. Eine Mischung aus aussagekräftiger Kunst, ästhetisch anregenden und sinnlich berührenden Werken sowie theoretischen und kontextualisierenden Angeboten scheint die Herausforderung zu sein, derer sich die Kurator*innen künftig stellen müssen.

Die letzten Jahrzehnte haben die Welt immer stärker zusammenrücken lassen und die globalen Vernetzungen, Beziehungen und Migrationen prägen unsere heutige Gesellschaft. Aufgrund dessen scheint eine documenta, die sich als Weltkunstaussstellung versteht, um so wichtiger. Das Zusammenbringen unterschiedlichster menschlicher und nicht-menschlicher Akteur*innen im Interesse der Kunst und die Idee, durch diese Perspektiven und Utopien für die gegebenen gesellschaftlichen Ausgangspunkte aufzuzeigen, durchzieht alle diese Konzepte und stellt somit einen wichtigen Aspekt kuratorischer Situationen dar. Mit der Gastfreundschaft als kuratorischem Dispositiv und ihrer allgegenwärtigen Präsenz, müssen sich Ausstellungen auch den damit verbundenen Machtstrukturen und Repräsentationslogiken stellen. Denn wer bestimmt, was Welt einschließt und wie diese dargestellt wird? Zwar öffneten die vergangenen Programme sich immer wieder für die Welt, doch die grundsätzlichen Strukturen der Institution documenta wirken im Gegensatz dazu konservativ und wenig selbstkritisch. Dabei sind Fragen nach globalen Machtverteilungen und Repräsentationen zwar dringend in den kuratorischen Konzepten anzulegen, aber auch die Institution muss sich grundsätzlich mit diesen Themen auseinandersetzen und Rahmenbedingungen entwickeln, um ihrer Relevanz als Weltkunstaussstellung gerecht zu werden. Offenbarte sich doch 2022 inwieweit die Institution an ihre Grenzen stößt und sich reformieren muss.

Es bleibt somit abzuwarten, welche Wahl die neue Findungskommission trifft und welche Schwerpunkte die künstlerische Leitung mit ihrem Konzept setzt. Wolfgang Ullrich sieht eine Rückkehr zum „Großkurator“ für das Konzept zukünftiger documenta-Ausgaben als unwahrscheinlich an, eher sieht er die Zukunft in zusammengestellten kuratorischen Teams, die somit verschiedene Aspekte abdecken und blinde Flecken, wie bei der aktuellen documenta fifteen vermeiden können (vgl. Ullrich 2022, Fragebogen). Fest steht zum jetzigen Zeitpunkt auf jeden Fall bereits, dass die documenta 16 vom 12. Juni bis 19. September 2027 wieder in Kassel stattfinden

wird. Nun laufen die Prozesse der Aufarbeitung und Neuformierung der Organisationsstrukturen der Institution documenta. Nach dem Veröffentlichen des Abschlussberichts des wissenschaftlichen Begleitgremiums, welches von allen Verantwortlichen zur Kenntnis genommen wurde, ist nun die Geschäftsführung mit ihrem Team gefragt, die Vorschläge umzusetzen und gemeinsam mit den Fördergeber*innen strukturelle Vereinbarungen zu treffen. Der neue Geschäftsführer der documenta ist ab Mai 2023 der Kulturmanager Andreas Hoffmann, welcher aktuell noch die Leitung des Hamburger Bucerius Kunstforums innehat.

Auf die Frage, ob die Ausstellungsform documenta denn eigentlich grundsätzlich noch zeitgemäß sei, antwortete Wolfgang Ullrich:

„Nun, warum sollte es nicht zeitgemäß sein? Die documenta war seit ihrer ersten Ausgabe 1955 DIE Kunstveranstaltung, bei der Kunst immer vor allem auch politisch gedacht wurde und in ihrer gesellschaftlichen Rolle (neu) bestimmt wurde. In Zeiten, in denen die Kunst ihrerseits nochmals politischer geworden ist, ist die documenta also eigentlich umso zeitgemäßer. Künftig wird sie vielleicht aber eher als alternative Weltausstellung verstanden werden: als ein Ort, an dem weniger eine Leistungsschau stattfindet als eine Synopsis drängender Fragen und Probleme.“ (Ullrich 2022, Fragebogen)

Auch Beate Söntgen findet die documenta als Format nach wie vor relevant und bezeichnet es als Experimentierfeld und einen Schauplatz für jüngere Entwicklungen. Zudem dient das Forum ihrer Meinung nach als Anlass für die kritische Reflexion über Funktionen, Formen, Medien und den soziokulturellen Wert von Kunst. Dennoch seien die Formen und Ausgestaltungen in ruhigem Rahmen zu diskutieren. Dabei wäre die Präsentation einer Vielfalt von Formen und Formaten wünschenswert, die eine Sensibilität für Orte und deren Geschichte mit sich bringen (vgl. Söntgen 2023, Fragebogen).

Bevor wir uns dieser neuen Kunstschau im Jahr 2027 widmen können, die sich hoffentlich als ein solches Forum und Experimentierfeld erweisen wird, gilt es sich anderen kuratorischen Situationen und Kontexten in Deutschland zu widmen. Inwieweit setzen sich diese mit politischen und gesellschaftlich relevanten Fragen auseinander, verstehen Kunst als Medium für die Befragung der Welt und fungieren als soziale Räume? Welche äußeren Faktoren kreieren diese Orte und wie fügen sie sich in die Mechanismen der Kunst- und Kulturszene ein? Diesen Fragen soll im nachfolgenden Kapitel nachgegangen werden.

5 Die Verortung gesellschaftspolitischer Themen in Kunst- und Kulturräumen

5.1 Unterschiedlichkeit und verschiedene Bedingungen - Museum. Kunstschau. Off Spaces. Kunstmarkt.

Nachdem die Diskurse rund um die documenta fifteen beleuchtet, die Bedingungen kuratorischer Situationen ausgeführt und ein Blick auf die documenta als Institution geworfen wurde, sollen nun die Möglichkeiten von Kunst- und Kulturräumen Betrachtung finden. Auf der Suche nach Heterotopien sollen die unterschiedlichen Chancen und Grenzen der Bereiche hinsichtlich ihrer soziopolitischen Wirkungen untersucht werden. Dabei müssen Unterschiede zwischen den verschiedenen Arten von Institutionen, Räumen und Bereichen beachtet werden. Der Kunstmarkt wird von anderen Parametern geleitet als ein alternativer ehrenamtlich geführter Off Space und ein Museum als Institution hat andere Bedingungen als eine Kunstbiennale. Die Orte haben verschiedene Publikumsgruppen, Aufträge, Funktionen und werden von differenten Mechanismen gelenkt, greifen gleichzeitig jedoch auch ineinander und weisen Vernetzungen sowie Bezüge zueinander auf. Sie wirken aufeinander und beeinflussen sich gegenseitig.

Betrachten wir zunächst genauer das Museum als Ort des Sammelns, Bewahrens, Kategorisierens und Präsentierens. Das Konzept dieser Form der Sammlungs- und Ausstellungshäuser entstand im 18. Jahrhundert in Frankreich und hatte großen Einfluss auf die Entwicklung einer Kunstöffentlichkeit und eines Publikums. Zwar ermöglichten die entstehenden Institutionen mit ihrer Öffnung für ein breiteres Publikum, mehr Menschen die Begegnung mit Kunstwerken. Doch stammte die Präsentation der Werke aus der Zeit der Patronage, sodass sich in den Museen deren Repräsentation durch die Kunstwerke weitervollzog. Erst mit der Entwicklung alternativer Ausstellungsorte, Galerien und eines Kunstmarktes wurden auch zeitgenössische Werke ausgestellt.

Seit den 1960er Jahren erleben Museen eine immer stärkere Wandlung zu Orten des Austausches und Räumen für Gesellschaftsdebatten. Laut des deutschen Kunsthistorikers Hans Belting hat sich das Museum jedoch vom ehemals alternativen Ort zu einer Autotopie entwickelt, also einem Ort, der die Identität und Wahrnehmung von Orten in der heutigen Welt stabilisiert und manifestiert. In einer Welt, in der nach und nach öffentliche durch digitale Räume ersetzt werden, verlieren wir die Möglichkeit Orte und Begegnungen körperlich zu erleben. Das Museum als einen Raum für diese Erfahrungen hochzuhalten, dafür plädiert Belting. Auch wenn er gleichzeitig den überhandnehmenden Fokus auf Raumerfahrungen durch spektakuläre Museumsbauten kritisiert. Ihm zu Folge leidet darunter die Kunsterfahrung. Denn Museen als auratische Orte erhalten ihren besonderen Reiz durch die Kunst und bewegen sich in einer Dichotomie von Ort und Raum (vgl. Belting 2001, S. 88 ff.).

Wie kann das Museum also zu einem Ort werden, der neben seiner institutionalisierenden Kraft und seiner Räumlichkeit auch Platz für verschiedenste Formen von Kunst und Utopien bietet und ein Ort, an dem das Museum als lebendiger Raum der Diskurse funktioniert? Laut Belting ist es notwendig zu reflektieren, was wir als Menschen im Museum machen. Es reicht nicht aus lediglich Dinge und Orte zu haben, sondern erst die Interaktion der Menschen kann das Museum zu einem Forum der Begegnung werden lassen (vgl. ebd. 2001, S. 91). Aus der Dreierkonstellation von Dingen, Räumen und Menschen ergibt sich die Chance auf ein diskursives Potential (ebd. 2001, S. 93). Wir können im Museum drei Erfahrungen machen, und zwar den Ort, die Dinge und uns selbst erleben. Also in der kuratorischen Situation des Museumsbesuchs erfahren die Besucher*innen den Kontext, die Konstellation sowie die dynamischen Relationen des Prozesses und ihre Involviertheit in das gesamte Geschehen. Daran lässt sich gut mit Beltings formulierter Relevanz von Museen als Orte in Zeiten der Globalisierung anschließen:

„Im Zeitalter der Globalisierung ist das Museum ein Ort, um sich von einem Kanon zu überzeugen, der die westliche Kultur geprägt und auch die Moderne als ein durchaus lokales Projekt hervorgebracht hat. Es bedarf gerade solch eines Orts, um auch das Fremde und das Vergessene in der eigenen Kultur wieder zu entdecken und der Erinnerung zugänglich zu machen. Die globale Welt ist eine Aufforderung zu einem neuen Selbstverständnis, das wir brauchen, um im Kreis anderer Kulturen dialogfähig zu werden, statt nur zu monologisieren oder zu indoktrinieren.“ (ebd. 2001, S. 87)

Dieses Zitat soll verstanden werden als Appell an eine selbstreflexive Museumspraxis, die damit eine Basis für offene Begegnungen schafft. Auch der amerikanische Kunsthistoriker und Kurator James Cuno behauptet, beruhend auf Elayne Scarry und ihren Thesen zur Schönheit, dass Museen, indem sie Beispiele für Schönheit bieten, einen Beitrag leisten können zu einem größeren Gefühl des Sorgens, Hegens und Pflagens in der Welt (vgl. Cuno 2001, S. 61). Ihm zu Folge können Museen Gegenüberstellungen, Debatten und kritische Vorträge ermöglichen. Sie können als Marktplätze der Ideen oder Kulturforen dienen und in unregelmäßiger, hoher Geschwindigkeit unzusammenhängend eine große Reihe an Themen und konkurrierenden Diskursen über Objekte oder Texte bereitstellen (vgl. ebd. 2001, S. 52). Das in Helsinki ansässige Kulturcenter *Museum for Impossible Forms* verfolgt in seinem Konzept solche Gedanken und erklärt:

„The Museum no longer represents the ivory towers and petrification machines, where objects are preserved and inventoried in accordance with their cultural and historical ‘value.’ Rather, they must take upon themselves to (re)establish their relationship to society and take on the role of being educational. For us, the museums today must continue to ask on a regular basis, ‘what must be done?’ Not just for itself, but for us as members of a socio-political society. It must ask; how do we choose to act?“ (Billimore/ Koitela 2019, S. 63 f.)

Wir können als Bezeichnung für diese Ideen von Museen vom *diskursiven Museum* sprechen. Einem hybriden Ort, der sich der Herstellung intellektueller und politischer Diskurse verschreibt, genauso wie der Präsentation von Kunstpraktiken oder anderen Formen der kulturellen Produktion. Dabei eignet sich der Raum die Charakteristiken einer Stadt an und dehnt deren Komplexität aus (vgl. Decter 2001, S. 96). Ausführlicher beschreibt der in New York lebende Kunsthistoriker und -kritiker Joshua Decter:

„Das ‚diskursive‘ Museum, das verstreute Museum, könnte als eine neue kulturelle Institution aufgefasst werden, die sich in innovativen, dialogischen Beziehungen mit anderen Institutionen, Örtlichkeiten, Stellen, Menschen und Ereignissen in der Stadt ergeht. Das ‚Programm‘ dieses Museums neuen Typs könnte überall in der materiellen Ausformung der Stadt neu verteilt werden, so dass die Stadt zum Gastgeber für das diskursive Museum wird und das diskursive Museum ein Gastgeber für die Stadt. Eine gegenseitige Durchdringung der städtischen Identitäten, ein Austausch von kulturellen Positionen, eine Schnittstelle der öffentlichen Interessen. Das diskursive Museum als eine Inszenierungsplattform für die Stadt, und die Stadt eine Inszenierungsstätte für ein diskursives Museum.“ (ebd. 2001, S. 97 f.)

Diese Beschreibung lässt auch an die bekannte Idee des *Museum as Contact Zones* aus dem gleichnamigen Essay (1997) von James Clifford denken. Womit geteilte soziale Räume des Aufeinandertreffens, in denen unterschiedliche Wissensarten, Diskurse und Geschichtsbilder innerhalb von Machtverhältnissen verhandelt werden können, bezeichnet werden (Sternfeld 2013a, S. 77).

Ein aktuelles Beispiel, bei dem Museen als diskursive Räume fungieren könnten, sind die anhaltenden Klimaproteste der aktivistischen Gruppe *Letzte Generation*. Seit dem Jahr 2022 gab es zahlreiche Aktionen von jungen Menschen, bei denen sich die Aktivist*innen in unterschiedlichen Museen neben Kunstwerken festklebten und oftmals zuvor das Werk mit Lebensmitteln oder Farbe beschmierten. Diese Handlungen lösten ein breites Medienecho aus, in welchem über die Angemessenheit der Aktionen und die Folgen für die Museen sowie Kunstwerke gesprochen wurde.

Der Ausgangspunkt für den Protest, also die globale Klimakrise und die sich daraus ergebenden Folgen, kamen kaum zur Sprache. Spannend war es die Reaktion der jeweiligen Institutionen, der Gesellschaft und Rechtsstaaten zu beobachten. Inzwischen gab es verschiedene Gerichtsverfahren und -urteile gegen die Aktivist*innen, die teilweise zu Gefängnisstrafen führten. Die Museen suchen nach einem Weg, ihre Räume weiterhin so frei zugänglich wie möglich zu halten und gleichzeitig ihre Sicherheitsmaßnahmen zu verstärken. Der Direktor der Hamburger Kunsthalle Alexander Klar war einer der wenigen Museumsleiter*innen, welcher sein Museum als offenen Ort und Austauschplattform für gesellschaftlich relevante Themen bereitstellen wollte (vgl. Klar/ Bürger 2022). Was daraus in den kommenden Monaten folgen wird bleibt abzuwarten. Dass Kunst- und Kulturräume wichtige Orte für eine demokratische Gesellschaft sind, zeigt sich immer wieder und sollte von den Institutionen als Chance für Transformationen genutzt werden. Die vielen aktuellen Krisen und Diskurse bieten die perfekte Möglichkeit sich als Räume in der Gesellschaft zu etablieren und durch die Kunst zur Formung von Utopien zu nutzen. Das Potential des Übungsraums Museums für demokratische Werte durch die Kunsterfahrung ist aktuell angesagter denn je.

Anders als Museen, sind Kunstschauren auf den ersten Blick enger mit soziopolitischen Themen verbunden, nutzen sie doch oftmals auch den Stadtraum oder alternative Kunst- und Kulturräume für ihre Programme. Aufgrund ihrer freieren finanziellen, institutionellen und historischen Strukturen und der fehlenden Gebundenheit an eine Sammlung oder ein Gebäude, können sie anders agieren. Mit ihrem meist expliziten Bezug zum lokalen Raum, an dem sie stattfinden, nehmen sie oftmals eine wichtige Funktion im Stadtmarketing ein. Sie sind trotz ihrer verschiedensten Formate von Biennalen über Triennalen zu spartenübergreifenden Ausstellungen oder sich spezifizierenden Programmen, alle durch eine gewisse Prozessoffenheit geprägt. Diese entsteht meist zwangsläufig aus der stärkeren Einbettung in den öffentlichen Raum, wechselnde kuratorische Teams und die Zusammenarbeit mit lokalen Netzwerken heraus. Es existieren an die 300 Biennalen weltweit, was mittlerweile eine gewisse Müdigkeit gegenüber dieser Vielzahl an Kunstschauren mit sich bringt. Die Rede ist daher auch von einer *Biennalisierung* der Kunst (vgl. Vogel 2020).

Die Nähe zu ökonomischen Interessen der Ausstellungsorte und Agierenden schwingt bei den meisten Veranstaltungen mit. Ingo Arend beschreibt Kunstschauren in seinem Artikel für das *kunstforum international* als wichtige Vorantreiber der Transnationalisierung. Im Verständnis der Kunstschauren als Spektakel nach Guy Debord wirken Biennalen laut Arend als Agenten eines spektakulären Kapitalismus, der das alte Paradigma des Nationalstaates aufgelöst und ein neues Leitbild der globalen Totalität und Modernität etabliert hat.²⁴ Damit gehe eine weltweite Homogenisierung einher. Sie sind Katalysatoren der Globalisierung und vereinnahmen damit das Spektrum kritischer Kunst- und Kulturproduktion für das System der kommerzgetriebenen, westlichen Moderne (vgl. Arend 2020). Oftmals versuchen weniger bedeutende Orte der Kulturproduktion sich durch Biennalen eine Öffentlichkeit zu verschaffen. Womit auch Auswirkungen wie Gentrifizierungen mit ihren spezifischen Dynamiken einhergehen können, also der Verdrängung bisher lokaler Strukturen durch ökonomisch ausgerichtete Systeme. Doch Arend zeigt auch andere Motive der Schaffung von Biennalen auf und nennt hierbei die Aufarbeitung gesellschaftlicher Traumata. Dieser Ausgangspunkt diente auch der documenta 1955 als Gründungsmythos. Mit Hilfe von Kunst sollen Zivilgesellschaften belebt werden und die künstlerische Fantasie beim Neuaufbau einer anderen Gesellschaft und demokratischen Strukturen helfen (vgl. ebd. 2020). Damit spielen sie eine entscheidende Rolle als Räume für Utopien und nutzen künstlerische Kreativität als Werkzeug, um kulturelle und gesellschaftliche Prozesse voranzutreiben. Die Frage, inwieweit sich die fundamentalen Beziehungen zwischen Künstler*innen, Werken, Museen und Öffentlichkeit verändern, wenn die Stadt als Bühne für die Produktion von Kunst genutzt wird, ist der kontextabhängige offene Prozess, der mit kuratorischen Situationen einhergeht (vgl. Decter 2001, S.

24 Hier ist Bezug genommen auf den Essay *Gesellschaft des Spektakels* (1967) von Guy Debord.

102). Wichtig ist es, auf die Entwicklungen reagieren zu können und alle Beteiligten Akteur*innen bei der stetigen Reflektion miteinzubeziehen. Nur so können die Transformationen eine bereichernde nachhaltige Wirkung entfalten.

Entgegen den meist großen institutionell organisierten Museen und Kunstschauen, agieren viele Kunst- und Kulturschaffende in den sogenannten Off Spaces. Diese alternativen, meist von ehrenamtlich Mitwirkenden abhängigen Orte, operieren lokal und bieten gerade auch weniger bekannten Kunstschaffenden Möglichkeiten sich zu präsentieren. Zudem dienen sie oftmals als Begegnungsorte und bieten barrierearme Strukturen der Teilhabe an. Da Off Spaces in das städtische Leben eingegliedert sind und aufgrund ihrer meist finanziellen prekären Situation lebendige Nachbarschaftsnetzwerke aufbauen, nutzen Kunstschauen vermehrt diese bereits bestehenden Infrastrukturen für ihre Veranstaltungen. Beispielsweise arbeitete die documenta fifteen mit alternativen Orten in Kassel zusammen und gliederte diese mit in die Ausstellung ein. Auch andere Festivals und Biennalen nutzen gerne diese Kulturräume als Austragungsorte für ihr Programm, zumal sie damit auf die gegebenen Netzwerke zugreifen und die Akteur*innen dieser Orte als potentielle Besuchende für ihre Veranstaltung gewinnen können.

Sprechen wir von Off Spaces meinen wir also kleine Orte, die von Visionen und Ideen geleitet werden, nahe an den Bedürfnissen der Menschen wirken und somit der Foucaultschen Idee eines heterotopen Raumes nahekommen. Sie bilden Gegenräume und folgen individuellen Gedankenexperimenten, versuchen alternative Gesellschaftsordnungen zu leben und erproben somit utopische Ideen für die Gesellschaft. Nicht immer laufen solche Prozesse reibungslos ab und auch diese Orte agieren in ökonomischen, politischen und sozialen Logiken der Gesellschaft. Dabei bewegen sie sich zwischen Freiheiten und Notwendigkeiten. Sie können als kleine experimentelle Projekt Räume genutzt werden und die daraus entstehenden Ergebnisse in die Gestaltung der Gesellschaft einbringen. Interessant wird es, wenn von diesen Andersorten neue Impulse für die Gesellschaft ausgehen und sie damit ihr politisches Potential ausschöpfen (vgl. Berkholz/ Erhard 2021).

Die Museumsdirektorin Anja Dauschek ist sich sicher, dass auch Museen das Potential besitzen zu Andersorten zu werden. Sie bezeichnet diese Heterotopie als *Dritte Orte* und bezieht sich damit auf den Begriff des *Dritten Raums*, der von dem indischen Theoretiker Homi K. Bhabha geprägt wurde.²⁵ Dauschek begründet ihre These damit, dass Museen oftmals zentral gelegene öffentliche Räume darstellen, die sich einer vielfältigen Stadtgesellschaft verpflichtet fühlen. Dabei sieht sie zwei besonders relevante Faktoren, die gegeben sein müssen. Zum einen geht es um die personellen Ressourcen, die sich einer Auseinandersetzung mit den Besucher*innen widmen können und gleichzeitig darum, möglichst geringe Barrieren für den Zutritt der Häuser aufzustellen. Dafür schlägt sie eintrittsfreie Räume im Erdgeschoss der Institutionen vor und vergleicht Museen mit Bibliotheken, deren Einbezug in das städtische alltägliche Leben bereits etablierter ist (vgl. Dauschek 2022).

Entgegen all dieser Ideen, wie Museen, Kunstschauen oder Off Spaces in die Gesellschaft hineinwirken können, soll zum Schluss noch ein kurzer Blick auf den Kunstmarkt geworfen werden. Dieser beeinflusst durch sein ökonomisches Kapital auch alle anderen Bewegungen der Kunst- und Kulturwelt, indem sich Ankäufe der Museen nach den Marktpreisen richten, bestimmte Künstler*innen aufgrund ihrer Anpassung an die Finanzmarktstrukturen besondere Bekanntheit erreichen oder sich Kunstschauen an den aktuellen Trends orientieren. Der Kunstmarkt ist ein wesentlicher Akteur, wenn es um das Ende der Autonomie in der Kunst geht. Aktuelle Themen der Gesellschaft werden sofort aufgegriffen und für ökonomische Zwecke verwendet. Künstler*innen, Kulturschaffende und Institutionen können sich diesen Dynamiken unterwerfen und damit das ewige Thema der Finanzierung ihrer Tätigkeiten erleichtern.

25 Die Idee des *Dritten Raums* wird in den Gedanken zu Möglichkeitsräumen (siehe Kapitel 6.) aufgegriffen und näher erläutert.

Off Spaces dagegen bemühen sich zumeist, nicht in die Marktlogiken zu rutschen, sondern ihren utopischen Visionen treu zu bleiben und mit Fördermitteln und unentgeltlicher Arbeit zu überleben. Das Problem der Marktdominanz liegt vor allem darin, dass sich bestimmte Akteur*innen aufgrund ihrer finanziellen Ressourcen Kunstwerke und Räume schaffen können, die sich an ihren persönlichen Interessen orientieren, jedoch nicht gemeinsinnorientiert sind. Zwar ist es bereichernd für eine Stadt, wenn es Mäzen*innen gibt, die ihr eigenes Kapital dafür verwenden, um Kunst- und Kultur zu fördern und beispielsweise ein privates Museum für ihre Sammlung bauen. Doch repräsentieren diese Häuser den Geschmack einer einzelnen Person, weisen meist hohe Zugangsbarrieren auf und verfolgen oftmals klassische Praktiken des Zeigens und Vermittelns von Kunst. Gesellschaftspolitische Debatten finden in solchen Räumen selten eine Bühne und interdisziplinäre Ansätze können auch nur vereinzelt gefunden werden. Der Zugriff auf Kunstwerke wird dabei der Öffentlichkeit teilweise verwehrt und kritische Diskurse rund um andere Gesellschaftsformate oder die Entwicklung von Utopien werden aufgrund der Privilegien die die Akteur*innen innerhalb des Systems besitzen, nicht gefördert.

Es ist also dringend notwendig, wenn es ein gesellschaftliches Interesse an heterotopen Orten gibt, die finanziellen Ressourcen dieser Räume zu stärken und unter anderem durch staatliche Förderungen aufzustocken. Nur so können freie Räume entstehen und erhalten bleiben, die sich mit ihrem politischen und gesellschaftlichen Potential in den Stadtraum hinein öffnen und ein Ort für demokratische Diskurse, sinnliche Kunsterfahrungen sowie mitmenschlichen Begegnungen sind.

5.2 Kuratorische Situationen und ihre Konzepte - Beispiele aus Deutschland

Mit der kurzen Vorstellung von kuratorischen Ansätzen verschiedener Institutionen, soll ein kleiner Einblick in aktuelle Projekte und Entwicklungen in Deutschland gegeben werden und ein Eindruck vermittelt werden, wie eine zeitgemäße Kuration ansatzweise aussehen kann. Dass

hierbei immer individuell vom jeweiligen Kontext hergedacht werden muss, ist zu beachten.

Das SAVVY Contemporary im Berliner Wedding fällt von außen bereits durch seine Architektur und die silbern glitzernden Buchstaben an seiner Fassade auf. Der Raum wurde 2009 als Labor für Form-Ideen gegründet und bis 2022 vom neuen Intendanten des *Hauses der Kulturen der Welt* (HKW) Bonaventure Soh Bejeng Ndikung geleitet. Es hat sich zu einem bekannten und innovativen Ort entwickelt, der mit anderen Institutionen zusammenarbeitet. Dieser Kunstraum versteht sich als diskursive Plattform und Ort für Gastlichkeit.

„Der Drang über Fragen von Gemeinsamkeit und Gastlichkeit nachzudenken, mit diesen zu experimentieren und sie erfahrbar zu machen, ist einer der Schwerpunkte in der Arbeit von SAVVY Contemporary. In Anbetracht des Anstiegs an xenophober und rassistischer Gewalt, der sich weitenden Gräben zwischen Klassen und wirtschaftlichen Realitäten, der wieder aufpolierten hegemonialen Strukturen in den letzten Jahren und Jahrzehnten, ist es notwendiger denn je über Gastlichkeit nachzudenken. Wir probieren, aktiv und performativ Strategien des Ignorierens, Abschaffens, Neutralisierens von Distanzen und Hindernissen zwischen Selbst und Ego, zwischen Selbst und Anderen, oder gar die Existenz des Selbst und des Anderen als Differenzierungskategorien zu widerlegen. Eine mögliche Methode, dies zu verwirklichen, ist eine Praxis der radikalen Gastlichkeit und des Teilens.“ (Ndikung 2017)

Dabei sieht sich SAVVY Contemporary zwischen den Vorstellungen und Konstrukten des Westens und des Nicht-Westens beheimatet und möchte die Ideologien und einhergehenden Konnotationen dekonstruieren. In künstlerischen Praktiken sehen die Betreiber*innen eine poetische Kraft, um alte Identitäten um zu nennen und neue zu bilden. Dazu gehört es auch, andere Formen der Wissensproduktion anzustoßen und die Idee eines alleinigen Wissens abzulehnen. Hierfür spielt

Körperlichkeit eine entscheidende Rolle, welche den Raum für epistemologische Vielfalt kreiert. Nicht nur interdisziplinäres Arbeiten der Personen mit verschiedensten Professionalisierungen, sondern auch ein außerdisziplinäres Praktizieren, dass die Bereitschaft erfordert, die vertrauten Pfade zu verlassen, wird hier gelebt. Dafür wird das *Entlernen* praktiziert, welches immer wieder als Begriff des *Verlernens* in den Kunstdiskursen herumschwirrt. Neben wissenschaftlichen Auseinandersetzungen und Blickwinkeln erhalten aber auch Geschichten und Erzählungen einen Stellenwert und Anerkennung. Der Kunstraum möchte ein Ort für dekoloniale Praxis und Ästhetik sein.

Ein weiteres Beispiel stellt das *Institut für Alles Mögliche* dar, welches sich getragen durch den *Plusnull e.V.* in Leipzig auf verschiedene Standorte überwiegend in Leipzig und Berlin verteilt. Das Institut, 2010 gegründet von Stefan Riebel, versteht sich als Plattform für diverse kulturelle Praktiken und Kunstschaffende aus aller Welt. Dabei werden kollaborative Organisationsformen, künstlerische Handlungsprozesse und experimentelle Präsentationsformen forciert. Es spielt mit verschiedensten Arten von Räumen und arbeitet eng mit Künstler*innen, Initiativen und Netzwerken zusammen. Zudem kann das Projekt als Gesamtkunstwerk betrachtet werden und dennoch bietet das Institut auch ein Residency Programm an (vgl. Riebel 2019). Klassische Einteilungen und Verortungen von Aufgaben, Tätigkeiten und Programmen werden hierbei neugedacht und aufgebrochen.

„Das IAM hinterfragt und erforscht auf experimentelle Weise Fragestellungen der Institutionalisierung und Präsentation zeitgenössischer Kunst. Dafür werden Projekträume entwickelt, Veranstaltungen entworfen und verschiedenartige künstlerische Praktiken erprobt. Diese meist spielerischen Erkundungen verhandeln in oftmals ironisierender Weise Fragestellungen nach dem ‚Kunstraum‘, dem ‚Projektraum- Betreiben‘ und dem ‚Ausstellen‘. Zentraler Ansatz ist es Möglichkeitsräume zu entwickeln, in denen Austausch, Erfahrungen und Räume für künstlerisches Handeln nachhaltig entstehen können.“ (ebd. 2019)

Doch auch Museen können zu *Dritten Orten* werden, wie es die Museumsdirektorin Anja Dauschek formulierte und es bereits erwähnt wurde. Hier findet sich nun eine ausführlichere Version ihrer Gedanken:

„Auch Museen haben das Potenzial, sich zu »Dritten Orten« zu entwickeln. Denn ebenso wie Bibliotheken sind sie oftmals zentral gelegene öffentliche Räume, die sich einer vielfältigen Stadtgesellschaft verpflichtet fühlen. Mit ihren offenen Bereichen wollen diese Häuser sich neuen Perspektiven, Ideen und Bedürfnissen der Stadtgesellschaften öffnen und zur Mitgestaltung einladen. [...] Die bisherigen Erfahrungen zeigen, dass mit den neuen Angeboten erfolgreich neue Gruppen angesprochen werden können. Sie weisen aber auch auf zwei wichtige Aspekte hin. Zum einen stellt sich die Frage der personellen Ressourcen, insbesondere wenn die offenen Museumsräume nicht nur Aufenthaltsorte, sondern auch neue Repräsentationsräume sein sollen. Dann braucht es Ansprechpersonen in den Räumen bzw. eine inhaltliche Betreuung. Ein zweiter Aspekt ist die Museumskasse. Obwohl die offenen Museumsräume eintrittsfrei sind, wird die Kasse am Eingang oft als Hürde wahrgenommen – insbesondere von denjenigen, die bisher noch nicht oder selten Museen besuchen. Die Selbstverständlichkeit, mit der die städtische Bücherei betreten wird, gibt es in Museen noch nicht. Um Museen erfolgreich zu »Dritten Orten« zu entwickeln, müsste diese Hürde abgebaut werden.

Zum Beispiel indem die ständige Ausstellung nach dem Vorbild der britischen Nationalmuseen kostenlos zugänglich und nur für Sonderausstellungen Eintritt erhoben wird. Die Konzeption eines eintrittsfreien Raums im Erdgeschoss mit neuen Angeboten ist abhängig von architektonischen Gegebenheiten, der Zielsetzung und Sammlung eines Hauses, der Zusammensetzung des bisherigen Publikums und der Charakteristik des lokalen oder regionalen Einzugsbereichs. Es ist ein erster Schritt hin zum Museum als »Drittem Ort«, auf den weitere folgen können.“ (Dauschek 2022)

Als Beispiele für Einrichtungen, die den Eingangsbereich ihrer Häuser geöffnet haben, sind der *Freiraum* im Museum für Kunst und Gewerbe sowie die *Säulenhalle* im Altonaer Museum zu nennen. Beide Museen befinden sich in Hamburg.

Die Kulturstiftung des Bundes bemüht sich durch Förderprogramme die Museen und Kultureinrichtungen Deutschlands zu innovativen Vermittlungs- und Museumsprojekten anzuregen. Dabei standen durch die Corona Pandemie auch Digitalisierungsprogramme im Fokus, die zur Auseinandersetzung mit den Sammlungen und Ausstellungen bewegen sollen.²⁶ Im Folgenden werden einige dieser teils interessanten Projekte kurz vorgestellt, die den Versuch unternehmen Museen zu *dritten Orten* zu machen und Plattformen zu schaffen.

Im Jahr 2020 haben der französische Soziologe Bruno Latour und der österreichische Künstler und Kurator Peter Weibel, beide sind in den vergangenen Monaten verstorben, am *Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe (ZKM)* in Karlsruhe das Projekt *critical zones* organisiert. Diese beschäftigte sich mit der kritischen Situation der Erde und den ökologischen Krisen und bewegte sich zwischen Gedankenexperiment und Ausstellung. Der interessante Begriff der *Gedankenausstellung* wird auf der Website des Museums verwendet. Die Ausstellung verbindet Kunstwerke, Forschungsergebnisse und ist dabei interdisziplinär sowie prozessorientiert. Dafür arbeiteten die Ausstellungsmacher*innen mit lokalen Netzwerken zusammen und entwickelten im Rahmen eines Forschungsseminars mit Studierenden Teile des Konzepts. Sichtbar wird zwar die gemeinschaftliche Entwicklung und Gestaltung des Programms, wobei dennoch die beiden bekannten männlichen Hauptkuratoren Latour und Weibel als Köpfe des Projekts fungieren. Die Ausstellung im ZKM bot ein aktivierendes Begleitprogramm mit Exkursionen, Workshops, einer online-Universität, Führungen und einem Streaming Festival. Aufgrund der einschränkenden Corona-Pandemie entwickelten die Kurator*innen ein umfangreiches Online Angebot, welches verschiedene Veranstaltungen zum Nachhören, -schauen und -lesen anbietet. Auch das begleitende *Fieldbook*, das den Ausstellungskatalog ersetzt, ist kostenfrei zum Herunterladen auf der Website zu finden (vgl. ZKM | Zentrum für Kunst und Medien 2020). Dieses gelungene Beispiel einer interaktiven, offenen, interdisziplinären und innovativen Ausstellung, die über die bloße Repräsentation von Objekten oder Dinge hinausgeht, schaffte es zudem mit den Herausforderungen einer Pandemie umzugehen und sich für digitale Räume zu öffnen. Die Mischung aus online und offline Programm scheint geglückt.

Die *Städtische Galerie im Lenbachhaus* in München bemüht sich mit dem Projekt *Third Space: Disordering the Mess* darum die Strukturen der Institution aufzubrechen, Gespräche zu ermöglichen und sich für alle Menschen der Stadt zu öffnen. Hierfür wird ein Raum geschaffen, welcher Workshops, Gesprächsrunden, Vorträge oder künstlerische Praktiken anbietet und sich der Kunstvermittlung zuordnet (vgl. Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau 2021a). Zudem initiierte das Lenbachhaus im Jahr 2021 das Projekt *Collaboratory*, einen digitalen Open Space, der zu Zeiten der Pandemie ein Raum für Austausch sein sollte. Die Website wurde als technisches Experiment begriffen und entwickelte sich in ihrer Laufzeit kontinuierlich durch alle Akteur*innen weiter (vgl. Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau 2021b). Inwieweit diese Idee erfolgreich und bereichernd war, kann leider nicht nachvollzogen werden. Das Projekt weitete jedoch definitiv das Museum in den digitalen Raum aus und reagierte auf die gesellschaftlichen Umstände. Zudem ist der partizipative wie auch spielerische Ansatz hervorzuheben.

Als ebenfalls digitales Vermittlungsformat soll noch das *Brücke Museum* Berlin Erwähnung finden, welches mit dem Projekt *Various Answers* vielfältige Perspektiven auf die Sammlung des Hauses hörbar machen möchte. Dabei stehen Fragen nach den individuellen Assoziationen und Gedanken

26 Hier sei das Programm *dive* zu nennen, welches digitale Interaktionen anstrebt.

zu einzelnen Kunstwerken im Mittelpunkt. Interviews und Begriffserläuterungen ermöglichen es, noch einmal neu und aus anderem Blickwinkel auf die Kunstwerke zu schauen. Außerdem setzen sie die Arbeiten in gesellschaftspolitische Kontexte und hinterfragen diese kritisch. In zwölf Workshops, die ohne vorherige Hintergrundinformationen das Gespräch der Teilnehmer*innen suchten, setzten sich Personen mit diversen aufkommenden Themen auseinander. Das Projekt hinterfragt die Wissensproduktion von Institutionen sowie deren Narrationen und erprobt als Museum partizipative Methoden des Zuhörens und Lernens (vgl. Brücke-Museum 2023).

Das *GRASSI Museum für Völkerkunde* Leipzig dagegen hat sich gleich einer gesamten programmatischen Neuausrichtung gestellt und wird sich im Rahmen des Programms *REINVENTING GRASSI*. SKD bemühen ein Netzwerk-museums zu werden. Dieses soll unterschiedliche Stimmen zu Wort kommen lassen und kritisch auf die ethnologische Sammlung des Hauses schauen. Die Umstrukturierung wurde durch die Kulturstiftung des Bundes finanziell gefördert. Neben immer wieder neuen Einzelprojekten, die zum Beispiel die Einbindung von Studierenden oder Künstler*innen ermöglichen und Raum für Auseinandersetzungen mit der Sammlung oder daran anstoßende Themen geben, hat das *GRASSI Museum* einen frei zugänglichen Bereich geschaffen. Dieser wird als *Bonvenon* bezeichnet und beherbergt eine geschichtsträchtige Leipziger Kneipe, ein Wohnzimmer sowie eine Bühne und ein Atelier. Hier sollen Veranstaltungen und Workshops angeboten werden. Gleichzeitig erhalten die Besucher*innen die Chance sich frei auszutoben, sich den Raum anzueignen und die Angebote für einzelne oder gemeinsame Aktivitäten zu nutzen (*GRASSI Museum für Völkerkunde Leipzig* 2022). Dieser Begegnungsort hört sich nach einer Bereicherung für die Stadtbevölkerung Leipzigs an und fügt sich in die gesamten Umstrukturierungen, reflexiven Betrachtungen der Institution und ihrer ethnologischen Sammlung ein.

Als letztes Beispiel einer Ausstellungsinstitution sei noch das international anerkannte *Haus der Kulturen der Welt (HKW)* in Berlin erwähnt. Dieses interdisziplinäre Haus vereint unter seinem Dach verschiedene Fachrichtungen und bietet ein Forum für zeitgenössische Kunst und aktuelle Diskurse. Diese besondere Verbindung von wissenschaftlichen Herangehensweisen, Veranstaltungen, kritischen Debatten, Vermittlungsformaten und Publikationen ermöglicht eine vielschichtige und reflexive Auseinandersetzung mit gesellschaftspolitischen und globalen Fragen. Dabei dient es auch als Ort der Wissensbildung und Produktion von Utopien, wobei Geschichte als Ressource für alternative Narrationen begriffen wird. Eine umfangreiche Mediathek ermöglicht es die vielen Angebote und Vorträge zu verfolgen und bietet damit auch über die Stadtgrenzen hinaus einen Fundus an Material. Im Juni 2023 wird das *HKW* nach einem Intendantenwechsel neu ausgerichtet wiedereröffnen und diesen Ort, der auch durch seine besondere Architektur hervorsteht, beleben (vgl. *Haus der Kulturen der Welt* 2022). Sodass es interessant wird, wie der Raum sich den globalen Herausforderungen stellen möchte, diese thematisch aufgreift und dann praktisch umsetzt.

Es wird bei der Betrachtung der unterschiedlichen Projekte ersichtlich, dass die Überschreitung von Fächergrenzen und Disziplinen, also ein transdisziplinärer Ansatz, bei der Auseinandersetzung mit Ausstellungen als Handlungsräumen und Systemen in denen Bedeutung produziert wird, unumgänglich ist. Ein 2019 in Kassel gegründetes Forschungszentrum widmet sich mit diesem Verständnis der Untersuchung von Ausstellungen und erprobt in Projekten das Aufeinandertreffen kuratorischer Gesten, künstlerischer Positionen und unterschiedlicher Rezeptionsperspektiven. *Traces* arbeitet transdisziplinär und siedelt sich zwischen der Kunsthochschule Kassel, der Universität und dem documenta Institut an. Damit ist es in der Stadt der documenta verankert und hat somit einen diesbezüglich historisch relevanten Ausgangspunkt (vgl. *traces* 2019).

Eine Reflektion ihrer Konzepte und Programme, sollte jedoch auch für alle anderen Orte und Institutionen zur integrierten Praxis gehören. Bisher sind beim Suchen nach innovativen kuratorischen

Ansätzen meist projektbasierte und somit noch nicht strukturell verankerte Herangehensweisen zu finden. Und dennoch scheint die Zahl der Versuche für die Entwicklung von Möglichkeitsräumen anzusteigen. Hierfür können Einrichtungen, mit offeneren und flexibleren Infrastrukturen, durch ihre Experimentierfreude und künstlerisch-praktischen Ansätze als Vorbilder dienen.

6 Utopische Gedanken zum Kuratorischen

6.1 Möglichkeitsräume kreieren – Der Garten

Nachdem verschiedene Beispiele von neuen kuratorischen Ansätzen vorgestellt wurden, ist es an der Zeit die unterschiedlichen Aspekte in einer eigenen Utopie zu versammeln. Dabei sollen die Faktoren zusammenkommen, die für die Gestaltung eines kuratorischen Raumes wichtig sind, in welchem sich gesellschaftspolitische Themen direkt und indirekt wiederfinden.

Werfen wir zunächst einen Blick auf das utopische Potential, welches Kunst und auch die Kuration mit sich bringen. Beide schaffen Räume, in denen Bedingungen, Realitäten, Strukturen und Systeme betrachtet, reflektiert und dekonstruiert werden und weisen gleichzeitig auf Veränderungsmöglichkeiten hin. Dies geschieht durch das Aufzeigen eines „es könnte auch anders sein“. Neue Perspektiven oder Blickwinkel stellen damit Althergebrachtes in Frage. Das Sichtbarwerden von anderen Möglichkeiten regt dazu an, neue Wege der Weltorganisation zu entwickeln. Außerdem werden in den Künsten utopische Gedanken ausprobiert und dienen als Handlungsräume für Alternativen. Der Blick wird geweitet und ästhetische Formen stimulieren durch sinnliche Erfahrungen den gesamten Körper und Geist. Dabei agiert die Kunst aber immer auch im System und kritisiert dieses aus sich heraus. Diese Einbindung in die gegebene Welt bedingt eine unmittelbare Bezugnahme auf die Gesellschaft, sodass wir kuratorische Situationen auch als Resonanzräume der Welt verstehen können. So schreibt Julia Werthmann in Bezug auf den Philosophen Alain Badiou, dass ein Ereignis entsteht, dass sich als unverfügbare Komplexität ausdrückt, welches in die Alltagserfahrung der Beteiligten grätscht und dabei diese in Frage stellt. Dabei zeigt das Ereignis auf, dass eine Möglichkeit existiert, von der man bisher nichts wusste und macht Unvorstellbares präsent. Aus diesen neu erlebten Gefühlen können dann utopische Gesellschaftsentwürfe entstehen (vgl. Werthmann 2021).

Der Initiator des bereits vorgestellten *Instituts für Alles Mögliche* Stefan Riebel beschreibt die Idee eines Möglichkeitsraums folgendermaßen:

„Es geht nicht nur um einen physischen Raum, sondern mehr um Möglichkeiten, etwas Bestimmtes zu tun und dafür eine Öffentlichkeit zu schaffen. Ja, das stimmt. Wichtig ist dieser Verhältnischarakter: Eine Aktion kann ein Kaffeetrinken sein, aber auch eine Ausstellung oder ein Atelierraum. Das „Institut für Alles Mögliche“ soll vieles ermöglichen. Meiner Meinung nach ist es total wichtig, dass es in unserer Gesellschaft Räume für ergebnisoffene Prozesse gibt. Nicht alles muss glatt und wunderbar und schnell und vorhersehbar sein.“ (Riebel 2020)

Seine Idee von Kuration entspricht einer Tätigkeit des Raum Gebens. Für ihn gehört es zum Gesamtkonstrukt, dass die eigene Person dabei zurücktritt und sich für den Prozess öffnet. Kurator*innen beobachten, was geschieht, wobei es nach ihm keine klaren Rahmungen der Formate braucht, sondern unscharfe Ränder erst die Chance für Neues und Unerwartetes eröffnen (vgl. Riebel 2020). Diesen komplett freien Rahmungen würde ich jedoch widersprechen, da sie in bestimmten Konstellationen eine Notwendigkeit darstellen. Große Institutionen müssen aufgrund ihrer Infrastrukturen und den damit einhergehenden Verantwortungen immer auch gewisse Regularien vorgeben.

Die international agierenden Künstler*innen von *Raqs media Collective* beschreiben das Kuratieren als eine Tätigkeit, die einen Boden ebnet, auf dem verschiedene Katalysatoren und Agent*innen wachsen und agieren können. Dabei wird *culture* als ein Raum geben und kultivieren von Dingen interpretiert (vgl. Raqs Media Collective 2012, S. 104). Diese Auffassung möchte ich aufgreifen und für die Bildung von Möglichkeitsräumen in kuratorischen Situationen das Bild des Gärtnerns etablieren.

Kurator*innen bereiten einen Boden vor, der verschiedenen Dingen und Akteur*innen die Möglichkeit bietet zu wachsen und zu gedeihen, aufzublühen und mit ihren Nachbar*innen in Kontakt und Austausch zu treten, Beziehungen einzugehen, den Garten mit zu gestalten und darüber hinaus nutzbare Erträge zu generieren. Der Garten ist ein Ort der Gastfreundschaft für all die Tiere, Insekten und Pflanzen, die bewusst eingeladen werden oder sich selbst dort einfinden und ansiedeln. Zudem kommen menschliche Akteur*innen mit unterschiedlichen Interessen und Bedürfnissen hinzu. Dabei nutzen sie vorhandene Dinge, greifen in die Strukturen und Konstellationen ein und beeinflussen somit das Zusammenspiel. Sie sind Gäst*innen und bewegen sich dennoch als Mitgestalter*innen im Raum. Der Garten kann ihnen als Rückzugsort, zum Reflektieren, zum Aktiv werden, zum Arbeiten, für Begegnungen mit anderen Besucher*innen oder als kreativer Schaffensraum dienen. Dabei bringen alle Beteiligten des Gartens verschiedene Hintergründe und Eigenschaften mit, seien es die Tiere, Pflanzen oder Menschen. Genau wie in einer kuratorischen Situation, wie Beatrice von Bismarck sie beschreibt, ergeben erst alle menschlichen und nicht-menschlichen Akteur*innen den Raum, beeinflussen die Transposition und begegnen sich dabei. Hierarchisierungen sind zwar gegeben, können aber auch reflektiert wahrgenommen und so weit wie möglich in den Hintergrund treten.

Der Garten als ein dritter Ort, ein Raum, der außerhalb der institutionellen Bedingungen wirkt und sich bewegt, der zum Träumen anregt und ein Rauskommen aus dem Alltag ermöglicht. Dieser Raum ist nur bedingt kontrollierbar, sind doch äußere Faktoren wie das Wetter, die Jahreszeiten und angrenzenden Grundstücke mit ihren Bewohner*innen formgebende Bedingungen. Der Prozess des Wachsens kann zwar beeinflusst werden durch ein Eingreifen und Agieren von Menschen oder Tieren, doch letztlich fordern die äußeren Kräfte auf, sich einzulassen auf die Bewegungen und Entwicklungen.

Der Garten bewegt sich genauso wie die kuratorische Situation zwischen Offenheit und Kontrolle. Nora Sternfeld hat dieses Spannungsfeld in einer Dreieckskonstellation zwischen Offenheit, Dissens und Reflexivität aufgespalten. Dabei befinden sich diese im Austausch über Machtverhältnisse und Kontinuitäten sowie Handlungsmacht und unabgeschlossene Entschiedenheit (vgl. Sternfeld 2013d, S. 183).

Der schon erwähnte *Dritte Raum* nach Homi K. Bhabha ist so ein Ort des Aushandelns von Differenzen, mit dem Ziel Hierarchisierungen zu überwinden. Dabei werden Hybridisierungen möglich, die Bhabha als strategische und selektive Aneignungen von Bedeutungen versteht. Diese schaffen Raum für Handelnde (vgl. Bhabha 2012, S. 12 f.). Die Notwendigkeit *Dritter Räume* sieht der Theoretiker in den kulturellen Differenzen, die Räume benötigt, die sich den geläufigen Polaritäten entziehen (vgl. ebd. 2012, S. 15). Bereits in der Struktur des Globalen befindet sich, mit Verweis auf Hannah Arendt, Widerspruch und Ambivalenz (vgl. ebd. 2012, S. 35).

Damit soll der Garten als Bild für einen heterotopen Ort dienen, in dem sich die Gärtner*innen in kuratorischer Praxis betätigen. Michel Foucault erwähnt den Garten in seinem Essay über *Andere Räume* als die wohl älteste Heterotopie (Foucault 1990, S. 42 f.). Dieser Begriff wurde bereits in der Arbeit angesprochen und soll hier noch einmal aufgegriffen werden. Michel Foucault bezeichnet damit tatsächliche Orte, die im Gegensatz zu den Utopien als unwirklichen Räumen stehen.

„Es gibt gleichfalls – und das wohl in jeder Kultur, in jeder Zivilisation – wirkliche Orte, wirksame Orte, die in die Einrichtung der Gesellschaft hineingezeichnet sind, sozusagen Gegenplatzierungen oder Widerlager, tatsächlich realisierte Utopien, in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind, gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte, wiewohl sie tatsächlich geortet werden können. Weil diese Orte ganz andere sind als alle Plätze, die sie reflektieren oder von denen sie sprechen, nenne ich sie im Gegensatz zu den Utopien die Heterotopien. Und ich glaube, daß [sic!]

es zwischen den Utopien und diesen anderen Plätzen, den Heterotopien, eine Art Misch- oder Mittlerfahrung gibt: den Spiegel.“ (ebd. 1990, S. 38 f.)

Dabei befinden sich diese beiden Räume innerhalb einer Gemengelage von Beziehungen, die Platzierungen definieren, welche nicht aufeinander zurückzuführen und nicht miteinander zu vereinbaren sind. Doch die Utopie und Heterotopie schaffen es, sich auf alle Platzierungen zu beziehen und deren Verhältnisse zu suspendieren, zu neutralisieren oder umzukehren (ebd. 1990, S. 38 f.). Dabei entwickelt jede Kultur Heterotopien, die in den Gesellschaften im Laufe der Geschichte immer anders funktionieren und an Zeitabschnitte gebunden sind. Sie legen an einem Ort mehrere Räume und Platzierungen zusammen und setzen ein System von Öffnungen und Schließungen voraus, dass sie gleichzeitig isoliert und durchdringlich macht. Zudem haben Heterotopien gegenüber dem verbleibenden Raum eine Funktion. Sie bewegen sich zwischen zwei extremen Polen, dem Illusionsraum oder der Kompensation (vgl. ebd. 1990, S. 34 ff.).

In ihrem Text über urbane Sehnsuchtsorte beschreiben Josefine Berkholz und Dominik Erhard den Begriff der Heterotopie als lokalisierte Utopien, in denen alternative Gesellschaftsordnungen räumlich realisiert sind. Diese Gegenräume haben andere Regeln als reguläre Orte, sodass sie als Erprobungsfeld für neue Ordnungsprinzipien genutzt werden können. Sie führen der Gesellschaft entweder ihre perfekte Realisierung oder ihre normative Kehrseite vor (vgl. Berkholz/ Erhard 2021).

Ich möchte für kuratorische Situationen als heterotope Räume plädieren. Orte an denen Utopien realisiert werden und Experimente Raum finden. Damit werden diese automatisch zu Möglichkeitsräumen mit kritischer und zukunftsorientierter Konnotation und stellen sich gegen die aktuellen rückwärtsgewandten Bewegungen als angebliche Antworten auf die globalen Herausforderungen.

6.2 Komplexität darstellen und verhandeln

Wie sieht eine Darstellung solcher Utopien jedoch konkreter aus und wie kann es gelingen die Komplexität der relationalen Gegebenheiten wiederzugeben? Was wir aus dem Diskurs rund um die documenta fifteen mitnehmen können, ist die Notwendigkeit sich der Kontexte innerhalb derer Ausstellungen umgesetzt werden sollen, bewusst zu machen. Dazu gehört, sich Fragen nach der Sichtbarkeit und Repräsentation, der Historie der Institution oder des Ortes, den vorhandenen Infrastrukturen und Machtverhältnissen sowie den eigenen Wissenslücken zu stellen. Ohne ein Bewusstsein für die Strukturen innerhalb derer eine kuratorische Situation entstehen soll, kann diese nicht auf sie einwirken, sie möglicherweise transformieren und als Möglichkeitsraum agieren. Denn erst in der Reflektion der eigenen wie auch äußeren Relationen ist ein Aufzeigen dieser Netzwerke und Verbindungen möglich. Was wiederum notwendig ist, um sich einer Auseinandersetzung differenter Perspektiven auf einen Gegenstand zu widmen. Dass die Dinge immer aus verschiedenen Augen und Betrachtungsweisen aufgrund der ungleichen Hintergründe und Erfahrungen unterschiedlich wahrgenommen und interpretiert werden, machte die Aufarbeitung der documenta fifteen sichtbar.

Die Organisation einer kuratorischen Situation mit dem Zusammenstellen einer Konstellation, dem Agieren als Gastgeber*in geschieht immer aus einer subjektiven Position heraus. Diese offenzulegen und damit auch als Verhandlungsbasis im gemeinsamen Prozess aller Beteiligten bereitzustellen ist die Grundbedingung hierfür.

Das Anerkennen, dass die Welt in sich Widersprüchlichkeiten trägt und diese auszuhalten, kann gelingen, wenn der Raum, in welchem diese thematisiert werden, Sicherheit bietet. Dabei meine ich ein Umfeld, in dem Werte der Menschlichkeit, des Respektes, der gegenseitigen Anerkennung und Offenheit herrschen. Eine Transparenz über Positionen, Hintergründe, Gefühle und Gedanken erscheint mir hierfür als Voraussetzung wichtig. Aufgrund der Tatsache, dass es sich bei kura-

torischen Situationen immer auch um Räume der Gastfreundschaft handelt, müssen deren Machtverhältnisse betrachtet und ein Umgang mit ihnen gefunden werden. Dabei sollte ein weitestgehendes Aufbrechen der Hierarchien angestrebt werden.

Das Kuratorische bringt immer eine Bedeutungsproduktion mit sich. Zudem stellt sie soziales und kulturelles Kapital für alle Beteiligten her. Der Gedanke einer kompletten Loslösung aus den gesellschaftlichen Strukturen mit ihren unterschiedlichen Bedingungen für die einzelnen Individuen wäre illusorisch. Doch diese Involviertheit einzubinden in die Ausstellungsgestaltung und offen damit umzugehen, trägt bereits Veränderung in sich. Anstatt vorgefertigte einseitige Erzählungen zu präsentieren, sollten Räume für Vielfalt, Ambivalenzen und Diskurse kreiert werden. Die alternativen Narrationen als vorhanden anerkennen und dadurch die Singularität einzelner Sichtweisen relativieren. Also die Deutungshoheiten von Institutionen, Kurator*innen, Medien-schaffenden zur Diskussion zu stellen, um dann gemeinsam über die Strukturen und Hintergründe der vorhandenen Machtverhältnisse zu sprechen. Kuratorische Situationen können hierbei auch dafür dienen, utopische Veränderungen bereits auszutesten und dabei auf Schwierigkeiten und Konflikte zu stoßen, die wiederum für eine gesellschaftspolitische Umsetzung hilfreich und förderlich sein können. Es gilt also das Experimentierfeld kuratorischer Situationen auszunutzen.

Denn die Kunst als Medium schafft es, Menschen neben der Information über thematische Gegebenheiten auch auf sinnliche Weise zu berühren. Die Kraft dieser emotionalen Dimension, ausgelöst durch ästhetische Erfahrungen, sollte nicht unterschätzt werden. Neben allen notwendigen wissenschaftlichen, theoretischen und philosophischen Faktoren, die unser Zusammenleben erläutern und beim Welt verstehen helfen können, bietet die Kunst eine Möglichkeit, noch auf einer tieferen Ebene Dinge zu verstehen und vor allem ins Fühlen zu kommen. Die Idee der Selbstreflexion und Selbsterfahrung durch die Kunstbetrachtung ist weiterhin gültig und relevant.

Ausgehend von den Gedanken und Assoziationen, die die Werke auslösen, lassen sich diese dann innerhalb der weltlichen Strukturen verorten. Sodass Kunst als Ausgangspunkt für Debatten und Diskurse dienen kann. Inwieweit kuratorische Situationen einen Weg finden, in der Zusammenstellung ihrer Konstellation ausgehend von der Kunst einen Raum für Aushandlungen und Reflektion zu schaffen, ist der Maßstab, anhand derer Ausstellungen gemessen werden sollten. Die theoretischen Ansätze und Reflektionen müssen sich hierbei bereits in der Organisation und Umsetzung widerspiegeln. Denn es reicht nicht mehr aus, bestimmte Themen anzusprechen und dennoch in alten Strukturen zu verharren, sondern es bedarf einer direkten Umsetzung. Nur dann kann wirkliche Veränderung erreicht werden, beziehungsweise sind Ausstellungen authentisch. Denn die Produktionsbedingungen von kuratorischen Situationen spiegeln sich in diesen wider. Sie sind nicht voneinander zu trennen. Dazu gehört beispielsweise als wichtiges Thema eine kritische Selbstreflexion des Westens und seiner imperialistischen Historie. Also den Westen zu dekonstruieren und das Ideal von einer Perspektive auf die Welt aufzubrechen.

“The creation and design of the work conditions aren't separate from the content of the work itself; they constantly intertwine with it. Here art isn't merely an object of curatorial treatment: artists are partners in the curatorial process, which, as I noted, is focused not on any concrete artwork as such but on producing subjectivity and creating a different rhythm of life. At this point, we need to ask to what extent, if at all, the traditional division of roles within curated projects is still sustainable.” (Badovinac 2022, S. 18 f.)

Was die slowenische Kuratorin Zdenka Badovinac hier anspricht, weist darauf hin, dass auch die Rolle der Ausstellungsmacher*innen sich neu finden muss. Die Frage nach kollaborativen Modellen der Arbeit stellt sich und es besteht die Chance diese in kuratorischen Zusammenhängen auszutesten. Dass diese Prozesse jedoch auch Probleme und Konflikte mit sich bringen können, gehört dazu. Doch bereits die Auseinandersetzung in der Planung von Ausstellungen wirkt sich auf die

Gestaltung des Raums aus, welcher doch ebenfalls aus unterschiedlichen Perspektiven rezipiert wird. In der globalisierten Welt mit ihren Vernetzungen erscheint es fast lächerlich, sich zu bemühen, diesen Herausforderungen mit Konzepten von Eindeutigkeit, Singularität, Deutungshoheit und Grenzen begegnen zu wollen. Es sind transdisziplinäre, kollaborative und dezentralisierende Ansätze der Kuratation gefordert.

Als Beispiel für einen Ansatz in der Institution Museum sei hier Clémentine Deliss erwähnt. Die ehemalige Direktorin des *Weltkulturen museums* in Frankfurt am Main veröffentlichte 2013 in ihrem Buch *The Metabolic Museum* ein Manifest für Post-Ethnographische Museen. Darin verweist sie auf wichtige Ansätze zur Entwicklung einer neuen Auseinandersetzung mit den Museen. Dabei geht es wie bereits immer wieder angesprochen darum, verschiedenste Disziplinen einzubeziehen, selbstkritisch die eigenen Sammlungen und Strukturen zu befragen, das Publikum partizipativ einzubinden und alternative Erzählungen und Interpretationen zu entwickeln (vgl. Deliss 2020, S. 12 f.).

Neben den Bedingungen, in denen sich die kuratorischen Situationen formieren, sind natürlich auch die in ihnen präsentierten Gegenstände, also Werke und Dinge relevant. Dienen sie doch der Betrachtung, begründen das Zusammenkommen im Öffentlichen. Welche Auswahl hierbei getroffen wird, wie die Dinge und Objekte miteinander agieren und für die Besucher*innen bereitgestellt werden ist entscheidend. Überhaupt sollten Objekte nicht einfach ausgestellt werden, sondern es benötigt einer Erläuterung, weshalb diese Dinge präsentiert werden, woher sie stammen und welche Biografien sie aufweisen. Spannend sind dabei auch Einblicke in die Restaurationsgeschichten, Materialien, oder persönliche Erzählungen rund um den Gegenstand. Dabei spielt es auch eine Rolle, woher die Arbeiten stammen und von welchen Personen sie gemacht wurden. Als Veranschaulichung dieses Punktes, sei auf die geringe Anzahl von Kunstwerken weiblicher, queerer oder schwarzer Künstler*innen verwiesen, die sich in den meisten Kunstinstitutionen des Westens befinden. Erst durch den Protest dieser nicht repräsentierten Gruppen, die auch in der Gesellschaft diskriminiert werden, sind allmählich Veränderungen im Gang. Faktoren wie Gender, Sexualität, Hautfarbe oder Klasse spielen nach wie vor eine entscheidende Rolle hinsichtlich einer Einbindung von Personen in die Strukturen der Kunstwelt. Wir sehen daran auch, wie Museen, Sammlungen und Archive immer in ihrer Zeitlichkeit betrachtet werden müssen. Die Gesellschaft verändert sich und diese Entwicklungen müssen Einfluss auf diese Orte haben. Zwar geht es auch um ein Bewahren und Erinnern, doch dieses sollte immer wieder von Neuem hinterfragt und in den aktuellen gesellschaftspolitischen Kontexten angeschaut werden. Sich darauf einzulassen, dass die Zeit und die mit ihr verbundene Dynamik eine mitwirkende Konstante an kuratorischen Situationen und Sammlungen haben braucht Anerkennung.

Die Kurator*innen Maura Reilly und Lucy R. Lippard veröffentlichten 2018 das Buch *Curatorial Activism* indem sie die Notwendigkeit des Einsatzes für die Gleichberechtigung aller Menschen im Kunstbetrieb klar formulieren. Dazu gehört neben dem Aufbegehren und Sprechen der diskriminierten Gruppen auch die Unterstützung dieser Initiativen durch Personen mit Einfluss. Es ist ein Aufruf zu einer proaktiven Herangehensweise an die vorherrschenden Ungerechtigkeiten. Die Autor*innen nennen Beispiele für aktivistische Ansätze in der Ausstellungsorganisation und beschreiben inwieweit Kurator*innen sich in ihrer Arbeit für Präsentationen jenseits des Kanons einsetzen können. Des Öfteren verweisen Lippard und Reilly unter anderem auf den verstorbenen Kurator Okwui Enwezor, der 2002 die erste transnationale documenta entwickelte (vgl. Reilly 2018).

Es besteht die Notwendigkeit gegen hegemoniale Strukturen anzugehen und den vorherrschenden Kanon der Kunstgeschichte anzukreiden. Dies kann durch das Aufzeigen der Lücken in der allgemein anerkannten Narration geschehen. In den letzten Jahrzehnten kam es immer wieder zu Ausstellungen von großartigen Künstler*innen, die teils erst nach ihrem Tod entdeckt wurden.

Besonders präsent ist beispielsweise die Neubewertung der schwedischen Künstlerin Hilma af Klint gewesen. Ein Blick in die Archive und Sammlungen der Institutionen ist dafür unumgänglich. Stellen sie doch zunächst den Status quo dar und zeigen oftmals eine traurige Bilanz bezüglich ihrer Vielfalt. Dabei geht es neben der Diversifizierung der Sammlungen und Archive auch um Eigentumsverhältnisse und notwendige Restitutionsen. Die Auseinandersetzung mit der institutionellen Vergangenheit und dem aktuellen Stand im Bereich der Repräsentation beginnt also auch dort. Aufgrund der Einschränkungen der Corona-Pandemie ab 2020 begannen immer mehr Kunsthäuser sich intensiver mit den eigenen Besitztümern zu beschäftigen und entwickelten daraufhin kreativere Programme, stellten bisher im Rausch der Blockbuster-Ausstellungen untergehende Künstler*innen in den Mittelpunkt und bemühten sich ihre Räumlichkeiten hin zu *Dritten Räumen* zu verändern. Dazu gehört auch eine Hinwendung zur Nachbarschaft, dem Aufbau von Netzwerken und die Öffnung der Häuser in enger Zusammenarbeit mit der Kunstvermittlung. Als ein Archiv zur Information über Ansätze der Vermittlungsarbeit sei der *lab.Bode Pool* genannt, welcher als Ergebnis aus dem gemeinsamen Projekt *lab.Bode – Initiative zur Stärkung der Vermittlungsarbeit in Museen* der Kulturstiftung des Bundes und der Staatlichen Museen Berlin hervorgegangen ist und die gesammelten Gedanken auf anschauliche Weise bereitstellt. Dieses spannende Projekt untersuchte und erprobte von 2016-2021 in Berlin auf vielfältige Weise Vermittlungsformate. Dabei ging es immer auch um die gesellschaftspolitische Relevanz von Museen und den notwendigen Ansätzen, um dieser gerecht zu werden.

Den Mut zu haben, nicht mehr die immer gleichen bekannten Namen auszustellen, sondern auch unbekanntere Künstler*innen oder Themenschwerpunkte in den Mittelpunkt zu rücken, braucht es. Dass die Blockbuster-Ausstellungen leider immer noch die Massen anziehen und damit auch das oft so dringend gebrauchte Geld in die Kassen der Institutionen spülen, macht diese Umstellung nicht leicht. Daher sind Formate, die sich ihres Publikums sicher sein können, hierbei denke ich an die großen Kunstschaufenster, besonders gut geeignete Erprobungsfelder. Sie können zudem dazu beitragen unbekannten Kunstschaufenden eine stärkere Sichtbarkeit zu verschaffen. Es darf dabei nicht der Einfluss des Kunstmarktes außer Acht gelassen werden, der über seine Preisgestaltungen die Relevanz der Künstler*innen stark lenkt und sich damit auch auf die Museen und ihre Sammlungspolitik auswirkt. Dass der globale Austausch von Kunstwerken mittlerweile auch aus ökologischen Gründen fragwürdig ist, verstärkt die angestoßenen Entwicklungen und spricht immer stärker für die Nutzung von Kunst- und Kulturräumen als Heterotopien. Zudem ist die Vielfalt der Kulturen in der globalisierten Welt mit alltäglicher Migration bereits vor der Haustür der Institutionen zu finden. Der Einsatz digitaler Medien bereichert die Möglichkeiten dabei enorm.

Es geht darum Räume zu entwickeln, in denen sich Menschen gerne aufhalten, sie sich begegnen können und durch ästhetische, theoretische Impulse angeregt werden. Also die Relationen in den Vordergrund zu stellen. Hierfür müssen jedoch die bisher noch oft gegebenen Barrieren abgebaut und neue Zielgruppen an die Kunst herangeführt werden. Außerdem braucht es Räume, die zum längeren Aufenthalt einladen und darüber hinaus mit Begleitprogrammen, wie Workshops, Vorträgen und kunstspartenübergreifenden Veranstaltungen für verschiedenste Gesellschaftsgruppen interessant sind. Es sollte auch nicht außer Acht gelassen werden, dass es sich beim Besuch einer kuratorischen Situation immer um einen physischen Akt handelt, sodass die Körperlichkeit bei der Erfahrung des Raumes eine entscheidende Rolle spielt. Welche Möglichkeiten werden angeboten sich hinzulegen, zu setzen, Dinge im Stehen zu betrachten, aber auch wie kann ich mich beteiligen und aktiver Teil der Konstellation werden? Gibt es partizipative Angebote, die es mir ermöglichen über den gesamten Körper neues Wissen zu erlangen? Inwieweit besteht die Chance einer physischen Annäherung an andere Menschen und Dinge im Raum? Diese Sinnlichkeit, die uns Menschen begleitet, darf nicht vergessen und sollte nicht auf kognitive Fähigkeiten begrenzt werden. Das stille Durchschreiten der Ausstellungen, welches uns in den Institutionen angeeignet

wurde, muss hinterfragt und aufgebrochen werden. Damit ergeben sich viele neue Möglichkeiten der Gestaltung von Ausstellungshäusern. Besonders weil Kunst und Kultur wichtige Orte der Einübung von Demokratie sind, bedarf es einer Wendung vom Kunsttempel hin zu kuratorischen Situationen im Sinne eines Gartens.

Die Kunsthistorikerin Christine Litz fasst in ihrer Vorstellung eines zukünftigen Museums die wichtigen bisher auch schon angesprochenen Aspekte zusammen:

„Ich stelle mir das Museum der Zukunft als einen Lehrer vor, der bereit ist, über Ideen nachzudenken, und der lernbereit ist. Mit der Fähigkeit ausgestattet, (auch sich selbst) bewusst wahrzunehmen und wach zu reagieren. Das Museum der Zukunft ist ein öffentlicher Ort des Austauschs, der Begegnung, des Lernens, des Handelns und besteht darauf, nicht nur gesicherte, populäre Positionen, Gedanken und Ideen zu präsentieren, die einen breiten Anklang finden, sondern auch solche, die marginalisiert, unterdrückt oder anderweitig beiseitegeschoben wurden. Die Kunst wird durch das Museum weder vereinnahmt noch bevormundet.“ (Litz 2021, S. 517)

Auf den Aspekt des Lernens, möchte ich hier noch einmal zu sprechen kommen. Da Lernen immer auch in einem kollektiven Prozess stattfindet, sollten Kurator*innen und Institutionen die Gestaltung ihrer Räume auch in Kollaborationen angehen. Das bedeutet mit Communities, Nutzer*innen, Expert*innen, Besucher*innen, Kunstschaaffenden sowie anderen Einrichtungen zusammenzuarbeiten. Dabei können sie voneinander profitieren und ihre jeweiligen Ressourcen teilen. Also hin zu mehr gemeinsam, statt allein. Hierfür braucht es die Bereitschaft sich auf die Prozesse der Auseinandersetzung einzulassen und auch ein eigenes Verlernen anzunehmen.

“‘Ecologies of Knowledge’ must be formulated and nurtured through collaborative and shared situations, in spaces that welcome the gathering and cross-pollination of knowledge—across local, national, and international boundaries. This means disparate individuals, groups, and disciplines (and non-disciplines) coming together to exchange knowledges in versatile spaces and situations—ones which are open to and welcoming of various and complex social, political, and cultural histories/presences/futures. Moreover, by convening through difference, not similarity, we can acknowledge the specific and divergent ways through which both material and embodied, human and non-human, agencies take part in acts of knowing.” (Billimore/ Koitela 2019, S. 42)

Auch Nora Sternfeld spricht vom gegenseitigen Erfahrungsaustausch und der gemeinsamen Entwicklung von Möglichkeiten der Veränderung, ausgehend von dem Verstehen der vorhandenen Verhältnisse. Eine radikale Vermittlungsarbeit bedeutet für sie, sich auf einen kollektiven Prozess der Selbstveränderung einzulassen (vgl. Sternfeld 2018, S. 221) Damit öffnen sich die Räume für ein Kommendes, ein l’avenir, und arbeiten aktiv an einer Zukunft mit.

Ich möchte diesen Teil der Utopie mit Gedanken von Shuddhabrata Sengupta, einem Künstler und Mitglieds des *Raqs Media Collective*, beenden. In seinem Essay *Unendlichkeit vor Gericht. Das imaginäre Museum* beschreibt er, nach einem Aufruf zur Anerkennung unserer Unvollständigkeit des Wissens, seine Vorstellung vom Museum der Zukunft. Neben einem philosophischen Spielplatz, einer Reparaturwerkstatt für defekte Nachforschungen, einem fortwährend untersuchten Tatort, einem Lagerhaus für ungelöste Fragen, einem Bahnhof für pünktliche Züge von morgen, einem Raumschiff für Reisen in den inneren Raum und die äußere Zeit, einem Marktplatz der zum Tauschplatz von Einsamkeit gegen Zusammenhalt wird, einem Atelier für Menschen, die noch nichts von ihrer Kreativität wussten, einem Treibhaus für den Anbau geistiger Lebensformen, einem Unterschlupf für gute Ideen auf der Flucht, einer Besserungsanstalt für kulturelle Überheblichkeiten, einer Schule zum Verlernen identitärer Formeln, einer Schaltzentrale für Kunstformen, Erinnerungen und historische Entwicklungen, die sich verbinden, trennen und wieder verbinden

für vorhandene oder zukünftige Öffentlichkeiten, soll das Museum der Zukunft mehr imaginär und weniger national sein (vgl. Sengupta 2021, S. 106).

All diese Bilder eines zukünftigen Ortes machen das Potential erkenntlich, welches die Institutionen haben und machen Lust darauf sich der Entwicklung von kuratorischen Situationen zu widmen. Letztlich sind diese Räume Orte der Begegnung, sodass auf diesen wichtigen Aspekt im anschließenden Kapitel eingegangen werden soll.

6.3 Begegnungen schaffen

Schauen wir nun also abschließend auf die kuratorische Situation als Kontaktzone. Also geteilte gesellschaftliche Räume in denen Akteur*innen mit unterschiedlichen sozialen und kulturellen Positionen aufeinandertreffen und diese alltäglich verhandeln. Wobei sie Formen der Gemeinschaft performativ durch Praxen und Interaktionen immer wieder neu produzieren (Sternfeld 2013b, S. 151).

Gerade die Pandemie hat gezeigt, wie sehr Menschen von Begegnungen abhängig sind und wie uns das Miteinander ein Bedürfnis ist. Der öffentliche Raum als Ort der Begegnung ist jedoch aufgrund immer schneller gewordener Lebensrhythmen, kapitalistischer Bestrebungen und der Digitalisierung zusammengeschrumpft. Räume in denen sich Menschen aller Klassen, Geschlechter und Herkunft begeben sind rar, sodass sich die einzelnen Gruppen lediglich indirekt und bereits gefiltert übereinander austauschen, von den jeweiligen Bedürfnissen erfahren oder miteinander konfrontiert werden. Durch diese Grenzen entsteht Entfernung, Missverständnisse häufen sich und eigene Weltanschauungen und Perspektiven erscheinen, aufgrund des persönlichen Umfelds mit denselben Blickwinkeln, als allgemeingültig. Was dabei verloren geht, ist das Bewusstsein und die Toleranz für andere Meinungen und Lebensrealitäten sowie allgemein gesprochen die Vielheit der Welt mit ihrer Ambiguität. Die geringe Ambiguitätstoleranz die der Islamwissenschaftler Thomas Bauer beispielsweise unserer Gesellschaft in seinem Buch *Die Vereindeutigung der Welt. Über den Verlust an Mehrdeutigkeit und Vielfalt* attestiert, bringt auch ein Schrumpfen an Menschlichkeit und einem Gefühl der Verantwortung füreinander, aber auch für die Lebensräume und Umwelten, in denen wir uns bewegen, mit sich.

Das Streben nach Eindeutigkeiten, stößt auf die globalisierte Welt mit ihrer Vielfalt und Komplexität. Hinzu kommt eine aktuelle Klimakrise, die dazu auffordert, auch über das Menschliche hinauszudenken und andere Lebewesen ebenfalls als gleichberechtigte Nachbar*innen anzuerkennen, um weiterhin auf dem Planeten leben zu können. Die aktuellen Infrastrukturen isolieren uns Menschen voneinander, sie schaffen Distanz. Umso mehr braucht es ein Gegenarbeiten, das bewusste Kreieren von Begegnungsorten, also Räumen in denen Vielfalt, Lebendigkeit, Gastlichkeit und Partizipation, aber auch Konflikte gelebt werden. Wir sollten zudem die Grenzen, die zwischen Menschen und Kulturen bestehen neu begreifen und sie immer auch als Kontaktzonen, Zwischenräume und Orte der Begegnung betrachten. Sie sind sowohl durch das Trennende wie auch das Verbindende geformt. Dieses in einen kunstvollen Schwebezustand zu bringen, stellt die Herausforderung dar (Müller-Funk 2012, S. 80 f.).

Es braucht also Räume, in denen Ambivalenzen aufgezeigt und ausgehalten werden. Diese damit verbundenen Spannungen und Auseinandersetzungen bedeuten, dass es eine Bereitschaft für Konflikte geben muss. Werden diese ohne die physische Komponente, den argumentativen Austausch ausgetragen, bleiben sie auf einer Ebene der unbeweglichen Konfrontation stehen. Das Ambivalente, dass der Welt innewohnt und welches auch im Dispositiv der Gastfreundschaft fest verankert ist, benötigt als Gegengewicht einen gemeinsam geteilten Raum, als Möglichkeit einen gemeinschaftlichen Ausgangspunkt zu finden. Dieser liegt meiner Meinung nach in dem Erleben

des Gegenübers als physischer Person, die zwar aus unterschiedlichen Kontexten auf die Welt blickt, jedoch genauso wie ich selbst in dieser versucht ihren Platz zu finden und dabei mit den verschiedensten Herausforderungen konfrontiert ist. Gemeinsame Erfahrungen, Erlebnisse und Tätigkeiten können das Finden von Verbindungen erleichtern. Zufällige Situationen und Gegebenheiten, die im Zusammentreffen entstehen, können zudem Spannungen lösen. Ebenfalls spricht für die reale Begegnung die Tatsache, dass Kommunikation nicht nur auf der sprachlichen Ebene stattfindet, sondern wir uns immer über den gesamten Körper äußern. Dies braucht jedoch die Gleichzeitigkeit an einem Ort, damit ich mein gegenüber mit allen Sinnen wahrnehmen und erleben kann. Außerdem ist im direkten Gespräch, die Möglichkeit der spontanen Reaktion viel einfacher gegeben.

Der Kurator Chris Dercon beobachtete:

*„[...] dass Besucher*innen von den Museen nicht nur Ausstellungen erwarten, sondern sich vor allem einen Raum wünschen, in dem sie sich aufhalten und andere Menschen treffen können. Während meiner Leitung der Tate Modern in London haben wir bei den Besuchern eine Umfrage gemacht, die uns schockierte. Klar, kamen die Besucher*innen, um sich zu inspirieren, um ästhetisches Erlebnis zu haben, um sich zu bilden, aber mehr als die Hälfte der Befragten gab an, sie kommen, weil sie die Tate Modern für einen Ort halten, an dem sich Menschen begegnen.“ (Smolik 2022)*

Damit bestätigt Dercon die eingangs aufgestellte These des menschlichen Bedürfnisses von Begegnungen. Ein Beispiel für besondere Begegnungsorte stellten immer Kaffeehäuser und Cafés dar. Sie bieten in ihrer Verschränkung von privatem und öffentlichen Raum einen quasi neutralen Boden, auf dem Kommunikation möglich ist. Das gemeinsam erlebte Beisammensein unterschiedlichster Menschen am selben Ort fördert oftmals zufällig entstehende Bekanntschaften (vgl. Nicolas 2021). In diesen Räumen lassen sich wunderbar Menschen beobachten, Anonymität und gleichzeitige Annäherung leben. Nicht weit von diesem Bild der gastronomischen Institutionen, die zum urbanen Leben dazugehören, könnten auch Kunsträume funktionieren. Die Beschreibung von Christine Litz über ein Museum der Zukunft scheint mir ein besonders passendes Bild zu sein.

„Wenn ich mir das Museum der Zukunft als Küche vorstelle, dann meine ich das nicht nur als Metapher, sondern denke, dass es eine echte Wohnküche geben sollte, einen öffentlichen Raum, in dem sich die Menschen versammeln, treffen und abhängen können. Frei zugänglich und nicht kommerzialisiert. Es sollte auch Wohnungen geben, in denen Menschen aus dem Ausland (Experten, Dozenten, Künstler), die sich am Programm des Museums beteiligen, wohnen können. Dies würde die Möglichkeiten der Begegnung in verschiedenen Formen und Konstellationen eröffnen. Als eingeladenen Gast könnte man seine wissenschaftliche und künstlerische Praxis über einen gewissen Zeitraum in gezielten und zufälligen Begegnungen und Formen zur Verfügung stellen.“ (Litz 2021, S. 517)

Dabei geht es auch hier wieder um Räume der Gastlichkeit, sodass der Aspekt der Gastfreundschaft immer wieder eine entscheidende Rolle spielt. Für Homi K. Bhabha stellt die Gastfreundschaft, im Hinblick auf eine Welt mit Millionen von Migrant*innen, die drängendste globale Herausforderung dar. Er ist der Meinung, dass wir unsere Aufmerksamkeit auf Nachbarschaftlichkeit richten müssen (vgl. Weiss 2022). Dies bestätigen die vielen aktuellen Bezüge zum Thema und die intensive Nutzung von Begriffen wie *hospitality*, *commons* und *neighbourhood*. Auch die kollaborativen Arbeitsansätze greifen die Relevanz der Dimension auf. Wenn wir also die Notwendigkeit des Themas erkannt haben, braucht es eine nähere Betrachtung dessen, was diese Beziehungen zwischen Gastgebenden und Gäst*innen ausmachen und wie sie gestaltet werden können.

„[...] Gäste in eine Küche einzuladen ist etwas ganz anderes als Gäste in ein Esszimmer einzuladen. Die Küche, die ich mir vorstelle, ist öffentlich zugänglich, ohne kommerzielle Interessen, und jeder ist eingela-

den, etwas beizutragen. Jeder bringt etwas mit, kein fertiges Gericht, aber Zutaten, Wissen, Fähigkeiten, Geschichten. Manche Dinge kochen, brennen, köcheln. Es gibt viele Dinge, die zwischen den Teilnehmern ausgehandelt werden müssen, es ist so weit wie möglich ein setting for l'avenir - und vielleicht gibt es am Ende etwas zu essen. Oder auch nicht. Auf jeden Fall gibt es Erfahrungen, Begegnungen und Austausch.“ (Litz 2021, S. 517 f.)

Die Begegnungen zwischen den Einladenden und den Fremden beruhen immer auf einer zeitlich geprägten Ausnahmesituation, wobei sich beide Parteien in einer Aushandlung von Nähe und Distanz sowie Öffnung und Schließung bewegen. Das nie aufzulösende Machtverhältnis, welches der Situation innewohnt, kann lediglich aufgebrochen werden. Alle Beteiligten sollten sich mit ihren Erwartungen und persönlichen Grenzen auseinandersetzen, um das persönliche Verständnis von Gastfreundschaft zu definieren. Dabei soll die Öffnung für den entstehenden Prozess nicht ausgelöscht werden. Aber Kurator*innen sollten sich vorher immer überlegen, wie sie Gastfreundschaft im jeweiligen Kontext definieren und welche Hierarchien aus dieser Gäst*in-Gastgeber*innen-Dynamik entstehen können. Es kann versucht werden die Rollen aufzulösen und die Gäst*innen zu Co-Gastgeber*innen zu machen. Hierfür sollte diesen Leitlinien an die Hand gegeben werden, um ihnen ein Zurechtfinden im Raum zu erleichtern und darauf aufbauend gemeinsam weiter zu denken. Vielleicht können diese Leitlinien aber auch in speziellen kuratorischen Situationen gemeinsam gefunden werden (vgl. Billimore/ Koitela 2022, S. 61). Mit klaren Richtlinien, anhand derer ein Raum sich ausrichtet, die wie eine Charta als unverrückbar gelten, können beispielsweise Regeln des Miteinanders gemeint sein.

Gäst*innen greifen ein in das System, sie können sowohl als Antreibende und in Bewegung setzende, wie auch paralyisierende Akteur*innen wirken (vgl. Serres 1987, S. 292 ff.). Hier möchte ich einen kurzen Exkurs vornehmen und das Beispiel der Relation des Parasiten zu seinem Gastgebenden erwähnen. Der Parasit ist laut des französischen Philosophen Michel Serres ein Agent infinitesimaler Veränderung und zeigt den Systemzustand des Gastgebenden an. Die Abweichungen, die er auslösen kann, können zu Transformationen anregen, somit ist er ein Unruhestifter (vgl. ebd. 1987, S. 302 f.). Er stellt das System auf die Probe und löst notgedrungene Auseinandersetzungen mit diesem aus, er wirkt als Transformator (vgl. ebd. 1987, S. 306). Die Lebendigkeit dieser Systeme ist auf Parasiten als Neuerer und Förderer von Weiterentwicklung angewiesen, indem sie Veränderungen erzwingen (vgl. Fabo 2007). Doch Parasiten tragen eine Ambivalenz, eine doppelte Bedeutung in sich.

„Denn „hostis“ bedeutet im Lateinischen ebenso „Feind“ wie „Gast“, alle Bildungen und Ableitungen wie Hospitalität als Gastfreundschaft einerseits und Hostilität als Feindseligkeit andererseits entstammen demselben indogermanischen Wortstamm. In ihm ist jenes Doppelte, Zweischneidige bewahrt, das jede Ankunft eines Fremden, Unbekannten fragen lässt: Kommt er als Feind oder kommt er als Freund? Nehmen wir ihn auf als Gast, entschärfen wir die möglicherweise ungünstige Antwort, können diese im besten Fall gar in eine positive verwandeln. Beide Parteien gehen ein Risiko ein, sind darin einander verbunden. Der algerisch-jüdische Philosoph Jaques Derrida hat in seinen Vorlesungen über die Gastfreundschaft diese Verbindung als „Geiselhaft“ beschrieben, in die Gastgeber und Gast einander nehmen durch die unausgesprochene Verpflichtung, die sie wechselseitig in diesem Verhältnis, einem mehr oder weniger freiwilligen Bündnis, eingehen. Auch dies spiegelt sich wider in der Etymologie: Im Französischen bedeutethôte, jener selben Sprachfamilie entstammend, zugleich Gastgeber und Gast. Sowohl möglicher Gewinn wie alles denkbare Konfliktpotential gründen daher in dieser Gastbeziehung selbst.“ (Stoessel 2017)

Laut Serres kann es gefährlich sein, nicht zu entscheiden, wer Gäst*in und wer Wirt*in ist (Serres 1987, S. 32). Noch herausfordernder wird es in Situationen, bei denen sich Personen in beiden Positionen gleichzeitig befinden. Also als Gäst*innen wie auch als Gastgeber*innen fungieren, also eine dritte Position hinzustößt. Dabei vertauschen sich Rollen, Positionen und Kontrollen (vgl. ebd. 1987,

S. 86). Die klaren Kategorien verschwimmen und das aufgekommene Spannungsfeld benötigt eine besondere Sensibilität aller Beteiligten für die mit der jeweiligen Rolle verbundenen Bedingungen.

Verhandelt werden in diesen Beziehungen auch die Fragen nach Verantwortung und das Teilen von Ressourcen. Wann verändert sich die Rolle der Gäst*innen hin zu missbräuchlichen Strukturen? Die Bereitschaft sich auch auf die unumgänglichen Konflikte einzulassen, ist bei der Übernahme von Rollen der Gastfreundschaft Grundvoraussetzung. Sich dessen bewusst zu sein und bereits vorhersehbare Konflikte möglicherweise durch das Überdenken der Konstellation zu umschiffen, gehören zur Vorbereitung einer Ausstellungssituation. Sich bei aufkommenden Auseinandersetzungen diesen zu stellen und diskursive Aushandlungen zu ermöglichen, braucht es ebenfalls. Dabei müssen nicht immer Lösungen gefunden werden, aber den Raum für Konflikte, Dissens und unterschiedliche Meinungen zu öffnen, ist meistens bereits eine Bereicherung. Hierfür sind das gegenseitige Zuhören und Aussprechen lassen wichtig. Gerade das Zuhören und sich auf das Gegenüber einzulassen, kommt oftmals zu kurz.

Da die Sprache nicht immer das passende Medium der Kommunikation ist, kann die Kunst als Medium und Ausdrucksmittel genutzt werden. Gerade im Hinblick auf kuratorische Situationen, in denen die Nutzung von Sprache, Objekten, Medien und der räumlichen Architektur die Konstellation entscheidend beeinflussen. Auch hier können wir wieder von Begegnungen sprechen, da die nicht-menschlichen Faktoren ebenfalls in ihrer spezifischen Komposition zusammenkommen. Dabei kann es zu Dissonanzen kommen, die sich auch bewusst einsetzen lassen, um Reaktionen hervorzurufen oder Gegensätzlichkeiten auszudrücken. Die Vielstimmigkeit der Welt und unterschiedliche Perspektiven sichtbar zu machen, wird entscheidend durch die Auswahl von Gäst*innen bestimmt. Vergessen wir also nicht, dass sich Ausstellungsmacher*innen auch als Gastgeber*innen für die Werke und Objekte verstehen müssen. Gehen wir auf den Wortursprung der Kuration zurück, arbeiten Kurator*innen im Bereich der Fürsorge, des Sich Kümmerns. Sie schaffen den Raum, innerhalb dessen sich Begegnungen entwickeln können. Dabei sind auch Begegnungen von Gäst*innen mit Kunstwerken, Themen oder Diskursen miteinbezogen. Inwieweit geben die Gastgeber*innen in ihrer Konstellation das Umfeld oder für sie unverrückbare Entscheidungen vor, beziehungsweise lassen Freiräume für Partizipation? Aber auch welche Art der Partizipation wird ermöglicht und wie kollaborativ ist bereits der Entscheidungsprozess hierfür gestaltet? Lassen sie es damit zu, dass sich Rollen und ihre Systeme transformieren können? Wo beginnen sich die Begegnungen in den Machtbeziehungen zu verheddern und die bereichernden, wenn auch herausfordernden, Aspekte in den Hintergrund zu treten? Wieweit lassen sich Kunstinstitutionen also auf die von Gäst*innen verursachten Veränderungen ein? All diese Fragen machen deutlich, wie reflexiv der Umgang mit der Anordnung von Räumen geschehen muss und dabei das Relationale einen besonderen Fokus benötigt. Die Begegnung ist dabei immer das begleitende Element.

7 Nachwort

Betrachtet man die Geschehnisse rund um die documenta fifteen durch die Brille der Gastfreundschaft erschließen sich diese auf neue und hilfreiche Weise. Das Kollektiv ruangrupa in seiner Doppelfunktion zwischen Gäst*innen und Gastgebenden machte, ganz wie Michel Serres die Rolle des Parasiten als Neuerer beschreibt, die Institution documenta auf ihre strukturellen Probleme aufmerksam. Aber nicht nur die documenta an sich, sondern der gesamte Kunst- und Kulturbereich wurde durch die aufgekommenen Diskurse auf wichtige aktuelle Themen und Debatten in gebündelter Form gestoßen. Ziel war es, dies in dieser Arbeit aufzuschlüsseln und auch die Potentiale solcher hetereotoper Räume erkenntlich zu machen.

Ich möchte für kuratorische Situationen als *Dritte Räume* plädieren. Orte an denen Utopien realisiert werden und Experimente Raum finden. Damit werden diese automatisch zu Möglichkeitsräumen mit kritischer und zukunftsorientierter Konnotation und stellen sich gegen die aktuellen rückwärtsgewandten Bewegungen als angebliche Antworten auf die globalen Herausforderungen. Schauen wir also auf die vielen Veränderungen der Welt als Chancen für Transformation, auch wenn sie uns vor große Herausforderungen stellen. Umso wichtiger ist das Existieren von *Dritten Räumen*, die uns erlauben in diskursiver Weise die vielfältigen Stimmen und Perspektiven der Welt zu verhandeln. Zudem braucht es heterotope Räume, wenn wir unsere Demokratie lebendig halten und als Modell gegen autokratische Gesellschaften stellen möchten. Dabei sollten Konflikte und Debatten als produktive Mittel der Weiterentwicklung betrachtet werden. Daher sollte es ein Anliegen von Institutionen und der Politik sein, die Herstellung von *Dritten Orten* zu fördern, sei es finanziell wie auch ideell.

Die documenta fifteen, betrachtet als heterotoper Ort, hat die aktuellen Grenzen, Infrastrukturen und zu diskutierenden Fragen sichtbar werden lassen und diente somit als Forum der Erprobung von neuen Gesellschaftsordnungen. Die besondere Kraft der Kunst besteht darin, diese durch ästhetische und sinnlich ansprechende Mittel zu horizonterweiternden Erlebnissen zu machen. Daher würde ich auch nicht von einem Scheitern der documenta fifteen sprechen. Doch auch prozessual angelegte kuratorische Situationen benötigen, gerade bei einer Größenordnung wie der documenta mit ihren vielen Beteiligten, eine Balance zwischen Grenzen und Freiraum. Auf Vorkommnisse müssen Entscheidungen folgen, wofür eine gute interne wie dann auch externe Kommunikation notwendig ist. Dies ist insbesondere bei kollaborativen Organisationsstrukturen wichtig. Die documenta fifteen wirkte in diesem Punkt gelähmt und fand keinen Umgang für die aufkommenden Konflikte, sodass es den Kurator*innen nicht gelang sich professionell aus einer passiven Rolle in die aktive Position der Gesprächsorganisator*innen zu bringen. Dies nur auf kulturelle Hintergründe zu schieben, erscheint mir hier zu schwach als Erläuterung, gerade da sich das Konzept von ruangrupa um ein voneinander Lernen drehte. Es hätte insgesamt ein Bewusstsein für die verschiedenen Rollen und Funktionen aufgrund der komplexen Verhältnisse der Gastfreundschaft gebraucht.

Inwieweit die sechzehnte documenta die starken Forderungen nach Veränderungen und Maßnahmen in der Organisationsstruktur aufgreifen wird, bleibt zu beobachten. Bis dahin werden sich die derzeitigen Umbrüche und Diskussionspotentiale weiterentwickeln und auch die Weltordnung an sich wird bis 2027 vermutlich neue Fragen aufwerfen. Wie die Kurator*innen dann auf die gesellschaftspolitische Situation eingehen und akute Themen aufgreifen werden, wird sich zeigen, wirken Ausstellungen doch immer als Resonanzräume der Gesellschaft. Ziel sollte es jedoch sein, ein kollektives, kenntnisreiches, auf Verständigung ausgerichtetes Gespräch einer Gesellschaft der vielen zu ermöglichen, wobei versucht wird Unterschiedlichkeiten und Spannungen auszuhalten, diese versiert zu moderieren und sichere Kommunikationsräume für alle Publika zu etablieren

(vgl. Zaboura 2023, S. 9).

Es wurde deutlich, dass sich Ausstellungen verändert haben und viel mehr als Medium verstanden werden müssen. Das Kuratorische ist dabei als kulturelle Praxis zu verstehen, die Räume öffnet und mit verschiedensten Mitteln Themen für die Öffentlichkeit aufbereitet. Es geht darum Räume zu schaffen, in denen sich Menschen gerne aufhalten, die Vielfalt willkommen heißen und einen Fokus auf das Relationale legen. Theoretische, ästhetische und objektbezogene Impulse dienen dabei als Ausgangspunkte für Begegnungen mit sich selbst, den anderen menschlichen und nicht-menschlichen Akteur*innen sowie den Kontexten innerhalb derer sich die Situation befindet. Die sich in allen Bereichen des Lebens anzutreffende prozessuale Dynamik sollte auch innerhalb von Ausstellungskontexten Anerkennung finden. Anstatt vorgefertigte einseitige Erzählungen zu präsentieren, sollten Räume für Vielfalt, Ambivalenzen und Diskurse kreiert werden. Das bedeutet alternative Narrationen als vorhanden anzuerkennen und dadurch die Singularität einzelner Sichtweisen zu relativieren. Also die Deutungshoheiten von Institutionen, Kurator*innen, Medienschaffenden zur Diskussion zu stellen, um dann gemeinsam über die Strukturen und Hintergründe der vorhandenen Machtverhältnisse zu sprechen.

„Kunst ist nicht die bessere Politik. Aber sie kann die brennenden Fragen anders stellen. Dieses Potential schöpfen Kuratorinnen und Kuratoren dann am besten aus, wenn sie der Ästhetik den gleichen Rang einräumen wie der Ethik. Archive, Manifeste, Statistiken und Workshops sind das eine. Aber erst das befremdliche Objekt, das verstörende Setting, die verwirrende Bewegung lösen aus den Evidenzen des Alltags – der starting point jeder Veränderung.“ (Arend 2023)

Dieses Verständnis von Kunst und dem Kuratorischen entspricht auch meiner Ansicht. Als Beispiel nennt Arend eine Kunstschau, die sich der Nachhaltigkeit in ihrer Organisation, Aufbau und Architektur verschreibt und als Kollaboration von Kurator*innen, Initiativen und Künstler*innen, einem diversen Personal und verschiedener Kunstdisziplinen wirkt. Seiner Meinung nach ist solch ein Ansatz kompatibel mit einer Ästhetik größtmöglicher Differenz zur sozialen Wirklichkeit. Für den Autor und Kritiker Ingo Arend steht fest, dass es kein Zurück zu einer auktorialen Sprecherposition geben kann. Kuratorische Verantwortung bedeutet für ihn, eine transparente Strategie, Respekt vor den Artefakten, eine inklusive Kommunikation und Debattenkultur. Es muss laut Arend nachvollziehbar sein, wer aus welcher Perspektive welchem Publikum welche Geschichte über welchen Gegenstand erzählt und woher diese stammen. So sieht für ihn eine global ausgerichtete, kooperative und interdisziplinäre Kunst- und Kulturplattform aus (vgl. Arend 2023). Denn jede kuratorische Situation produziert immer auch Bedeutung und ist durch ihre spezifische Konstellation aus einer subjektiven Position heraus entstanden. Damit haben Kurator*innen die Möglichkeit durch ihre Tätigkeit kritisch Position zu beziehen und können innerhalb der gegebenen Kontexte *Dritte Räume* schaffen.

Der Einbezug neuer Medien und eine intensive Vermittlungsarbeit sollten zukünftige kuratorische Situationen begleiten, auch um einer Vielheit von Stimmen und Perspektiven im Nebeneinander gerecht werden zu können und diese für die Besucher*innen einordbar zu machen. Gerade weil die Ambiguitätstoleranz häufig nicht sehr hoch ist, müssen Hilfsmittel bereitgestellt werden. Das Verlernen von singulären Narrationen und eindimensionalen Betrachtungsweisen sowie das Aushalten und Anerkennen von Wissenslücken braucht die Einbettung in Kontexte und Sicherheit vermittelnde Umfelder. Dabei sind Begegnungen auf der Basis von gegenseitigem Respekt und der Bereitschaft einander zuzuhören dafür Grundvoraussetzung.

Dass die Sichtbarkeit als Gut der Aushandlung innerhalb von kuratorischen Situationen eine wichtige Rolle spielt, wurde bereits erwähnt. Um diese auch ermöglichen zu können, braucht es jedoch kollektive Strukturen und Chancen der Partizipation. Die Ambivalenzen der Repräsenta-

tion und des Sichtbar-Werdens wurden bereits erläutert und auf die Notwendigkeit reflexiver Umgangsweisen mit diesem Gut hingewiesen. Es ist unter anderem aufgrund der damit verbundenen Machtverhältnisse und der Herstellung von sozialem Kapital wichtig, kuratorische Entscheidungen hinsichtlich eines Ermöglichens von Sichtbarkeit und Repräsentation zu betrachten. Dafür ist es meiner Meinung nach auch notwendig, die Auswirkungen des Kunstmarktes mit seiner kapitalistischen Logik einzugrenzen, um die Schaffung heterotoper Orte unabhängig von Vermögensverhältnissen voranzutreiben. Dies steht auch im Zusammenhang mit den Voraussetzungen unter welchen Kunstproduktion überhaupt stattfinden kann. Dabei soll noch einmal auf die Relevanz der Kunstfreiheit hingewiesen werden, die eine demokratische Gesellschaft als Fundament braucht.

Die Heterogenität der Gesellschaft benötigt genauso eine Anerkennung, wie ihre ständige Weiterentwicklung und Veränderung anerkannt und aufgegriffen werden muss. Beides sollte sich in den Ausstellungskonzepten und Infrastrukturen von Kunstinstitutionen widerspiegeln. Damit ist auch eine Diversifizierung von Sammlungen und Archiven, wie auch eine Aufarbeitung von historisch bedingten Machtstrukturen gemeint. Der ehemalige Präsident des Goethe-Instituts Klaus-Dieter Lehmann versteht beispielsweise das Museum als eine transitorische Einrichtung, einen Ort der Aktion, des Dialogs und der Lebendigkeit, die immer wieder neu interpretiert wird, um Bedeutung zu erhalten. Das Museum der Zukunft stellt für ihn einen sozialen Raum dar, der spezifische Kulturtechniken aufnimmt und somit als Forum sowie Schaltstelle gesellschaftlichen Wandels funktioniert (vgl. Lehmann 2021, S. 13).

Greifen wir abschließend noch einmal das Bild des Gartens auf, einem Ort der Vielfalt, der Prozesse, der Gastfreundschaft und der Lebendigkeit. Zwar benötigen diese *Dritten Räume* Pflege, Achtsamkeit und eine Anpassung an immer neu aufkommende Veränderungen, doch sie beschenken alle Beteiligten genauso. Lassen wir uns also kuratorische Situationen in diesem Sinne als Bereicherungen für uns und die Gesellschaft betrachten.

8 Literaturverzeichnis

Primärquellen

AICA Deutschland e.V. (2022): *Statement zur documenta fifteen*. Online unter: <https://www.aica.de/presse/mitteilungen/index.html#306231aecb09cb301> (letzter Zugriff: 21.11.2022)

Alsaden, Amin (2022): *Documenta Debrief. Collective Burdens: Making room for "others" at documenta fifteen*. Online unter: <https://www.textezurkunst.de/de/articles/amin-alsaden-documenta-collective-burdens-making-room-for-others/> (letzter Zugriff: 08.12.2022)

ARGE schnittpunkt (Hrsg.) (2013): *Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis*. Wien/ Köln/ Weimar: Böhlau Verlag GmbH & Co. KG.

Arend, Ingo (2020): *Probephöhen einer anderen Welt*. In: Quo Vadis Biennale? Die Zukunft der Mega-ausstellungen. Kunstforum International Band 271. S. 64-75.

Arend, Ingo (2022): *Kunst ist nicht die bessere Politik. Ingo Arend über die Zukunft von Kuratoren und Ausstellungen*. In: Kunstzeitung. Nr. 303. Dezember 2022/ Januar 2023. S. 20.

Arend, Ingo (2023): *Wie weiter mit den Biennalen und Kunstaussstellungen?* Online unter: Arend (2023): Ästhetik und Demokratie. Das Ingo Arend Blog. <http://www.ingo-arend.de/wie-weiter-mit-den-biennalen-und-kunstaussstellungen/> (letzter Zugriff: 05.03.2023)

Badovinac, Zdenka (2022): *Unannounced Voices: Curatorial Practice and Changing Institutions*. London: Sternberg Press.

Belting, Hans (2001): *Orte der Reflexion oder Orte der Sensation? Vortrag*. In: Noever, Peter/ MAK (Hrsg.): *das diskursive museum*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag. S. 82-94.

Berkholz, Josefine/ Erhard, Dominik (2021): *Urbane Sehnsuchtsorte. Das Rasen der Zeit*. Online unter: <https://www.philomag.de/artikel/das-rasen-der-zeit> (letzter Zugriff: 29.11.2022)

Bhaba, Homi K. (2011): *Our Neighbours, Ourselves Contemporary Reflections on Survival*. In: Cancik-Kirschbaum, Eva/ Fischer-Lichte, Erika/ Hempfer, Klaus W./ Küpper, Joachim (Hrsg.): *Hegel Lectures*. Berlin/New York: Walter de Gruyter GmbH & Co. KG.

Bhaba, Homi K. (2012): *Über kulturelle Hybridität: Tradition und Übersetzung*. Herausgegeben und eingeleitet von Anna Babka und Gerald Posselt. Wien/ Berlin: Turia + Kant.

Billimore, Yvonne/ Koitela, Jussi (2019): *Rehearsing Hospitalities Companion 1*. Helsinki: Archive Books/ Frame Contemporary Art Finland.

Billimore, Yvonne/ Koitela, Jussi (2020): *Rehearsing Hospitalities Companion 2*. Helsinki: Archive Books/ Frame Contemporary Art Finland.

Billimore, Yvonne/ Koitela, Jussi (2021): *Rehearsing Hospitalities Companion 2*. Helsinki: Archive Books/ Frame Contemporary Art Finland.

Billimore, Yvonne/ Koitela, Jussi (2022): *Rehearsing Hospitalities Companion 2*. Helsinki: Archive Books/ Frame Contemporary Art Finland.

Bradley, Will/ Esche, Charles (Hrsg.) (2007): *Art and Social Change. A Critical Reader*. London: Tate Publishing.

Brock, Bazon/ Verlag der Buchhandlung Walther und Franz König (2022): *Documenta fifteen. Der Fluch der guten Tat. Kulturalismus erledigt die Kunst*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther und Franz König.

Brown, Bill (2019): *Bill Brown in conversation with Beatrice von Bismarck and Benjamin Meyer-Krahmer: Toward the Curatorial Thing*. In: Von Bismarck, Beatrice/ Meyer-Krahmer, Benjamin (Hrsg.): *Cultures of the Curatorial. Curatorial Things*. Berlin: Sternberg Press. S. 89-98.

Brücke-Museum (2023): *Various Answers*. Online unter: <https://www.bruecke-museum.de/de/sammlung/various-answers/about> (letzter Zugriff: 23.02.2023)

Brüderlin, Markus (1996): *Nachwort: Die Transformation des White Cube. Wirkung und künstlerisches Umfeld der Essayfolge ‚In der weißen Zelle‘ von Brian O'Doherty*. In: O'Doherty, Brian: *In der weißen Zelle. Inside the White Cube*. Berlin: Merve Verlag. S. 139-166.

Buurmann, Nanne (2022): *Im Hirtenstall geboren?* Online unter: <https://www.textezurkunst.de/de/articles/nanne-buurman-im-hirtenstall-geboren/> (letzter Zugriff: 28.12.2022)

Buurmann, Nanne/ Richter, Dorothee (2017): *documenta: Curating the History of the Present*. In: *on-curating*. Issue 33. Documenta. Curating the history of the past. S. 2-8.

Clifford, James (1997): *Museums as Contact Zones*. In: ders (Hrsg.): *Routes: Travel and Translation in the late twentieth century*. Cambridge/ Massachusett/ London: Harvard University.

Cuno, James (2001): *Gegen das diskursive Museum. Vortrag*. In: Noever, Peter/ MAK (Hrsg.): *das diskursive museum*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag. S. 48-65.

Danko, Dagmar/ Schumacher, Florian/ Moeschler, Olivier (Hrsg.) (2015): *Kunst und Öffentlichkeit*. Wiesbaden: Springer Fachmedien.

Dauschek, Anja (2022): *Offene Räume. Das Museum als Dritter Ort?* In: Politik und Kultur. Zeitung des Deutschen Kulturrates. Ausgabe Nr.11 2022. S. 23.

De Certeau, Michel (1988): *Die Kunst des Handelns*. Berlin: Merve Verlag.

Decter, Joshua (2001): *Synergiemuseum*. In: Noever, Peter/ MAK (Hrsg.): *das diskursive museum*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag. S. 95-112.

Deliss, Clémentine (2020): *The Metabolic Museum*. Berlin: Hatje Cantz Verlag.

documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH (2012): *Documenta 12. Ausstellung*. Online Unter: <https://www.documenta12.de/ausstellung.html> (letzter Zugriff: 16.02.2023)

documenta archiv/ documenta und Museum Fridericianum gGmbH (2021): *Plattform 6*. Online unter: <https://www.documenta-platform6.de/> (letzter Zugriff: 16.02.2023).

documenta und Museum Fridericianum gGmbH (2022a): *documenta fifteen. Handbuch*. Berlin: Hatje und Cantz Verlag GmbH.

documenta und Museum Fridericianum gGmbH (2022b): *documenta fifteen*. Online unter: <https://documenta-fifteen.de/> (letzter Zugriff: 25.08.2022)

documenta und Museum Fridericianum gGmbH (2022c): *documenta Institut*. Online unter: <https://www.documenta-institut.de/> (letzter Zugriff: 25.08.2022)

documenta und Museum Fridericianum gGmbH (2022d): *documenta archiv*. Online unter: <https://www.documenta-archiv.de/de/> (letzter Zugriff: 25.08.2022)

documenta und Museum Fridericianum gGmbH (2022e): *documenta*. Online unter: <https://www.documenta.de/> (letzter Zugriff: 25.08.2022)

documenta und Museum Fridericianum gGmbH (2022f): *documenta fifteen*. Über. <https://documenta-fifteen.de/ueber/> (letzter Zugriff: 12.12.2022)

documenta und Museum Fridericianum gGmbH (2022g): *Presseerklärung der unterzeichnenden Mitglieder des Gremiums zur fachwissenschaftlichen Begleitung der documenta fifteen*. Online unter: <https://www.documenta.de/de/news#news/3048-presseerklaerung-gremium-unterzeichnende-mitglieder> (letzter Zugriff: 13.09.2022)

documenta und Museum Fridericianum gGmbH (2022h): *Presseerklärung des Gremiums zur fachwissenschaftlichen Begleitung der documenta fifteen*. Online unter: <https://www.documenta.de/de/news#news/3045-presseerklaerung-gremium> (letzter Zugriff: 13.09.2022)

documenta und Museum Fridericianum gGmbH (2022i): *Stellungnahme der Gesellschafter der documenta gGmbH*. Online unter: <https://www.documenta.de/de/news#news/3049-stellungnahme-gesellschafter> (letzter Zugriff: 13.09.2022)

documenta und Museum Fridericianum gGmbH (2023): *Abschlussbericht Gremium zur fachwissenschaftlichen Begleitung der documenta fifteen*. Online unter: <https://www.documenta.de/de/news#news/3089-aufarbeitung-documenta-fifteen-gesellschafter-legen-abschlussbericht-der-fachwissenschaftlichen-begleitung-vor> (letzter Zugriff: 7.02.2023)

Draxler, Helmut (2012): *Crisis as Form. Curating and the Logic of Mediation*. In: Von Bismarck, Beatrice/ Schaffaff, Jörn/ Weski, Thomas (Hrsg.): *Cultures of the Curatorial*. Berlin: Sternberg Press. S. 53-60.

Dröge, Kurt/ Hoffmann, Detlef (Hrsg.) (2010): *Museum revisited. Transdisziplinäre Perspektiven auf eine Institution im Wandel*. Bielefeld: transcript Verlag.

El, Eugen (2022): *documenta fifteen. Über die Kunstfreiheit*. Online unter: <https://politikkultur.de/themen/antisemitismus/documenta-fifteen/> (letzter Zugriff: 25.08.2022)

Emmerling, Leonhard/ Gupta, Latika/ Biwa, Memory/ Poença, Luiza (Hrsg.) (2021): *Zukunft Museum*. Wien: Verlag Turia + Kant.

Fabo, Sabine (2007): *Parasitäre Strategien. Eine Einführung*. In: Kunstforum International: Parasitäre Strategien. Band 185. S. 48-59.

Foucault, Michel (1990): *Andere Räume*. In: Barck, Karlheinz (Hrsg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig: Reclam Verlag. 5. Auflage 1993. S. 34-46.

- Franke, Ursula/ Früchtel, Josef (Hrsg.) (2003): *Kunst und Demokratie. Positionen zu Beginn des 21. Jahrhunderts*. Hamburg: Felix Meiner Verlag.
- Freeland, Cynthia (2001): *Auch das ist Kunst. Eine Einführung in die Kunsttheorie*. Zürich/ Berlin: diaphanes.
- Fuchs, Max (2011): *Kunst als kulturelle Praxis. Kunsttheorie und Ästhetik für Kulturpolitik und Pädagogik*. München: kopaed.
- Funken, Peter (2023): „Eine Konstante liegt sicher darin, dass die documenta provoziert, zu Polemiken und Widerspruch herausfordert ...“. Ein Interview mit Birgitta Coers Leiterin des documenta archiv. In: *Kunstforum International. Post-Vandalismus*. Band 287. S. 294-299.
- Gardner, Anthony/ Green, Charles (2017): *Post-North? Documenta11 and the Challenges of the "Global Exhibition"*. In: Buurmann, Nanne/ Richter, Dorothee (Hrsg.): *documenta: Curating the History of the Present*. oncurating. Issue 33. Documenta. Curating the history of the past. S. 109-121.
- Gesser, Susanne/ Gorgus, Nina/ Jannelli, Angela (Hrsg.) (2020): *Das subjektive Museum. Partizipative Museumsarbeit zwischen Selbstvergewisserung und gesellschaftspolitischem Engagement*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Grasskamp, Walter (1994): *Die unbewältigte Moderne. Kunst und Öffentlichkeit*. 2. Auflage. München: Verlag C.H.Beck.
- Grasskamp, Walter (2017): *Becoming Global: From Euro- centrism to North Atlantic Feedback—documenta as an "International Exhibition" (1955–1972)*. In: Buurmann, Nanne/ Richter, Dorothee (Hrsg.): *documenta: Curating the History of the Present*. oncurating. Issue 33. Documenta. Curating the history of the past. S. 97-108.
- Gross, Raphael (Hrsg.) (2021): *documenta. Politik und Kunst. Deutsches Historisches Museum*. München, London, New York: Prestel Verlag.
- Günzel, Ann-Katrin (Hrsg.) (2021): *Utopia. Weltentwürfe und Möglichkeitsräume in der Kunst*. In: *Kunstforum International* Band 275. S. 50-51.
- Haupt-Stummer, Christine (2013): *Display – ein umstrittenes Feld*. In: ARGE schnittpunkt (Hrsg.): *Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis*. Wien/ Köln/ Weimar: Böhlau Verlag GmbH & Co. KG. S. 93-100.
- Hemken, Kai-Uwe (Hrsg.) (2015): *Kritische Szenografie: die Kunstaussstellung im 21. Jahrhundert*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Höllwart, Renate (2013): *Entwicklungslinien der Kunst- und Kulturvermittlung*. In: ARGE schnittpunkt (Hrsg.): *Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis*. Wien/ Köln/ Weimar: Böhlau Verlag GmbH & Co. KG. S. 37-48.
- Hofmann, Werner (1969): *Kunst und Politik. Über die gesellschaftliche Konsequenz des schöpferischen Handelns*. Köln: Verlag Galerie Der Spiegel.
- Holten, Johan (Hrsg.) (2012): *Bilderbedarf. Braucht Gesellschaft Kunst? The Civic and the Arts*. Köln:

Verlag der Buchhandlung Walther König.

Hübl, Michael (2002): *Der verlorene Rekurs*. In: Kunstforum International. Manifesta 4. Band 161. S. 68-74.

Hummel, Claudia (2013): *Prozess*. In: ARGE schnittpunkt (Hrsg.): Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis. Wien/ Köln/ Weimar: Böhlau Verlag GmbH & Co. KG. S. 182.

Jocks, Heinz-Norbert (2021): *ruangrupa. Verkollektivierung der Welt. Zur documenta fifteen ein Gespräch*. In: Kunstforum International. Memes. Band 279. S. 220-233.

Jocks, Heinz-Norbert (2022): *ruangrupa. Go with the Flow. Oder: Die Genesis des kollektiven Rhizoms. Ein Gespräch mit Mitgliedern des indonesischen Kurator*innenkollektivs*. In: Kunstforum International. documenta fifteen. Band 283. S. 50-63.

John, Hartmut/ Dauschek, Anja (Hrsg.) (2008): *Museen neu denken: Perspektiven der Kulturvermittlung und Zielgruppenarbeit*. Bielefeld: transcript Verlag.

Kimpel, Harald (1997): *Documenta: Mythos und Wirklichkeit*. Köln: DuMont Verlag.

Kleesattel, Ines (2016): *Politische Kunst-Kritik. Zwischen Rancière und Adorno*. Wien/ Berlin: Verlag Turia + Kant.

Kopp-Oberstebrink (2022): *Claudia Roth. „Unsere Demokratie lebt von den aufrüttelnden Impulsen der Kunst“. Die Staatsministerin für Kultur und Medien im Gespräch mit Herbert Kopp-Oberstebrink und Judith Elisabeth Weiss*. In: Kunstforum International. Band 281. *sýn* Zusammen bios Leben. S. 76-81.

Kravagna, Christian (2013): *Postkoloniale Ausstellungen im Kunstfeld*. In: ARGE schnittpunkt (Hrsg.): Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis. Wien/ Köln/ Weimar: Böhlau Verlag GmbH & Co. KG. S. 51-62.

Lehmann, Klaus-Dieter (2021): *Museum der Zukunft*. In: Goethe-Institut e. V. (Hrsg.): *Zukunft Museum*. Wien/ Berlin: Verlag Turia + Kant. S. 11-14.

Lepp, Nicola (2013): *Transdisziplinäres Ausstellen*. In: ARGE schnittpunkt (Hrsg.): Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis. Wien/ Köln/ Weimar: Böhlau Verlag GmbH & Co. KG. S. 193-194.

Litz, Christine (2021): *Das Museum der Zukunft. Vom Esszimmer zur Küche*. In: Goethe-Institut e. V. (Hrsg.): *Zukunft Museum*. Wien/ Berlin: Verlag Turia + Kant. S. 513-529.

Lindinger, Gabriele/ Schmid, Karlheinz (2022): *...spontan Notiertes*. In: *Kunstzeitung*. Ausgabe Oktober/ November 2022. Berlin: Lindinger + Schmid. S. 2.

Locher, Hubert (2002): *Die Kunst des Ausstellens – Anmerkungen zu einem unübersichtlichen Diskurs*. In: Huber, Hans Dieter/ Locher, Hubert/ Schulte, Karin (Hrsg.): *Kunst des Ausstellens. Beiträge Statements Diskussionen*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag. S. 15-30.

Mäckler, Andreas (Hrsg.) (1987): *Was ist Kunst...? 1080 Zitate geben 1080 Antworten*. Köln: DuMont Buchverlag.

- Marchart, Oliver (1999): *Kunst, Raum und Öffentlichkeit(en). Einige grundsätzliche Anmerkungen zum schwierigen Verhältnis von Public Art, Urbanismus und politischer Theorie*. In: Borer, Nadja/ Schellow, Constanze/ Schimmel, Nina/ Wodianka, Bettina (Hrsg.): *Heterotopien. Perspektiven der intermedialen Ästhetik*. Bielefeld: transcript.
- Marchart, Oliver (2007): *Die kuratorische Funktion. Oder, was heißt eine Aus/ Stellung zu organisieren?* In: Eigenheer, Marianne/ Richter, Dorothee/ Drabble, Barnaby (Hrsg.): *Curating Critique*. Frankfurt am Main: Revolver Publishing. S. 172–179.
- Marchart, Oliver (2008): *Hegemonie im Kunstfeld. Die documenta-Ausstellungen dX, DII, d12 und die Politik der Biennalisierung*. Köln: Buchhandlung Walther König.
- Marchart, Oliver (2013): *Kuratorische Funktion*. In: ARGE schnittpunkt (Hrsg.): *Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis*. Wien/ Köln/ Weimar: Böhlau Verlag GmbH & Co. KG. S. 167–168.
- Möllers, Christoph (2022): *Grundrechtliche Grenzen und grundrechtliche Schutzgebote staatlicher Kulturförderung. Ein Rechtsgutachten im Auftrag der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien*. Online unter: <https://www.bundesregierung.de/resource/blob/992814/2160112/3c7061aff87c616c9bfe6a878e2c75bo/2023-01-24-bkm-gutachten-moellers-data.pdf?download=1> (letzter Zugriff: 11.02.2023)
- Mohr, Henning/ Modarressi-Tehrani, Diana (Hrsg.) (2021): *Museen der Zukunft. Trends und Herausforderungen eines innovationsorientierten Kulturmanagements*. Bielefeld: transcript.
- Mühling, Matthias/ Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München (Hrsg.) (2022): *Gruppendynamik – Kollektive der Moderne*. Berlin: Hatje Cantz Verlag GmbH.
- Müller-Funk, Wolfgang (2012): *Nachwort. Transgressionen und dritte Räume: ein Versuch, Homi Bhabha zu lesen*. In: Bhabha, Homi K. (2012): *Über kulturelle Hybridität: Tradition und Übersetzung*. Herausgegeben und eingeleitet von Anna Babka und Gerald Posselt. Wien/ Berlin: Turia + Kant. S. 79–88.
- Muschamp, Herbert (2001): *Kunstinstitutionen im Spannungsfeld zwischen Monokultur und Weltoffenheit. Roundtable-Diskussion*. In: Noever, Peter/ MAK (Hrsg.): *das diskursive museum*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag. S. 177–189.
- Nestler, Gerald (2010): *Julian Stallabrass. Die Freiheit der Kunst ist stark unter Druck. Ein Gespräch von Dieter Buchhart und Gerald Nestler*. In: *Kunstforum International*. Band 201. Wirtschaft und Kunst. S. 42–49.
- Nicolas, Ariane (2021): *Urbane Sehnsuchtsorte. Begegnungen wie Tangenten*. Online unter: <https://www.philomag.de/artikel/begegnungen-wie-tangenten> (letzter Zugriff: 29.11.2022)
- Ndikung, Bonaventure Soh Bejeng (2017): *SAVVY Contemporary. The Laboratory of Form-Ideas. A concept reloaded*. Online unter: <https://savvy-contemporary.com/de/about/concept/#1513199811-3371-1> (letzter Zugriff: 12.02.2023)
- Obrist, Hans Ulrich/ Raza, Asad (2015): *Kuratieren!* deutsche Ausgabe. München: Verlag C.H. Beck oHG.
- O'Doherty, Brian (1996): *In der weißen Zelle. Inside the White Cube*. Berlin: Merve Verlag.

- Probst, Carsten (2022): *Documenta Debrief. Falsche Fährten. Über die documenta fifteen und ihre Rezeption in den Medien*. Online unter: <https://www.textezurkunst.de/de/articles/carsten-probst-documenta-falsche-faehrten/#id26> (Letzter Zugriff: 08.12.2022)
- Raqs Media Collective (2012): *To Culture. Curation as an Active Verb*. In: Von Bismarck, Beatrice/ Schaffaff, Jörn/ Weski, Thomas (Hrsg.): *Cultures of the Curatorial*. Berlin: Sternberg Press. S: 99-116.
- Rauterberg, Hanno (2019): *Wie frei ist die Kunst? Der neue Kulturkampf und die Krise des Liberalismus*. 4. Auflage. Berlin: Suhrkamp Verlag.
- Rauterberg, Hanno (2022): *documenta fifteen: Dabei war es doch so gut gemeint. Documenta kaputt: Wie aus der Großausstellung ein Großdesaster wurde. Und was das für die Kunst bedeutet*. In: DIE ZEIT. Ausgabe 38 2022.
- Reilly, Maura (2021 [2018]): *Curatorial Activism*. London: Thames & Hudson Ltd.
- Richter, Dorothee (2017): *Being Singular/Plural in the Exhibition Context: Curatorial Subjects at documenta 5, dX, D12, d(13)*. In: Buurmann, Nanne/ Richter, Dorothee (Hrsg.): *documenta: Curating the History of the Present*. oncurating. Issue 33. Documenta. Curating the history of the past. S. 76-87.
- Riebel, Stefan (2019): *Institut für Alles Mögliche. Interventionen, Räume, Plattform, Infrastruktur, Gesamtkunstwerk*. 2010 – 2019. Online Unter: https://www.i-a-m.tk/uploads/8/3/2/4/8324337/2019_-_iam_-_mini.pdf (letzter Zugriff 23.02.2023)
- Riebel, Stefan (2020): *Andere Möglichkeitsräume. Ein Gespräch mit Christina Natlacen*. In: exhibit! – I. Modelle des Zeigens. Kunstforum International Band 270. S. 74-81.
- Sattler, Victor (2022): *Diskussion um Documenta-Künstler Hamja Ahsan. Die Lust am Scheitern*. Online unter: <https://www.monopol-magazin.de/hamja-ahsan-documenta> (letzter Zugriff: 24.08.2022)
- Schaffer, Johanna (2008): *Ambivalenzen der Sichtbarkeit. Über die visuellen Strukturen der Anerkennung*. In: Schade, Sigrid & Silke Wenk (Hrsg.): Bielefeld: transcript Verlag.
- Schneckenburger, Manfred (1983): *documenta. Idee und Institution. Tendenzen. Konzepte. Materialien*. München: Verlag F. Bruckmann KG.
- schnittpunkt (Hrsg.) (2005): *Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen*. Wien: Turia + Kant.
- Schittpunkt/ Jaschke, Beatrice/ Sternfeld, Nora (Hrsg.) (2012): *educational turn. Handlungsräume der Kunst- und Kulturvermittlung*. Wien/ Berlin: Turia + Kant.
- schnittpunkt/ Baur, Joachim (Hrsg.) (2020): *Das Museum der Zukunft. 43 neue Beiträge zur Diskussion über die Zukunft des Museums*. Bielefeld: transcript.
- Schober, Anna (Hrsg.) (2005): *Ästhetik des Politischen. Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften*. Innsbruck: Studien Verlag Ges.m.b.H.
- Schröder, Barbara (2013): *Ausstellungsbegleitende Publikationen*. In: ARGE schnittpunkt (Hrsg.): *Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis*. Wien/ Köln/ Weimar: Böhlau Verlag GmbH & Co.

Seidel, Martin (2023): *Schlechte Zeit für Schönheit?* In: Kunstforum International. Band 286. Das Schöne - Plädoyer für ein eigensinniges Phänomen. S. 44-61.

Sengupta, Shuddhabrata (2021): *Unendlichkeit vor Gericht. Das imaginäre Museum.* In: Goethe-Institut e. V. (Hrsg.): Zukunft Museum. Wien/ Berlin: Verlag Turia + Kant. S. 95-107.

Serres, Michel (1987 [1980]): *Der Parasit.* Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Seubold, Günter (1998): *Das Ende der Kunst und der Paradigmenwechsel in der Ästhetik.* Freiburg/ München: Verlag Karl Alber GmbH.

Smolik, Noemi (2022): *Die Veränderung der Museen ist unaufhaltsam. Ein Gespräch zwischen Chris Dercon und Noemi Smolik.* In: Kunstforum International. Arkadien in der Krise. Band 284. S. 308-313.

Spivak, Gayatri Chakravorty (1988): *Can the subaltern speak?* In: Hall, Stuart/ Walton, Paul: Marxism and the Interpretation of culture. Houndmills/ Basingstoke/ Hampshire: Macmillan Distribution Ltd. S. 271-313.

Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau (2021a): *Third Space. Disordering the mess.* Online unter: <https://www.lenbachhaus.de/programm/was-tun/third-space> (letzter Zugriff: 23.02.2023)

Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau (2021b): *Collaboratory Lenbachhaus.* Online unter: <https://collaboratory-lenbachhaus.de/de> (letzter Zugriff: 23.02.2023)

Sternfeld, Nora (2013a): *Kuratorische Ansätze.* In: ARGE schnittpunkt (Hrsg.): Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis. Wien/ Köln/ Weimar: Böhlau Verlag GmbH & Co. KG. S. 73-78.

Sternfeld, Nora (2013b): *Contact Zone.* In: ARGE schnittpunkt (Hrsg.): Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis. Wien/ Köln/ Weimar: Böhlau Verlag GmbH & Co. KG. S. 73-78.

Sternfeld, Nora (2013c): *Postrepräsentatives Kuratieren.* In: ARGE schnittpunkt (Hrsg.): Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis. Wien/ Köln/ Weimar: Böhlau Verlag GmbH & Co. KG. S. 180-181.

Sternfeld, Nora (2013d): *Kontaktzonen der Geschichtsvermittlung. Transnationales Lernen über den Holocaust in der postnazistischen Migrationsgesellschaft.* Wien: Zaglossus.

Sternfeld, Nora (2015): *Dass etwas geschehen kann...Postrepräsentatives Kuratieren.* In: Hemken, Kai-Uwe (Hrsg.): Kritische Szenografie: Die Kunstaussstellung im 21. Jahrhundert. Bielefeld: transcript.

Sternfeld, Nora (2017): *Para-Museum of 100 Days: documenta between Event and Institution.* In: Buurmann, Nanne/ Richter, Dorothee (Hrsg.): documenta: Curating the History of the Present. oncurating. Issue 33. Documenta. Curating the history of the past. S. 165-170.

Sternfeld, Nora (2018): *Das radikaldemokratische Museum.* Berlin/ Boston: Walter Gruyter GmbH & Co. KG.

Stoessel, Marleen (2017): *Das Verhältnis zum Fremden. Gastfreundschaft – ein Kulturerbe der Mensch-*

heit. Online unter: <https://www.deutschlandfunk.de/das-verhaeltnis-zum-fremden-gastfreundschaft-ein-kulturerbe-100.html> (letzter Zugriff: 02.03.2023)

Struve, Karen (2013): *Zur Aktualität von Homi K. Bhaba: Einleitung in sein Werk*. Wiesbaden: Springer VS.

The Collective Eye (2022): *Judith Butler. Die unhintergehbare Verflechtung aller Leben. Ein Gespräch von The Collective Eye*. In: Kunstforum International. All together now! Kunst im Kollektiv. Band 285. S. 62-71.

Tyradellis, Daniel (2014): *Müde Museen. Oder: Wie Ausstellungen unser Denken verändern könnten*. Hamburg: edition Körber-Stiftung.

Ullrich, Wolfgang (2003): *Tiefer hängen. Über den Umgang mit der Kunst*. Berlin: Klaus Wagenbach Verlag.

Ullrich, Wolfgang (2006): *Was war Kunst? Biographien eines Begriffs*. 2. Auflage. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.

Ullrich, Wolfgang/ Reichert, Kolja (2021): *Die Krisen der Autonomie und die Zukunft der Kunstkritik. Abschlussdiskussion*. In: Perrier, Danièle/ Wagner, Ellen (Hrsg.): *Kunstkritik in Zeiten von Populismus und Nationalismus. Akten des 52. internationalen AICA-Kongresses*. Köln/ Berlin 1.-7. Oktober 2019. Heidelberg: arthistoricum.net. S. 295-314.

Ullrich, Wolfgang (2022a): *Die Kunst nach dem Ende ihrer Autonomie*. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach.

Ullrich, Wolfgang (2022b): *Kunst und/ oder Politik*. In: art. Das Kunstmagazin. documenta fifteen. Hamburg: Gruner + Jahr, S.92-95.

Vogel, Sabine B. (2020): *III. Fünf Modelle – 15 Biennalen. Von Italien in die Welt – Modelle für Biennalen*. In: Quo Vadis Biennale? Die Zukunft der Megaausstellungen. Kunstforum International Band 271. S. 106-135.

Volkenandt, Claus (Hrsg.) (2004): *Kunstgeschichte und Weltgegenwartskunst. Konzepte-Methoden-Perspektiven*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag.

Von Bismarck, Beatrice/ Schafaff, Jörn/ Weski, Thomas (Hrsg.) (2012): *Cultures of the Curatorial*. Berlin: Sternberg Press.

Von Bismarck (2013): *Kulturen des Kuratorischen*. In: ARGE schnittpunkt (Hrsg.): *Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis*. Wien/ Köln/ Weimar: Böhlau Verlag GmbH & Co. KG. S. 166.

Von Bismarck, Beatrice (2015): *The Exhibition as Collective*. In: Hemken, Kai-Uwe (Hg.): *Kritische Szenografie. Die Kunstaussstellung im 21. Jahrhundert*. Bielefeld: Transcript Verlag, S. 185-199.

Von Bismarck, Beatrice/ Meyer-Krahmer, Benjamin (Hrsg.) (2016): *Cultures of the Curatorial. Hospitality. Hosting Relations in Exhibitions*. Berlin: Sternberg Press.

Von Bismarck (2019): *Rehearsing Evidence*. In: Von Bismarck, Beatrice/ Meyer-Krahmer, Benjamin

(Hrsg.) (2019): *Cultures of the Curatorial. Curatorial Things*. Berlin: Sternberg Press. S. 311-323.

Von Bismarck, Beatrice/ Meyer-Krahmer, Benjamin (Hrsg.) (2019): *Cultures of the Curatorial. Curatorial Things*. Berlin: Sternberg Press.

Von Bismarck, Beatrice (2021): *Das Kuratorische*. Leipzig: Spector Books.

Von Bismarck, Beatrice (2022): Mit der „documenta fifteen“ lernen. Online unter: <https://www.textezurkunst.de/de/articles/beatrice-von-bismarck-mit-der-documenta-fifteen-lernen/> (letzter Zugriff: 28.12.2022)

Weiss, Judith Elisabeth (2022): *Homi K. Bhabha. Die Documenta als ästhetisches Gemeingut Gedanken zum globalen Kunstraum und zur Wirkung kollektiver Kunst*. In: *Kunstforum International. Documenta fifteen*. Band 283. S. 78-83.

Werthmann, Julia (2021): *Urbane Sehnsuchtsorte. Die Lust am Überschuss*. Online unter: <https://www.philomag.de/artikel/die-lust-am-ueberschuss> (letzter Zugriff: 29.11.2022)

Zaboura, Nadia (2023): *Welten-Bau statt Welten-Trennung. Der Auftrag des öffentlich-rechtlichen Rundfunks*. In: *Deutschlandradio (Hrsg.): Das Magazin*. #03. Köln: Deutschlandradio Service GmbH (DRS). S. 8-9.

Ziaja, Luisa (2013): *Ausstellungsgeschichten. Ansätze der Historisierung im Kunstfeld*. In: *ARGE schnittpunkt (Hrsg.): Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis*. Wien/ Köln/ Weimar: Böhlau Verlag GmbH & Co. KG. S. 23-34.

ZKM | Zentrum für Kunst und Medien (2020): *Critical Zones*. Online unter: <https://critical-zones.zkm.de/#!/> (letzter Zugriff: 23.02.2023)

Sekundärquellen

Arend, Ingo (2016): Wolfgang Ullrich: „*Siegerkunst. Neuer Adel, teure Lust*“. Künstler als kreative Dienstleister. Online unter: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/wolfgang-ullrich-siegerkunst-neuer-adel-teure-lust-100.html> (letzter Zugriff: 25.08.2022)

Balzer, Vladimir/ Ullrich, Wolfgang (2022): *Antisemitismus auf der Documenta. „Kunstfreiheit ist kein Freibrief für alles“*. Online unter: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/politik-statt-kunst-debatten-auf-der-documenta-100.html> (letzter Zugriff: 25.08.2022)

Bildungsstätte Anne Frank (2022a): *Antisemitismus im Kulturbetrieb. Zum Antisemitismusskandal auf der documenta fifteen*. Online unter: <https://www.bs-anne-frank.de/events/kalender/zum-antisemitismusskandal-auf-der-documenta-fifteen> (letzter Zugriff: 26.08.2022)

Bildungsstätte Anne Frank (2022b): „*Kunst & Kontext – Von der Mbembe-Debatte bis zur documenta fifteen: Der Kunst- und Kulturbetrieb zwischen Antisemitismuskritik und Postkolonialismus*“. Online unter: <https://www.bs-anne-frank.de/events/kalender/zum-antisemitismusskandal-auf-der-documenta-fifteen> (letzter Zugriff: 22.09.2022)

Brown, Wendy (2000): *Suffering Rights as Paradoxes*. In: *Constellations Volume 7, No 2*. Oxford/

Malden: Blackwell Publishers Ltd. S. 230-241.

Buhr, Elke (2022): *Kurator Nicola Trezzi über die Documenta*. „Vielleicht ist die wichtigste Frage noch nicht gestellt worden“. Online unter: <https://www.monopol-magazin.de/interview-nicola-trezzi-documenta-tel-aviv-cca-vielleicht-ist-die-wichtigste-frage-noch-nicht-gestellt-worden> (letzter Zugriff: 02.09.2022)

Das Erste (2022): *Die Story im Ersten: Der Documenta Skandal*. Online unter: <https://www.ardmediathek.de/video/dokus-im-ersten/documenta15-wie-es-zum-skandal-kam/das-erste/Y3JpZDovL-2Rhc2Vyc3RlLmRlL3JlcG9ydGFnZSBfIGRva3VtZW50YXRpb24gaWogZXJzdGVuLzB-kNDEwZTRkLWQ2ZmItNGMxYyo4Y2RlLThkMzRhOTM1OTZmNQ> (letzter Zugriff: 25.09.2022)

Der Spiegel (2022): *Entzauberung der Heimat*. In: Der Spiegel. 04.06.2022. (23). S. 120-121.

Deutscher Bundestag (2022): *Scharfe Kritik an der Leitung der Documenta in Kassel*. <https://www.bundestag.de/dokumente/textarchiv/2022/kw27-pa-kultur-medien-festival-899926> (letzter Zugriff: 26.08.2022)

Deutscher Bundestag (2022): *Debatte über Antisemitismus-Skandal bei der Documenta*. <https://www.bundestag.de/dokumente/textarchiv/2022/kw27-de-documenta-900546> (letzter Zugriff: 26.08.2022)

Deutschlandfunk Kultur (2022): *Das Blaue Sofa: Wolfgang Ullrich. Die Kunst nach dem ihrer Autonomie*. Online unter: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/das-blaue-sofa-wolfgang-ullrich-die-kunst-nach-dem-ihrer-autonomie-dlf-kultur-e3f6dfo1-100.html> (letzter Zugriff: 25.08.2022)

Dpa (2022a): *Aufklärung in Kassel. Bildungsstätte auf der Documenta: Antisemitismus auch bei Bildungsbürgern verankert*. Online unter: <https://www.monopol-magazin.de/bildungsstaette-auf-der-documenta-antisemitismus-auch-bei-bildungsbuergern-verankert> (letzter Zugriff: 24.08.2022)

Dpa (2022b): *Antisemitismus-Vorwürfe. Sieben Experten sollen Documenta fachwissenschaftlich begleiten*. Online unter: <https://www.monopol-magazin.de/sieben-experten-sollen-documenta-fachwissenschaftlich-begleiten> (letzter Zugriff: 24.08.2022)

Dpa (2022c): *Bildschirm im Ruru-Haus. Gesellschafter installieren Erklärung zum Documenta-Eklat*. Online unter: <https://www.monopol-magazin.de/gesellschafter-installieren-erklaerung-zum-documenta-eklat> (letzter Zugriff: 25.08.2022)

Dpa (2022d): *50 Tage Documenta. Gute Besucherzahlen trotz Antisemitismus-Eklats*. Online unter: <https://www.monopol-magazin.de/documenta-verzeichnet-der-ersten-halbzeit-ueber-410-000-besucher> (letzter Zugriff: 24.08.2022)

Dpa (2022e): *Ruangrupa-Interview. Documenta-Kuratoren machen sich und Deutschland Vorwürfe*. Online unter: <https://www.monopol-magazin.de/documenta-kuratoren-machen-sich-und-deutschland-vorwuerfe> (letzter Zugriff: 29.08.2022)

Dpa (2022f): *Zukunft der Weltkunstschau. Wie geht es weiter mit der Documenta?* Online unter: <https://www.monopol-magazin.de/wie-geht-es-weiter-mit-der-documenta> (letzter Zugriff: 03.01.2023)

Fanizadeh, Andreas (2022): *Größenwahn und Niedertracht*. In: Taz am Wochenende. 25./ 26.06.2022,

GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig (2022): REINVENTING GRASSI.SKD. Online unter: <https://grassi-voelkerkunde.skd.museum/ausstellungen/reinventing-grassiskd-2021-23/> (letzter Zugriff: 12.12.2022)

HFBK (2023): *Symposium: Kontroverse documenta fifteen. Hintergründe, Einordnungen und Analysen*. Online unter: <https://www.hfbk-hamburg.de/de/stories/symposium-kontroverse-documenta-fifteen/> (02.02.2023)

Hamburger Institut für Sozialforschung (2022): *Encounter – documenta fifteen als politisches und kulturelles Ereignis. Podiumsdiskussion mit Dirck Baecker, Teresa Koloma Beck, Ralf Michaels und Kristin Platt mit einem Input von Martin Köttering*. Online unter: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/documenta-reloaded-eine-diskussion-am-hamburger-institut-fuer-sozialforschung-dlf-kultur-1168240a-100.html> (letzter Zugriff: 06.12.2022)

Häntzschel, Jörg (2022): „Natürlich ist es riskant, uns zu engagieren“. In: *Süddeutsche Zeitung*. 13./ 14./ 15.08.2022. (186) S. 15.

HAU Hebbel am Ufer (2015): *Phantasma und Politik*. Online unter: https://www.hebbel-am-ufer.de/fileadmin/Hau/HAU3000/Publikationen/HAU_PP_ZeitungA.pdf (letzter Zugriff: 25.08.2022)

Haus der Kulturen der Welt (2022): *Das Haus der Kulturen der Welt*. Online unter: https://hkw.de/de/hkw/ueberuns/Ueber_uns.php (letzter Zugriff: 18.11.2022)

Hinrichs, Per (2022): *Schau mit Schiefelage*. In: *Welt am Sonntag*. 19.06.2022. (25) S. 7.

Hoffmann, Andreas/ Roelcke, Eckhard (2023): *Neuer Documenta-Geschäftsführer*

Mission: Beschädigten Ruf wiederherstellen. Online unter: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/documenta-geschaeftsfuehrer-andreas-hoffmann-100.html> (letzter Zugriff: 13.01.2023)

Karich, Swantje (2022): *Im Speicher der Ungerechtigkeit*. In: *Welt am Sonntag*. 19.06.2022. (25) S. 43.

Klar, Alexander/ Bürger, Britta (2022): *Klimaaktivismus in Museen. Debatten statt Dämonisierung*. Online unter: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/klimaaktivismus-in-museen-100.html> (letzter Zugriff: 14.11.2022)

Klein, Felix/ Greven, Ludwig (2022): „Alle Lager müssen miteinander reden“ *Felix Klein im Gespräch*. Online unter: <https://politikkultur.de/themen/antisemitismus/alle-lager-muessen-miteinander-reden/> (letzter Zugriff: 25.08.2022)

Köhler, Michael (2022): *Kunsttheoretiker Bazon Brock. Documenta 15 ist die „Re-Fundamentalisierung der Kunst“*. Online unter: <https://www.deutschlandfunk.de/schafstallgebloekeder-kulturalisten-bazon-brock-ueber-die-documenta-dlf-c316cef2-100.html> (letzter Zugriff: 24.08.2022)

Kulturzeit (2022a): „Kulturzeit extra“: *Auf der documenta 15*. Online unter: <https://www.3sat.de/kultur/kulturzeit/extra-auf-der-documenta-15-100.html> (letzter Zugriff: 25.08.2022)

Kulturzeit (2022b): „Kulturzeit extra“. *Bilanz der documenta 15*. Online unter: <https://www.3sat.de/>

kultur/kulturzeit/extra-bilanz-der-documenta-15-100.html (letzter Zugriff: 25.09.2022)

Lab.Bode Pool (2023): *Das Museum befragen, Vermittlungsarbeit stärken*. Online unter: <https://www.lab-bode-pool.de/de/> (letzter Zugriff: 28.02.2023)

L'Internationale Confederation (2022): *Statement in support of documenta fifteen*. Online unter: https://www.internationaleonline.org/opinions/1093_statement_in_support_of_documenta_fifteen/ (Letzter Zugriff: 02.12.2022)

L'Internationale Online (2014-2022): *L'Internationale Online*. Online unter: <https://www.internationaleonline.org/> (Letzter Zugriff: 02.12.2022)

Lübben, Alia (2022): *Internationale Presseschau. Was das Ausland über die Documenta denkt*. Online unter: <https://www.monopol-magazin.de/presseschau-was-das-ausland-ueber-die-documenta-denkt> (letzter Zugriff: 24.08.2022)

Maak, Niklas (2022): *Einfach so weiterfeiern?* In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. 08.07.2022. (156) S. 11.

Macho, Thomas/ von Billerbeck, Liliane (2022): *Kollektive im Kunstbetrieb. „Die Frage nach der Verantwortung im Team ist müßig“*. Online unter: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/kollektiv-kunstbetrieb-documenta-thomas-macho-100.html> (letzter Zugriff: 25.08.2022)

Mitchell, Janice (2022): *Wenn Dialog Kunst wird. Eine Bestandsaufnahme*. In: Kunstforum International. All together Now! Kunst im Kollektiv. Band 285. S. 80-89.

Nichelmann, Johannes/ Arend, Ingo (2022): *Ruangrupa zu Documenta-Skandal. Blinde Flecken der Debatte*. Online unter: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/ruangrupa-documenta-blinde-flecken-debatte-100.html> (letzter Zugriff: 30.08.2022)

Orzessek, Arno (2022): *Antisemitismus auf der Documenta. Das hätten sich die Alt-Nazis nicht getraut*. Online unter: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/documenta-antisemitismus-debatte-100.html> (letzter Zugriff: 25.08.2022)

rbb Kultur. Der Zweite Gedanke (2022): *documenta 15: Das Ende der Kunst, wie wir sie kannten?* Online unter: <https://www.rbb-online.de/rbbkultur/podcasts/der-zweite-gedanke-podcast.html> (letzter Zugriff: 17.07.2022)

Sattler, Victor (2022): *Diskussion um Documenta-Künstler Hamja Ahsan. Die Lust am Scheitern*. Online unter: <https://www.monopol-magazin.de/hamja-ahsan-documenta> (letzter Zugriff: 24.08.2022)

Schütz, Heinz (2022): *documenta fifteen – ein Politikum das bleibt?* In: All together now! Kunstforum International Band 285. S. 184-189.

Solidarity Documenta 15 (2022): *Statement in support of ruangrupa and documenta fifteen*. Online unter: <https://www.change.org/p/in-support-of-ruangrupa-and-documenta-fifteen> (Letzter Zugriff: 02.12.2022)

Traces (2019): *Transdisziplinäres Forschungszentrum für Ausstellungsstudien*. Online unter: <https://traces-ausstellungsstudien.de/uber-uns> (letzter Zugriff: 05.02.2023)

- Trinks, Stefan (2022): *Documenta Angst*. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. 08.07.2022. (156) S. 11.
- Trinks, Stefan (2022): *Kassels größtes Kunstbeben*. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. 12.07.2022. (159) S. 11.
- ttt - titel, thesen, temperamente (2022): *ttt-extra: Documenta*. Online unter: <https://www.daserste.de/information/wissen-kultur/ttt/videos/ttt-titel-thesen-temperamente-video124.html> (letzter Zugriff: 25.08.2022)
- TWIST - Die Kultursendung von Arte (2022): *documenta 15: Kunst und Aktivismus*. Online unter: <https://www.arte.tv/de/videos/105617-006-A/twist/> (letzter Zugriff: 25.08.2022)
- Ullrich, Wolfgang (2022c): *Die Kunst, keine zu sein*. Online unter: <https://www.zeit.de/kultur/kunst/2022-08/documenta-fifteen-ausstellung-kunst-kultur#paywall> (letzter Zugriff: 24.08.2022)
- Weissberg, Liliane/ Karnebogen, Maike (2022): *Antisemitismus im Museum. Liliane Weissberg im Gespräch*. Online unter: <https://politikkultur.de/themen/antisemitismus/antisemitismus-im-museum/> (letzter Zugriff: 25.08.2022)
- WE REFUSE (2022): *We are angry, we are sad, we are tired, we are united*. Online unter: <https://werfuseweareangry.wordpress.com/> (letzter Zugriff: 30.09.2022)
- Westhof, Ramona (2022): *Documenta und Antisemitismus. Mehr Kontext für Kunst gefordert*. Online unter: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/documenta-neuer-fall-von-antisemitismus-dlf-kultur-a29e93af-100.html> (letzter Zugriff: 25.08.2022)
- Zeit Online (2022a): *documenta fifteen. Felix Klein nennt Reaktion der documenta-Leitung unangemessen*. Online unter: <https://www.zeit.de/kultur/2022-06/documenta-felix-klein-kritik-leitung-kuenstlerkollektiv-entschuldigung> (letzter Zugriff: 24.08.2022)
- Zeit online (2022b): *documenta fifteen. FDP fordert sofortige Unterbrechung der documenta*. Online unter: <https://www.zeit.de/kultur/kunst/2022-07/fdp-documenta-unterbrechung-antisemitismus-kritik> (letzter Zugriff: 24.08.2022)

9 Fragebogen zur documenta fifteen und kuratorischen Situationen

- I. Was bleibt von der documenta fifteen? Was nehmen Sie mit und was kritisieren Sie
- II. Wie werten sie die Zusammenarbeit mit Künstler*innenkollektiven bei der documenta fifteen?
- III. Könnten Sie sich vorstellen, dass zukünftige documenta-Ausgaben von Kollektiven kuratiert werden?
- IV. Ist das Format der documenta noch zeitgemäß?
- V. Wie sollten Ihrer Meinung nach Kunstaussstellungen der Zukunft aussehen?

9.1 Prof. Dr. Beate Söntgen

I. Zunächst kann ich nicht verhehlen, dass die Antisemitismus-Problematik und der Umgang des kuratorischen Kollektivs mit dieser die documenta für mich gravierend überschattet. So fällt es mir nicht leicht, davon abzusehen, was ich aber gern versuche.

Positiv bleibt für mich die konkrete Erfahrung eines anderen Kunstverständnisses, das in alle Bereiche, von der Produktion über die Rezeption bis zur Vermittlung hineinwirkte. Die documenta sollte ein Experimentierfeld sein, und das war sie in diesem Jahr in hohem Maße. Besonders positiv war für mich die Präsenz von künstlerischen Arbeiten und Praktiken aus verschiedensten geographischen Regionen, die bislang nur selten im Fokus der westlichen Kunstszene waren (die documenta, die Okui Enwezor gezeigt hat, war der erste und in meiner Perspektive äußerst gelungene Versuch, die documenta als Teil einer Kunstwelt unter Bedingungen von Globalität zu gestalten). Auf jener und noch mehr auf dieser kannte ich viele, ja die meisten Namen nicht. Auch der Versuch einer anderen Form des Handels und der Distribution war für mich sehr interessant; meine Kenntnis der ökonomischen Seite des Kunstmarktes sind jedoch zu gering, um das genau einschätzen zu können.

Kritisch sehe ich, in Teilen, Anspruch und Umsetzung. Ich war erst sehr spät, im September, auf der documenta, und die Atmosphäre von Gemeinschaft, die in vielen Rezensionen und Kommentaren so gepriesen wurde, war nicht mehr zu spüren. Verlassene Orte und Schauplätze, keine für mich sichtbare Nachhaltigkeit der Projekte (weder in immer auch problematischen Aufzeichnungen noch in erkennbarem Weiterwirken). Das machte auf mich den Eindruck, als sei die Energie in die ersten Wochen geflossen, in denen die „Kunstwelt“ und ihre Akteur*innen kommen; für die späteren Besucher*innen bleiben nur die traurigen Reste. Der Austausch mit der Stadt schien mir kaum gelungen, wie Gespräche mit Kassler*innen auf der Straße ergaben, kaum ein überzeugendes und umgesetztes Konzept zur Integration von Personen, die bislang mit der documenta nicht viel zu tun hatten (das kann man vermutlich den meisten documenten vorwerfen, mit Ausnahme vielleicht der documenta, die die Kunstvermittlung so stark gemacht hat, ich glaube es war die fünfte. Aber diese hat ja den Anspruch einer erweiterten Zugänglichkeit, und den sehe ich hier nicht eingelöst).

II. Dazu habe ich schon alles geschrieben in der Antwort auf I.

III. Ein weiterer Versuch mit Kollektiven würde sich auf jeden Fall lohnen. Geklärt werden müssten, denke ich, einige Fragen, zentral die der Verantwortlichkeit, der Sprechfähigkeit des Kollektivs, der Machtstrukturen und Hierarchien, des Bewusstseins für den Ort, an dem die documenta stattfindet, und seiner Geschichte. Vor allem aber der Begriff des Kollektivs selbst, der so unambivalent positiv aufgenommen, ja gefeiert wurde. Die damit verbundenen Herausforderungen und problematischen Seiten wurden meines Erachtens zu wenig thematisiert, seien es die oft unausgesprochen bleibenden Machtstrukturen, auch in ihren geschlechtlichen Aspekten (die ohnehin

wenigen Frauen von ruangrupa sind z.B. kaum in den Vordergrund getreten, waren aber, wenn meine Informationen stimmen, diejenigen, die zwei Jahre lang in Kassel die Hauptarbeit gemacht haben; das wurde nicht thematisiert), seien es die historischen Konnotationen und Praktiken, die mit dem Begriff des Kollektivs verbunden sind.

IV. Ich würde das Format documenta verteidigen wollen, eben als ein Experimentierfeld und Schauplatz für jüngere Entwicklungen und als Forum und Anlass für kritische Reflexion über Funktionen, Formen, Medien und den soziokulturellen Wert von Kunst. Über die Formen und Möglichkeiten der Ausgestaltung wäre mE eine grundsätzlichere, weniger erhitzte Diskussion notwendig. Eine gelassenere Diskussion ist durch die antisemitischen Arbeiten aus verständlichen Gründen schwierig geworden. Ich denke, es ist wichtig, dies zu versuchen, ohne die Antisemitismus-Problematik zu verdrängen oder zu marginalisieren. Im Gegenteil,

VI. Hier kann ich keine Prognosen oder Visionen geben; ich bin – leider – keine Kuratorin, kann zwar eine Einschätzung von Ausstellungen geben und hoffentlich auch verständlich begründen; eine Ausstellung zu konzipieren und umzusetzen ist jedoch etwas ganz anderes. Vielfalt der Formen und Formate halte ich für sehr wichtig und wünschenswert, also keine Blaupause. Und viel mehr Sensibilität für Orte und deren Geschichte.

9.2 Dr. Wolfgang Ullrich

I. Von der documenta fifteen bleibt immerhin ein Historikerstreit 2.0, in dem viele einiges über verschiedene Formen von Antisemitismus, über Postkolonialismus und Israelkritik lernen konnten – und (erstmal) mitbekamen, dass in diesen Fragen in verschiedenen Ländern höchst unterschiedliche Diskurse stattfinden. Die sich globalisierende Debatte war für etliche im hiesigen Feuilleton offensichtlich etwas überfordernd, die documenta wurde hier in erstaunlicher Weise zum Feindbild erhoben. Für mich bleibt, dass sie ein famoser Stresstest für den westlichen Kunstbetrieb und Kunstbegriff war und als solcher sicher noch länger nachwirkt. Zu kritisieren ist, dass dieser Stresstest noch viel effektiver gewesen wäre, wären die alternativen Konzepte und Werte besser vermittelt worden. So prallte einfach vieles ziemlich unvermittelt und daher mit leider nur geringem Wirkungsgrad aufeinander.

II. Für mich war die Rolle des eigens eingerichteten künstlerischen Teams, das ja die Zusammenarbeit mit den Kollektiven unterstützen und fördern sollte, sehr enttäuschend. Da ist vieles nicht passiert, was – siehe Frage I – nötig gewesen wäre.

III. Ja, das kann ich. Allerdings nicht unbedingt Kollektive, die es so schon gibt, sondern eher kuratorische Teams, die eigens zusammengestellt werden, um verschiedene Gesichtspunkte abzudecken und nach Möglichkeit blinde Flecken zu vermeiden. Eine Rückkehr zum singulären Großkurator scheint mir hingegen unwahrscheinlich zu sein.

IV. Nun, warum sollte es nicht zeitgemäß sein? Die documenta war seit ihrer ersten Ausgabe 1955 DIE Kunstveranstaltung, bei der Kunst immer vor allem auch politisch gedacht wurde und in ihrer gesellschaftlichen Rolle (neu) bestimmt wurde. In Zeiten, in denen die Kunst ihrerseits nochmals politischer geworden ist, ist die documenta also eigentlich umso zeitgemäßer. Künftig wird sie vielleicht aber eher als alternative Weltausstellung verstanden werden: als ein Ort, an dem weniger eine Leistungsschau stattfindet als eine Synopsis drängender Fragen und Probleme.

V. Es ist fraglich, ob Ausstellungen, die sich allein auf Kunst beschränken und da Grenzen ziehen wollen, noch so angebracht sind. Dafür gibt es Kunsträume, Galerien etc. Von einer großen kuratierten Ausstellung erwarte ich geschärfte Blicke auf die Welt – und da ist es sekundär, ob die aus

der Kunst, der Wissenschaft, dem Film, dem Journalismus, dem Aktivismus etc. stammen. Ich hoffe also auf Ausstellungen, die immer wieder andere Grenzüberschreitungen ausprobieren und keine Scheuklappen kennen.

9.3 Gila Kolb

I. Was mir von der documenta fifteen bleibt ist der radikale Ansatz, eine Kunstaussstellung zu machen, die sich nicht auf Kunstwerke bezieht, sondern auf kollektive und aktivistische Praktiken von Künstler*innen, die Formen des Zusammenkommens, Zusammendenkens, Zusammenarbeitens zeigen. Weiterhin der Vorschlag, das kommerzialisierte System der Kunst und Bildung radikal anders zu denken und auch so zu praktizieren, indem das, was einige gerade zu viel haben, anderen zur Verfügung gestellt wird. In Kürze also das Konzept des lumbung mit seinen Werten – von Nachhaltigkeit und Humor bis Genügsamkeit.

Über das oben genannte hinaus:

- Den Begriff des „JOMO“ – *Joy Of Missing Out* bei einem unfassbar komplexen Programm innerhalb von 100 Tagen, 1700 Veranstaltungen und über 1500 Künstler*innen.

- Die Erkenntnis, wie omnipräsent Antisemitismus und Rassismus in Kassel, Deutschland 2022 ist. Die Erkenntnis, dass wir uns begegnen müssen, wenn wir in einen Dialog kommen wollen – und dass es dafür Zeit braucht.

- Viele künstlerische Positionen, die ich zuvor nicht nicht kannte – und die Erkenntnis, dass ich trotz vielen Besuchen auf der documenta fifteen doch vieles verpasst habe. Generell: Den Umgang mit dem Antisemitismus auf der Ausstellung. Das Ausbleiben von Dialog darüber. Die Sprachlosigkeit gegenüber dieser großen Problematik, die auch im internationalen Kulturbetrieb wahrzunehmen ist. Die Situation der künstlerischen Leitung der documenta im politischen Gefüge wie z.B. den Interessen der Stadt Kassel. Der Umgang mit den Mitarbeiter*innen, bei denen meiner Meinung nach die Größe der Ausstellung mit rund 1400 Künstler*innen (wenn ich alleine an die Visa denke), die erhöhte Komplexität durch Corona etc. nicht in Form von zusätzlichen Ressourcen bedacht wurde. Die für mich manchmal fehlende Kontextualisierung, die sich jedoch mit dem Einlassen und Erleben der Ausstellung auch wieder legte.

II. Ich halte es für eine äußerst sinnvolle Praxis, die der gegenwärtigen Zeit ein anderes Vorgehen, Praxis und Konzept entgegensetzt, die sich zudem dem Kunstmarkt relativ weit entzieht.

III. Ich kann es mir vorstellen. Ich glaube nicht, dass es wahrscheinlich ist.

IV. Ich glaube, dass ruangrupa und das artistic team der documenta fifteen einen sehr großen Schritt in die Richtung einer zeitgemäßen Konzeption einer Ausstellung gemacht hat. Ich glaube, dass es auch zukünftig wichtig sein wird, dass sich Menschen begegnen, sich vernetzen, gemeinsam etwas machen, zusammenkommen und sich dadurch gegenseitig stärken können. Und das hat die documenta fifteen unter anderem geleistet.

V. Kunstaussstellungen der Zukunft sollten für viele sein. Sie sollten Zugänge, Wissen und ästhetische Erfahrungen ermöglichen. Ich bin Kunstvermittlerin geworden, weil ich glaube, dass Kunst die Kraft hat, Menschen in Bildungsprozesse zu bringen. Und damit meine ich nicht, dass sie nach einer Kunstaussstellung etwas besser auswendig können sollten oder dann besser in ihrem Job sind. Und auch nicht, dass sie zu besseren Menschen werden. Sondern, dass Kunst etwas anstößt, was neu oder vertraut, aber möglicherweise nicht bewusst ist. Was Menschen in einen Kontakt mit sich – und anderen bringt. Das führt im Zweifel dazu, dass sie etwas anders wahrnehmen,

oder auch etwas Bestimmtes überhaupt erst wahrnehmen können. Das sollten Kunstaussstellungen der Zukunft ermöglichen und ich glaube, dafür ist eine gut ausgestattete, wertgeschätzte und von vorneherein mitgedachte Kunstvermittlung immens wichtig.

10 Abstract

Die 2022 stattfindende documenta fifteen machte mitsamt ihren begleitenden Debatten in gebündelter Form auf die aktuellen gesellschaftspolitischen Diskurse und Umbrüche aufmerksam, in denen sich Kunst, Kultur und Gesellschaft befinden. Ausgehend von den Geschehnissen rund um die Ausstellung werden die derzeitigen Entwicklungen, in einer globalisierten, von vielfältigen Krisen und Herausforderungen bewegten Welt, näher beleuchtet. Hierbei finden neben der kritischen Betrachtung von weltlichen Einordnungen in „Globaler Norden“ und „Globaler Süden“, auch das Kollaborative, das Ende des autonomen Kunstwerks, die Bedingungen freiheitlicher Kunstproduktion sowie gesellschaftliche Kommunikationsformen Aufmerksamkeit.

Die Komplexität der Diskurse findet selten in kuratorischen Situationen den notwendigen Raum und die realen unterschiedlichen Lebensrealitäten, Blickwinkel und Meinungen erhalten oftmals kaum im Nebeneinander Sichtbarkeit. Das so dringend notwendige Gespräch zwischen allen Beteiligten, in dem einander zugehört, diskutiert, gestritten, gefragt und gestaltet wird, bleibt zumeist aus. Es stellen sich somit dringende Fragen nach dem Umgang von Kunst- und Kulturinstitutionen mit den aktuellen Diskursen.

Aufgrund dessen präsentiert die Arbeit, nach einer Beschäftigung mit dem Kuratorischen und seiner Dimensionen, Beispiele von innovativen kuratorischen Ansätzen. Die Institution documenta wird als Untersuchungsgegenstand genutzt, um sich mit den Zusammenhängen zwischen gesellschaftspolitischen Entwicklungen und kuratorischen Konzepten auseinanderzusetzen. Kuratieren wird hierbei als kulturelle Praxis angesehen, die immer auch aus einer Subjektposition heraus eine Bedeutungsproduktion mit sich bringt.

Das ambivalente Dispositiv der Gastfreundschaft durchzieht als roter Faden den Text. Utopische Gedanken zu kuratorischen Situationen als Möglichkeitsräumen bieten eine Perspektive für ein zeitgemäßes Kuratieren. Hierfür wird das Bild des Gartens als heterotopem Ort verwendet.

11 Eigenständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende wissenschaftliche Arbeit mit dem Thema „Neue Nachbarschaften – Kuratorische Situationen im Kontext neuer gesellschaftspolitischer Diskurse“ selbstständig verfasst habe.

Ich habe keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt und die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken als solche kenntlich gemacht. Dies gilt auch für Zeichnungen, Skizzen, bildliche Darstellungen und dergleichen sowie für Quellen aus dem Internet. Diese Arbeit war weder in gleicher noch in ähnlicher Fassung Bestandteil einer Studien- oder Prüfungsleistung von mir oder anderen Studierenden.

Lüneburg, 06.03.2023 Henrike Heller