Kuratieren als kritische Praxis im Kontext von Vermittlung und Bildung

Von Antonia Hayer

Inwiefern hat sich das Verständnis von Kritik durch die Digitalisierung verändert und welche Funktion kann Kritik in der Gesellschaft einnehmen? Welches kritische Potenzial haben gegenwärtige künstlerische Praxen? Diese Fragen waren Ausgangspunkt für meine Masterarbeit zum *Kuratieren als kritische Praxis im Kunstunterricht*, in der ich das Kuratieren als Umgangsweise mit Komplexität und digitalen Technologien untersucht habe. Dabei gehe ich mit den Soziologen Dirk Baecker und Armin Nassehi davon aus, dass die Erfassung und Verarbeitung großer Datenmengen erst durch die Digitalisierung möglich geworden ist und eine größere Kontrollierbarkeit der Individuen und eine Vorhersehbarkeit von Entscheidungen bedeutet. Zugleich sind digitale Lösungsansätze aber notwendig, um sich in einer offenen und komplexer werdenden Gesellschaft zu orientieren (vgl. Nassehi 2019: 36; 42). Diese Ambivalenz von Digitalisierung als Problem und Lösung zugleich beinhaltet Fragen des Umgangs mit Kontrolle und Machtverhältnissen einerseits sowie Handlungsmöglichkeiten (*agency*) und Autonomie andererseits. Da die Erfassung und Verarbeitung großer Datenmengen aber zunehmend durch Algorithmen geschehen, welche den Nutzer*innen eine Auswahl an Inhalten zur Verfügung stellen, kann das Ziel von Bildung also nicht mehr nur als das Sammeln und Erlernen von Wissen verstanden werden. Bildung muss stattdessen auch reflektieren, wie dieses Wissen zustande kommt und dazu befähigen, eigene Selektionsmechanismen für Wissen zu entwickeln. Dadurch wird unter anderem von Dirk Baecker ein neuer Kritikbegriff gefordert, der über Vernunft hinausgeht (vgl. Baecker 2011: 47): Zum einen ist der Überblick über die Gesamtheit der Informationen aufgrund ihrer Menge nicht (mehr) erreichbar, zum anderen handeln Menschen auch nicht nur vernunftgesteuert, indem sie Fakten gegeneinander abwägen. Stattdessen betten sie Informationen in gedankliche Deutungsrahmen, sogenannte *Frames* ein (vgl. Wehling 2016: 17). Zusätzlich entwickeln Inhalte in digitalen Netzwerken ein Eigenleben und kursieren nach eigenen Logiken, die sich mit einer vernunftgeleiteten Erkenntnis nicht vereinbaren lassen, da die Nutzer*innen nicht mehr im Zentrum stehen, sondern Teil des Netzwerks geworden sind (vgl. Pettman 2019: 29). Kuratieren als relativ junges Phänomen (vgl. Hoffmann 2013: 14) wird nicht nur im Zusammenhang mit Algorithmen und kuratierten Playlists verwendet (vgl. Fröhlich 2015), sondern setzt sich gerade im Kunstdiskurs verstärkt mit der (Re-)Produktion von Machtverhältnissen auseinander. *Kritisches* Kuratieren kann als Möglichkeit der Infragestellung dieser Machtverhältnisse betrachtet werden, welche durch Institutionen, aber auch medial bestehen können. In beiden Fällen werden Handlungsmöglichkeiten, im Fall von Diskriminierung die Handlungsmöglichkeiten einzelner Akteur*innen oder Gruppierungen, eingeschränkt. Kritisches Kuratieren könnte dann dazu dienen, Handlungsmöglichkeiten aufzuzeigen, Machtmechanismen zu hinterfragen, Diskussionsräume zu schaffen und Wissensproduktion zu reflektieren. Darüber hinaus könnte es auch Vermittlung und Bildung (und damit auch Schule) demokratischer und kollaborativer gestalten. Denn als eine Tätigkeit, die im Museum und mit dem Museum entstanden ist, teilt das Kuratieren mit diesem auch eine Geschichte des Vermittelns und Bildens. Diese Tätigkeiten oder Aufgaben des Museums werden in ihrer klassischen Form zunehmend hinterfragt, und es werden Ansätze für eine kritische Vermittlung gefordert und entwickelt.

Ansätze und Strategien für kritisches Kuratieren

In dem Sammelband *Kuratieren als antirassistische Praxis*, herausgegeben von Bayer et al., wird beispielsweise die Rolle des Kunstraumes als Ort für Begegnungen, als Plattform und Katalysator für kritischen Dialog diskutiert (Bayer et al. 2017a). Dabei geht es den Autor*innen der Beiträge auch darum, Strategien zum Erlangen von Handlungsmacht zu entwickeln oder aufzuzeigen – und dabei die eigene Systemzugehörigkeit als strukturelles Problem mitzudenken (vgl. Bayer et al. 2017b: 42). Nora Sternfeld schlägt in diesem Zusammenhang vor, man solle, „[…] um an einer Gegenperformativität, einem aktiven Verlernen der rassistischen Strukturen zu arbeiten, […] von künstlerischen Strategien der Aneignung […] lernen“ (ebd.: 43).

Vorschläge dafür, wie eine solche Praxis aussehen könnte, geben Natalie Bayer und Mark Terkessidis in ihrem Beitrag *Über das Reparieren hinaus. Eine antirassistische Praxeologie des Kuratierens* (Bayer/Terkessidis 2017). Sie fordern, dass Subjektivität berücksichtigt und Multiperspektivität gewährleistet werden müsse (vgl. ebd.: 56), wozu kommerzielle Produkte wie etwa Serien bereits imstande seien, da „[d]ie Protagonist*innen […] unterschiedlich [sind], was soziale Position, Herkunft und Geschlecht be-

trifft, und das Narrativ […] stets aus der Sicht dieser Verschiedenheit durchquert [wird]“ (ebd.: 57). Außerdem sollten Narrative und Exponate befragt werden, beispielsweise daraufhin, wessen Geschichte erzählt werde oder wessen Perspektive privilegiert, welche Bilder auftauchten oder wie die Texte entstünden. Multiperspektivität solle außerdem durch Kollaboration erreicht werden, weil durch verschiedene Beteiligte unterdrückte Wissensarten einbezogen würden (vgl. ebd.: 61). Beteiligte sollen so „[…] gemeinsam Displaybedeutungen und Erzählungen, die nicht dem klassischen Prinzip von in sich abgeschlossenen Erklärungen folgen“ entwickeln (ebd.: 68). Somit stehe der Prozess im Vordergrund, während die Rollen der Akteur*innen wechseln können (ebd.). Bayer und Terkessidis schließen mit dem Satz, dass

„[i]n einer Kulturinstitution, die sich diesem Prinzip konsequent verschreibt, ein explizit antirassistisches Kuratieren nicht mehr notwendig [wäre]. Dann kann das gemeinsame Interesse an Inhalten, Ideen, Verbesserungen und Veränderungen im Vordergrund stehen und: eine interessante Kulturarbeit“ (ebd.: 70).

Einen weiteren Ansatz für kritisches Kuratieren stellt Katharina Morawek in ihrem Beitrag über das Kunstprojekt *Die ganze Welt in Zürich. Konkrete Interventionen in die Schweizer Migrationspolitik* vor (Morawek 2017). Ziel dieses Projektes war es, einen Ort zu schaffen, um über soziale Utopien gemeinsam nachzudenken, sie zu verhandeln und so politisch zu agieren (vgl. ebd.: 99). Der Fokus der Arbeit lag dabei auf der „transdisziplinären Kollaboration sowie auf der gleichzeitigen persönlichen Involvierung in die politischen Praxen (lokaler) sozialer Kämpfe“ (ebd.: 103). Morawek betont eine kuratorische Ethik hinter dem Projekt, die die aus öffentlichen Geldern finanzierte Institution in der Pflicht sieht, zur Demokratisierung der Gesellschaft beizutragen (vgl. ebd.: 107). Hier steht also die *Involvierung des Kuratierens in die Politik* im Vordergrund.

Als weiteren Beitrag möchte ich außerdem an dieser Stelle Bonaventure Soh Bejeng Ndikungs *On est ensemble et Ça va waka. Einige Gedanken zur Navigation in der Xenopolis* kurz vorstellen (Ndikung, 2017a). Ndikung fragt danach, wie das „Organisieren von Ausstellungen als aktives Zusammentreffen von Vorstellungen, Gedanken, Menschen und Geschichten“ (ebd.: 275) verstanden werden könne. Dabei bezieht er sich auf verschiedene Theorien zum Raum und entwirft die Ausstellung als „[…] Raum, in dem komplexe Fragen gestellt, in dem parallele Realitäten untersucht werden können und in dem die Schönheit der Komplexität der Welt offenbart wird“ (ebd.: 287). Wo sich dieser Raum befinde, ob in einem offiziellen Kunstraum oder auf der Straße, sei nicht wichtig, stattdessen gehe es um „das Singuläre zusammenzuführen, da hierbei die zentrale Praxis das Sammeln von persönlichen Geschichten (und von Geschichte in der Mehrzahl) ist, das Sammeln von persönlichen Kämpfen und Festen […] aber auch die Versammlung von Pluralitäten und Divergenzen“ (ebd.: 288). Bonaventure Soh Bejeng Ndikung schlägt *Dekanonisierung* als Methode vor, um Machtmechanismen in Museen zu hinterfragen (vgl. Ndikung, 2017c). Dekanonisierung bedeute, Wissen zu performen und Objekte sowie verkörperte Praktiken als Medien und Formate des Wissens zu betrachten:

„Decanonization is when knowledge is performed, and when the objects in museums are instigated to be part of performances rather than treated as relics or residues of times, spaces, or epistemologies past. Decanonization as method is choosing embodied practices as mediums and formats of discourse and knowledge, delinking from the conventional referencing phenomena and proposing a more phenomenological approach of dealing with histories, memories, cultures, sciences, religions, and knowledges at large“ (ebd.).

Auf den von Ndikung 2009 gegründeten Kunstraum *SAVVY Contemporary* geht auch Nora Sternfeld auch in ihrem Buch *Das radikaldemokratische Museum* ein (Sternfeld 2018). So fragt sie:

„Was wäre, wenn das Museum nicht über das Sammeln, Bewahren, Forschen und Vermitteln definiert wäre (und damit über das nationale, koloniale institutionelle Projekt der westlichen Aufklärung), sondern über die transgenerationelle Tradierung von Wissen um und mit Dingen und Material? Was wäre, wenn das Museum ein ‚Erinnerungsort‘, eine ‚Kontaktzone‘ oder ein ‚dritter Raum‘ wäre, an dem Geschichte/n geteilt werden?“ (Sternfeld 2018: 87)

Das *SAVVY Contemporary*, das auch als diskursive Plattform, Ess- und Trinkstätte, Njangi-Haus und Raum für Geselligkeit dient (Ndikung, 2017b) könnte somit als ein Beispiel für einen radikaldemokratischen Kunstraum dienen, in dem Ausstellungen als Möglichkeits- und als Handlungsräume dienen, wodurch eine Verschränkung von Kuratieren und Vermitteln stattfindet (vgl. Sternfeld 2018: 55). Ein solcher Ansatz stellt also das Zusammenführen von Menschen und Ideen im Kunstraum und auf der Straße in den Vordergrund und verbindet es mit der Infragestellung von Machtpositionen.

Ansätze einer kritischen Vermittlung

Kritisches Kuratieren kann demnach von einer kritischen Vermittlung lernen und umgekehrt. Denn sowohl Kuratieren als auch Vermitteln können laut Nora Sternfeld als Handlungsformen verstanden werden, die „um Deutungen ringen – entweder, indem sie die bestehenden Machtverhältnisse reproduzieren oder im Hinblick auf ihre Infragestellung“ (vgl. auch Richter 2019; Sternfeld 2018: 55). Sie haben damit als kritischemanzipative Praxen dieselbe Funktion, nämlich Hegemonien herauszufordern (vgl. ebd.: 56).

Sternfeld geht in *Das radikaldemokratische Museum* von der Frage nach der Repräsentation aus, der sich das Museum stellen muss. Repräsentation sei im 20. Jahrhundert als Darstellung und als Stellvertretung umfassend kritisiert worden, sowohl in den Wissenschaften und den Künsten als auch in sozialen Bewegungen wie *Occupy* (vgl. ebd.: 22). Sternfeld hinterfragt aber, inwiefern die theoretische Auseinandersetzung tatsächlich einen Effekt auf Machtstrukturen haben kann. Sie kommt zu dem Schluss, dass Kritik und Handeln zusammengedacht werden müssten, wofür sie als Beispiel die Einsperrungsaktion der Künstlerin Graciela Carnevale heranzieht (vgl. ebd.: 24 f.). Bei dieser Aktion wurden die Besucher*innen zu einer Galerieeröffnung in einen leeren Raum mit leeren Wänden geführt, eine davon aus Glas, die aber zunächst abgedeckt war. Sie wurden in diesem Raum eingeschlossen und waren dadurch gewissermaßen gezwungen, zu partizipieren. Um sich zu befreien, mussten sie aus der Galerie, der Institution, buchstäblich ausbrechen. Da abgesehen von dieser Aktion nichts gezeigt wurde, ging es also einzig um die Handlung des Ausbrechens und der Partizipation selbst (vgl. ebd.). Hier verbinden sich Ausstellungsprojekte und künstlerische Projekte mit der *Idee der Handlungsmacht und der Involvierung der Betrachter*innen*. Sternfeld führt diesen Gedankengang noch weiter aus und fragt, inwiefern Kunstvermittlung selbst als Herrschaftstechnik betrachtet werden muss. Denn Hegemonie werde durch Zwang, aber eben auch durch Bildung erreicht und lerne zwar von den Rändern, aber nur, um bestehende Machtverhältnisse zu erhalten (vgl. Sternfeld 2018: 75). Das Ziel des „Transformismus“ bestehe darin, „Kritik zu integrieren, ohne dass die Verhältnisse von Macht und Ausschluss selbst ins Spiel kommen müssen“ (ebd.). Sie schlägt im Gegensatz dazu vor, „Partizipation nicht als bloßes ‚Mitmachen‘ zu begreifen, sondern als eine Form der Teilnahme und Teilhabe, die die Bedingungen des Teilnehmens selbst ins Spiel bringt“ (ebd.: 76) und bezieht sich dazu auf Carmen Mörsch, die vier Diskurse der Kunstvermittlung benennt, welche im Folgenden nachgezeichnet werden sollen.

Vier Diskurse der Kunstvermittlung nach Mörsch

Mörsch unterscheidet im Feld der Kunstvermittlung den affirmativen, den reproduktiven, den dekonstruktiven und den transformativen Diskurs (Mörsch 2009).

Mit dem *affirmativen Diskurs* beschreibt Mörsch ein Verständnis von Kunst als spezialisierte Domäne, deren Inhalte und Aktivitäten sich an ein spezialisiertes Publikum richten und somit im Prinzip keiner Vermittlung bedürfen (vgl. Mörsch 2009). Der *reproduktive Diskurs* richte sich auch an nicht-spezialisierte Zielgruppen, die ebenfalls an Kunst herangeführt werden sollen (vgl. ebd.). Mit dem *dekonstruktiven Diskurs* fände bereits ein Umdenken statt, insofern als „[i]n diesem […] Kunstvermittlung die Funktion zugewiesen [wird], das Museum, die Kunst und auch die Bildungs- und Kanonisierungsprozesse, die in diesem Kontext stattfinden, gemeinsam mit dem Publikum kritisch zu hinterfragen“ (ebd.). Dies könne beispielsweise durch Interventionen in Ausstellungen geschehen (vgl. ebd.). Mit dem *transformativen Diskurs* übernähme Kunstvermittlung

„[…] die Aufgabe, die Funktionen der Ausstellungsinstitution zu erweitern und sie politisch, als Akteurin gesellschaftlicher Mitgestaltung, zu verzeichnen. Ausstellungsorte und Museen werden in diesem Diskurs als veränderbare Organisationen begriffen, bei denen es weniger darum geht, Gruppen an sie heranzuführen, als dass sie selbst – aufgrund ihrer durch lange Isolation und Selbstreferenzialität entstandenen Defizite – an die sie umgebende Welt – z. B. an ihr lokales Umfeld – herangeführt werden müssen“ (ebd.).

Transformativ ist hier mit Sternfeld nicht im Sinne des Transformismus zu verstehen, also als Taktik, um an der Macht zu bleiben, ohne selbstkritisch diese Macht zu reflektieren. Stattdessen legen transformative Praktiken nicht nur „die Funktionen der Institution in Zusammenarbeit mit dem Publikum […] [offen] oder kritisieren [sie], sondern ergänzen und erweitern [sie]“ (Mörsch, 2009).

Nora Sternfeld versucht ebenfalls, eine kritische transformative Vermittlung zu entwerfen. Sie greift dabei auch die Bedenken auf, dass durch Vermittlung selbst Machtverhältnisse reproduziert oder verstärkt werden könnten. Eine solche Art der Kritik wird laut Sternfeld unter anderem von Sezgin Boynik geäußert:

„Er [Boynik] will einen ideologischen Kurzschluss der kritischen Kunstvermittlung herausarbeiten, denn er unterstellt ihr, dass sie mit ihren Ansätzen und Praktiken die Tatsache legitimiert, sowohl Teil der Ökonomisierung der Bildung zu sein als auch ihr kritisch gegenüberzustehen. Indem die Kunstvermittlung uns also Techniken bereitstellt, um affirmativ und kritisch zugleich zu sein, und sogar transformative Potenziale zu integrieren imstande ist, würde sie Boynik zufolge Konflikte, die die bestehenden Verhältnisse tatsächlich adressieren, stets eher verhindern und unterbinden, als ermöglichen" (Sternfeld 2018: 147).

Diese Kritik erinnert an die Kritik, die auch der Post-Internet Art und der Institutionskritik gegenüber vorgebracht wird.[1] Sternfeld entgegnet Boyniks Kritik, dass

„[d]ie Kritik der kompletten Vereinnahmung der Vermittlung […] also nur aus einer Perspektive möglich [ist], die den Fokus auf das Verhältnis von Vermittlung und Institution beschränkt. Zoomen wir aus der verengten Perspektive der institutionellen Mauern hinaus, stellen wir fest, dass gesellschaftliche Kämpfe und kollektive soziale Praktiken an unzähligen Orten und mit unterschiedlichen Mitteln die bestehenden Verhältnisse herausfordern. Im Sinne der Hegemonietheorie muss dies – wie Oliver Marchart und Chantal Mouffe herausarbeiten – kollektiv und solidarisch, sowohl in den bestehenden Institutionen als auch außerhalb geschehen" (ebd.: 152 f.).

Carmen Mörsch zeigt ebenfalls, im Anschluss an die Beschreibung der vier Diskurse der Kunstvermittlung auf, dass eine kritische Kunstvermittlung sich positionieren und die Herstellung von Kategorien thematisieren muss. Kritische Kunstvermittlung, so Mörsch, „betrachtet die RezipientInnen nicht als den Anordnungen der Institution Unterworfene, sondern fokussiert deren Gestaltungsspielräume und die Möglichkeiten der Umcodierung im Sinne einer ‚Kunst des Handelns'" (Mörsch 2009).

Auch der Medien- und Theaterwissenschaftlerin Martina Leeker geht es um das kritische Potenzial von Kunst, sie fragt aber auch danach, wie diese Kritik nicht missbraucht werden kann und fordert deshalb eine Um-Bildung und eine Veränderung von Strukturen (vgl. Leeker 2018: 10). Daraus entwirft sie eine Datenkritik und „eine kritische ästhetische Vermittlung 2.0", die sich von vorherigen Versuchen der Kritik und Vermittlung abgrenzt, indem sie den *curatorial turn* und den Begriff der „konfliktuellen Kontaktzone" von Sternfeld nutzt, um zu zeigen, dass nicht Konsens, sondern Konflikte gesucht werden und Normierungen vermieden werden sollen (vgl. ebd.: 21f.). Dies geschehe laut Leeker mit den Methoden der Kunst- und Kulturwissenschaftlerin Irit Rogoff, bei denen es um das „*Verlernen* von Mustern, das *Weg-Sehen* zum *Neu-Sehen* sowie um *Hinein-Schmuggeln*" gehe (ebd.: 22 f.). Kritik entwirft Leeker als „[performende] ‚Kritik im Innen / aus dem Drin-Sein' […], als Antwort auf den Verlust kritischer Distanz […]" (ebd.: 24). Durch überzogene Affirmation werde Bekanntes fremd, wodurch Irritation und Paranoia erzeugt würden sowie ein Befremden, welches letztlich zur nötigen Distanz für Reflexion führe. Diese Distanz durch Affirmation könnte bei näherer Betrachtung auch eine Form von Ironie sein; Ziel sei die Veränderung von Infrastrukturen. Dem Kuratieren kommt dabei die Rolle zu, im Rahmen von kritischer ästhetischer Vermittlung Räume für Verschiedenes, für Heterophilie, in Performances, Museen, Ausstellungen, Schulen, Aktionen auf Internetplattformen oder in der Forschung zu schaffen (vgl. ebd.: 29f.).

Machtausübung durch Vermittlung von Moral und Geschmack

Auf die enge Verknüpfung der Vermittlung moralischer Werte und kritischer Urteilskraft durch Kunst geht Carmen Mörsch in *Die Bildung der A_n_d_e_r_e_n durch Kunst: eine postkoloniale und feministische historische Kartierung der Kunstvermittlung* ein (Mörsch 2019). Sie zeigt nicht nur, wie Geschmack und Moral im 18. Jahrhundert in England verknüpft wurden, wie der *public taste*, der Geschmack, institutionalisiert wurde und wie die Legitimation des Bildens durch Kunst in koloniale Diskurse verstrickt war (vgl. Mörsch 2019: 133). Sie beschreibt auch am Beispiel der Nachbarschafts- und Bildungszentren *Toynbee Hall* in London (vgl. ebd.: 259) und *Hull House* in Chicago (vgl. ebd.: 302) die Art und Weise, wie Kunst dort zur Bildung eingesetzt wurde.

Außerdem hinterfragt sie kritisch, welche Rolle die Beschreibung der „A_n_d_e_r_e_n"[2] für die Entwicklung dieser Räume spielte und inwiefern ihre angebliche Unterlegenheit, ihr fehlendes Mitbestimmungsrecht und ihre Beschreibung als unreife Subjekte dafür maßgeblich waren. In einer Fallstudie zur Differenzierung beschreibt Mörsch die Zusammenarbeit der *Whitechapel Art Gallery* (WAG) unter anderem mit Schulkindern, denen ein Sinn für die Schönheit (ihrer Umgebung) anerzogen werden

sollte (vgl. ebd.: 440). Die Schularbeiten wurden dabei auch in der Galerie ausgestellt sowie auch Schularbeiten von Kindern mit Behinderung und von „als ‚ausländisch' markierte[n] Kinder[n]" (ebd.: 445f.). Mörsch beschreibt weitere Aktivitäten mit Schüler*innen und auch eine Zusammenarbeit, die in einer eigenen Ausstellung der Schüler*innen in der Galerie mündete (vgl. ebd.: 521), sodass „die *artist-educators* an der WAG zusammen mit den Schüler*innen institutions- und diskriminierungskritische Kunstvermittlung" (ebd.: 524) leisteten. An den Beispielen wird einerseits die Verwendung der Kunstvermittlung als Herrschaftstechnik ohne Mitbestimmungsrecht deutlich, aber andererseits auch ein Ansatz einer kritischen Vermittlung gezeigt, die (im letzten Beispiel) Zusammenarbeit und Partizipation fordert. Es werden nicht nur neue Räume für die beteiligten Schüler*innen zugänglich gemacht, sondern es findet auch in Ansätzen eine Erweiterung der Ausstellungsfunktion statt.

In der Publikation *Gegenöffentlichkeit organisieren. Kritisches Management im Kuratieren*, herausgegeben von Matthias Beitl, Beatrice Jaschke und Nora Sternfeld, wird auf Chantal Mouffe hingewiesen, die über mögliche Allianzen zwischen Kunstinstitutionen und sozialen Bewegungen schreibt (vgl. Beitl et al. 2019: 15). Mouffe bestehe darauf, „dass kritische Institutionen die bestehenden Machtverhältnisse infrage stellen, sich gegenhegemonialen Kämpfen anschließen und also Gegenöffentlichkeit organisieren können" (ebd.). Nora Sternfeld fragt daran anschließend in ihrem Beitrag *Wie können wir zusammen handeln in einer Welt, die uns zunehmend isoliert? Kuratorische Öffentlichkeit unter infrastrukturellen Bedingungen* (Sternfeld 2019), was Öffentlichkeit im 21. Jahrhundert heißt und was diese mit kritischem Kuratieren zu tun haben kann. Als Beispiel für kritisches Kuratieren nennt sie den Kunstraum *PUBLICS 2017* in Helsinki, eine „kuratorische Agency" im doppelten Sinn, die aus einem konkreten Konflikt hervorgegangen sei (vgl. Sternfeld 2019: 90). Dies erinnert an Oliver Marcharts Forderung nach einem Antagonismus, der nicht organisiert werden kann (vgl. Marchart 2007: 173). Aus dem öffentlichen Protest und der kollektiven Selbstorganisation wurde im Fall des Kunstraumes, folgen wir Sternfeld, zunächst eine öffentliche und dann eine private Institution (vgl. Sternfeld 2019: 91). Sternfeld greift den Begriff der Öffentlichkeit auf und setzt ihn in Zusammenhang mit aktuellen Phänomenen der Digitalisierung. Sie problematisiert Öffentlichkeit als Phänomen, das durch private soziale Plattformen und die „Ökonomisierung des Öffentlichen" entstanden sei (ebd.: 92). Dabei wirft sie die Frage auf, was es heißt, durch Infrastrukturen regiert zu werden und trotzdem zu handeln (vgl. ebd.: 98 f.). Dies knüpft an die Überlegung an, was Kritik bedeuten könnte, die Foucault damit beantwortet, dass er das Regiertwerden nicht grundsätzlich ablehnt, aber dennoch nach Handlungsfähigkeit fragt, also danach, „nicht so und […] nicht auf diese Weise" (Foucault 1992: 12) regiert zu werden.

Kuratieren als kritische (Alltags-)Praxis

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass Kuratieren und Vermitteln Machtverhältnisse reproduzieren, diese aber auch infrage stellen können, respektive auch selbst infrage gestellt werden *sollen*. Inwiefern Kunst überhaupt vermittelt werden kann oder soll, wird in den untersuchten Zusammenhängen und Publikationen nicht beantwortet, jedoch wird auf die Tatsache verwiesen, dass Kunst zur Vermittlung von Geschmack und Moral genutzt wurde und wird. Die Frage, ob eine Kritik am System innerhalb des Systems, das kritisiert wird, überhaupt möglich ist, wird von vielen Autor*innen gestellt. Zur Überwindung dieses Problems werden Selbstreflexivität und eine engere Verknüpfung von Handeln und Kritik gefordert, um Institutionen zu öffnen, zu erweitern und handlungsfähig zu werden.

Inwiefern also kann Kuratieren, insbesondere mit Blick auf die gegenwärtige digitale Kultur, eine kritische Praxis darstellen? Durch die Digitalisierung und die zunehmende Komplexität der Gesellschaft ergeben sich neue Anwendungsbereiche des Kuratierens, welches sich heute auf das Internet und seine angeschlossenen Netzwerke wie *Youtube, TikTok* oder *Instagram* ausweitet. Denkbar sind in diesem Kontext etwa sich selbst kuratierende Systeme oder personalisierte und vernetzte virtuelle Ausstellungsräume, ebenso wie Inhalte, die im Internet zirkulieren. Durch diese Erweiterung kann davon ausgegangen werden, dass in einer digitalisierten Gesellschaft nicht nur Kunstwerke oder kulturelle Wertgegenstände, sondern auch andere, alltägliche, Inhalte, Informationen oder Dinge kuratiert werden (ob der Begriff in diesem Kontext allerdings noch zutreffend ist, kann hier nicht weiter diskutiert werden). Im Kunstdiskurs werden auch künstlerische Praxen als kuratorische Praxen diskutiert und umgekehrt (vgl. Graham/Cook 2010: 264). Weil es hier zu einer Vermischung der Diskurse und der Gegenstände des Kuratierens kommt, liegt der Gedanke nahe, dass Ansätze eines kritischen Kuratierens im Kunstdiskurs auf das Kuratieren im Alltag übertragen werden und auch dort wirksam werden können.

Diese Ansätze könnten darin bestehen Multiperspektivität sichtbar zu machen, zu ermöglichen oder herzustellen (Bayer/Terkes-

sidis; Ndikung), Politik und Kunst zu verbinden (Morawek, Menschen zusammenzuführen, Machtpositionen in Frage zu stellen (Ndikung), Handlungsmacht zu geben oder zu ermöglichen und Betrachter*innen zu involvieren (Sternfeld; Mörsch) sowie Konflikte zuzulassen und Öffentlichkeit herzustellen (Beitl et al.). Sie zu übertragen, würde dann bedeuten, dass in der Alltagskultur, beispielsweise auf Plattformen, Filterblasen entgegengewirkt und Konflikt, Austausch und Multiperspektivität gefördert würden, Nutzer*innen stärker in die Gestaltung der Plattformen involviert würden oder die Auswahl und Gestaltung der Inhalte mehr reflektiert und mitgestaltet würde. Beispiele für Formen von kritischer kuratorischer Praxis in der Alltagskultur sind etwa die Ausstellung *Männerwelten*, ausgestrahlt über den Fernsehsender ProSieben am 13. Mai 2020, oder der digitale Protest von K-Pop-Fans, die den Hashtag *#whitelivesmatter* hackten. Ähnlich wie bei Graciela Carnevale, Bonaventure Soh Bejeng Ndikung oder anderen nimmt das Kuratieren hier eine Funktion des Ausstellens und Versammelns, im Sinne eines Sammelns von Widerstand oder eines Kuratierens von Aktivismus ein. Interessant ist darüber hinaus, dass das Ausstellen und Kuratieren ermöglicht, Kontrolle über die Bilder und ihre Verbreitung zurückzuerlangen (vgl. Eleey 2013: 115) und eine Form von Ermächtigung darstellt.

Abschließend stellt sich die Frage, wie Kuratieren als eine kritische Praxis für Bildungsprozesse im Kunstunterricht nutzbar gemacht werden kann. Wenn künstlerische Arbeiten im Zuge der Digitalisierung komplexer werden und komplexe Zusammenhänge begreifbar gemacht werden müssen (vgl. Klein 2019: 20), ist das ein Argument dafür, dass dies über ein Verständnis des Kuratierens ermöglicht werden kann, also über ein Verständnis der Bedingungen, unter denen Bilder und Kunst gezeigt werden. Insofern könnte auch die Praxis der Schüler*innen als eine kuratorische gedacht werden, wie etwa Nada Rosa Schroer und Jakob Sponholz in dem Band Arts Education in Transition vorschlagen (vgl. Schroer 2020; vgl. Sponholz 2020). Kritisches Kuratieren im Kunstunterricht könnte sich nun an Formen des Kuratierens in der Kunst und in der Alltagskultur orientieren und so dazu beitragen, dass mediale, ästhetische und handlungsorientierte Aspekte von Wissen in Beziehung gesetzt werden und Wissen in seiner sozialen Konstruktion deutlich wird. Das Vorwissen und die Erfahrungen der Schüler*innen würden berücksichtigt und die Themen und der (verdeckte) Kanon fortlaufend auf ihre Gültigkeit hin befragt. Unterstützt werden könnte dies unter anderem durch die Forderung nach einem fächerübergreifenden und projektorientierten Unterricht, in dem durch Ausstellungen Lerngelegenheiten und Lernorte geschaffen werden. Ausstellen als Unterrichtserfahrung kann außerdem zu einem kollaborativen Lernen beitragen. Es gibt bereits dokumentierte Projekte, in denen diese Idee umgesetzt oder beschrieben wird (vgl. Burton 2010; Lussi 2016; Marsh/ Showalter 2017). Hier wird kritisches Denken durch die Verknüpfung von Informationen mit dem Sammeln, Auswählen, Untersuchen, In-Bezug-setzen und Präsentieren erzielt. Darüber hinaus können auch die Bedingungen des Lernens durch und mit Medien und Medienunternehmen sowie sozialen Netzwerken und in Institutionen wie der Schule reflektiert und diskutiert werden.

Anmerkungen

[1] Denn Gerald Raunig fordert in Instituierende Praxen: fliehen, instituieren, transformieren von der Institutionskritik, dass sie Anschluss an andere Formen außerhalb des Kunstfeldes finden müsse. Er kritisiert an der ‚zweiten' Generation der Institutionskritik, dass sie ihre Bindung an die Institution als unausweichlich darstelle (vgl. Raunig 2007: 88). Er fordert stattdessen Praxen, „die selbstkritisch sind und sich dennoch nicht krampfhaft klammern an ihre Verstricktheit, ihre Komplizität, ihr Gefangenendasein im Kunstfeld, ihre Fixierung auf die Institutionen und die Institution, ihr eigenes Institution-Sein" (ebd.: 90f.). Andreas Broeckmann wiederum kritisiert an der Post-Internet Art, dass sie vorwiegend Kritik an der Konsumwelt und an „Mechanismen der Wertschöpfung im Kunstsystem" (Broeckmann 2017: 2) übe. Der Begriff und vor allem der Diskurs um den Begriff des Postdigitalen hingegen ermögliche Debatten auch außerhalb der Selbstreferentialität des Kunstfeldes (vgl. ebd.: 3).

[2] Die „A_n_d_e_r_e_n" sind bei Mörsch die als nicht-weiß, nicht-bürgerlich, nicht-europäisch oder nicht-männlich markierten Subjekte, die aber auch nur als solche konstruiert sind, worauf durch die Schreibweise hingewiesen werden soll. Die Lücken zwischen den Buchstaben sollen außerdem auf den Raum für „Abweichung, Subversion und Widerständigkeit" verweisen (Mörsch 2019: 38).

Literatur

Baecker, Dirk (2011): Studien zur nächsten Gesellschaft. Berlin: Suhrkamp.

Bayer, Natalie/Kazeem-Kaminski, Belinda/Sternfeld, Nora (Hrsg.) (2017a): Kuratieren als antirassistische Praxis. Berlin: De Gruyter.

Bayer, Natalie/Kazeem-Kaminski, Belinda/Sternfeld, Nora (2017b): Wo ist hier die Cont- act-Zone?! Eine Konversation. In: dies. (Hrsg.): Kuratieren als antirassistische Praxis. Berlin: De Gruyter, S. 23–47.

Bayer, Natalie/Terkessidis, Mark (2017): Über das Reparieren hinaus. Eine antirassistische Praxeologie des Kuratierens. In: Bayer, Natalie/Kazeem-Kaminski, Belinda/Sternfeld, Nora (Hrsg.): Kuratieren als antirassistische Praxis. Berlin: De Gruyter, S. 53–70.

Beitl, Matthias/Jaschke, Beatrice/Sternfeld, Nora (Hrsg.) (2019): Gegenöffentlichkeit organisieren: Kritisches Management im Kuratieren. Berlin: De Gruyter.

Broeckmann, Andreas (2017): Zur postdigitalen Ästhetik der „Post-Internet Art“ [Vortrag im Rahmen des Habilitationsverfahrens]. Online: http://www.mikro.in-berlin.de/wiki/tiki-download_file.php?fileId=59 [08.12.2020]

Burton, David (2010): Web-Based Student Art Galleries. In: Art Education, 63. Jahrgang, Ausgabe 1, S. 47–52.

Eleey, Peter (2013): What About Responsibility? In: Hoffmann, Jens (Hrsg.): Ten fundamental questions of curating. Mailand: Mousse Publishing, S. 113–119.

Foucault, Michel (1992): Was ist Kritik? Berlin: Merve.

Fröhlich, Christoph (2015): Google will den Sound zu jeder Lebenslage liefern. Online: https://www.stern.de/digital/online/google-play--music-jetzt-mit-kuratier– ten-playlists-6419944.html [26.03.2021]

Graham, Beryl/Cook, Sarah (2010): Rethinking curating: Art after new media. Cambridge: MIT Press.

Hoffmann, Jens (Hrsg.) (2013): Ten fundamental questions of curating. Mailand: Mousse Publishing.

Klein, Kristin (2019): Kunst und Medienbildung in der digital vernetzten Welt. Forschungsperspektiven im Anschluss an den Begriff der Postdigitalität. In: Klein, Kristin/Noll, Willy (Hrsg.): Postdigital Landscapes. In: onlineZeitschrift Kunst Medien Bildung, 16–25.

Leeker, Martina (2018): (Ästhetische) Vermittlung 2.0. Von Kunst-/Vermittlung und Kritik in digitalen Kulturen. In: Kunstpädagogische Positionen, Heft 40.

Lussi, Olivia M. (2016): A Study on Student Learning in Higher Education: Art Exhibition Motivation. Online: https://-doi.org/10.13023/ETD.2016.414 [26.03.2021]

Marchart, Oliver (2007): The Curatorial Function – Organising the Ex/position. In: Eigenheer, Marianne/Richter, Dorothee/Drabble Barnaby (Hrsg.): Curating critique. Frankfurt(Main): Revolver, S. 164–179.

Marsh, Joanna/Showalter, Anne (2017): Cultivating curatorial habits of mind through studentcreated exhibitions. In: Visual Inquiry. 6. Jahrgang, Ausgabe 1, S. 107–117.

Morawek, Katharina (2017): Die ganze Welt in Zürich. Kollaborative und transformative Strategien der Verhandlung von »Stadtbürger*innenschaft«. In: Bayer, Natalie/ Kazeem-Kaminski, Belinda/Sternfeld, Nora (Hrsg.): Kuratieren als antirassistische Praxis. Berlin: De Gruyter, S. 99–113.

Mörsch, Carmen (2009): Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen: Die documenta 12 Vermittlung zwischen Affirmation, Reproduktion, Dekonstruktion und Transformation. In: Hedinger, Johannes M./Meyer, Torsten (Hrsg.): what's next? Berlin: Kadmos. Online: http://whtsnxt.net/249 [26.03.2021]

Mörsch, Carmen (2019): Die Bildung der A_n_d_e_r_e_n durch Kunst: Eine postkoloniale und feministische historische Kartierung der Kunstvermittlung. Wien: Zaglossus.

Nassehi, Armin (2019): Muster: Theorie der digitalen Gesellschaft. München: C.H. BECK Verlag.

Ndikung, Bonaventure S. B. (2017a): On est ensemble et Ça va waka. Einige Gedanken zur Navigation in der Xenopolis. In: Bayer, Natalie/Kazeem-Kaminski, Belinda/Sternfeld, Nora (Hrsg.): Kuratieren als antirassistische Praxis. Berlin: De Gruyter, S. 275–290.

Ndikung, Bonaventure S. B. (2017b): S A V V Y CONTEMPORARY: A CONCEPT RELOADED. Online: https://www.savvy-contemporary.com/ [26.03.2021]

Ndikung, Bonaventure S. B. (2017c): The Globalized Museum? Decanonization as Method: A Reflection in Three Acts. In: Mousse Magazine. Online: http://moussemagazine.it/the-globalized-museum-bonaventure-soh-bejeng-ndikung-documenta-14-2017/ [26.03.2021]

Pettman, Dominik (2019): Memetic Desire: Twenty Theses on Posthumanism, Political Affect, and Proliferation. In: Bown, Alfie/Bristow Dan (Hrsg.): Post memes: Seizing the memes of production. Kalifornien: Punctum Books.

Raunig, Gerald (2007): Instituierende Praxen: Fliehen, instituieren, transformieren. In: Psychologie und Gesellschaftskritik. 31. Jahrgang, Ausgabe 1, S.81–92.

Richter, Dorothee (2019): Kuratieren contra Vermitteln – das Ringen um Deutungsmacht in einem verworrenen Feld. In: MONTHLY LECTURES Institut für Kunst & Kunsttheorie. Online: http://kunst.uni-koeln.de/monthly/kuratieren-contra-vermitteln-das-ringen-um-deutungsmacht-in-einem-verworrenen-feld/ [26.03.2021]

Schroer, Nada Rosa (2020): Curating (in) the classroom. Kuratieren als Arts Education in Transition? In: Eschment, Jane/Neumann, Hannah/Rodonò, Aurora/Meyer, Torsten (Hrsg.): Arts Education in Transition. Ästhetische Bildung im Kontext kultureller Globalisierung und vernetzter Digitalisation. München: kopaed, S. 213–224.

Sponholz, Jakob (2020): Ausstellen und ausgestellt werden. Für eine selbstverständliche Ausstellungskultur in der Kunstpädagogik. In: Eschment, Jane/Neumann, Hannah/ Rodonò, Aurora/Meyer, Torsten (Hrsg.): Arts Education in Transition. Ästhetische Bildung im Kontext kultureller Globalisierung und vernetzter Digitalisation. München: kopaed, S. 225–227.

Sternfeld, Nora (2018): Das radikaldemokratische Museum. Berlin: De Gruyter.

Sternfeld, Nora (2019): Wie können wir zusammen handeln in einer Welt, die uns zunehmend isoliert? Kuratorische Öffentlichkeit unter infrastrukturellen Bedingungen. In: Beitl, Matthias/Jaschke, Beatrice/Sternfeld, Nora (Hrsg.): Gegenöffentlichkeit organisieren: Kritisches Management im Kuratieren. Berlin: De Gruyter, S. 89–99.

Wehling, Elisabeth (2016): Politisches Framing: Wie eine Nation sich ihr Denken einredet – und daraus Politik macht. Köln: Herbert von Halem Verlag.

Kuratieren als kritische Praxis im Kontext von Vermittlung und Bildung

Von Antonia Hayer

«Die Zukunft gehört […] denen, die bereit sind, sie selbst zu sein und gleichzeitig ein Stück der Anderen in sich aufzunehmen. Rassismus gibt es nur deshalb, weil unsere aller Geschichten so dicht, gründlich und unlösbar miteinander verwoben sind. Denn wie sollten sie uns sonst überhaupt auseinander halten können?» (Stuart Hall)

Das eigene Feld bereinigende, sortierende und wegordnende Aktivitäten stellen politische Handlungspraxen dar, die eng mit Repräsentationspolitiken verknüpft sind. Im Kontext der Arbeit *The Society of Friends of Halit* (*Die Gesellschaft der Freund*innen von Halit*), die im Rahmen der *documenta 14* in Kassel präsentiert wurde, wurden hinaus- und wegordnende Bewegungen auf der diskursiv-medialen sowie politischen Ebene sichtbar. Diesen wegordnenden Aktivitäten als Teil einer Praxis des *Silencing* möchte ich ein spezifisches Erfahrungs- und Praxiswissen entgegensetzen: eine Wissensproduktion, die aus der Begegnung von aktivistischem Anti-Rassismus, Migration, Kunst, Kunstvermittlung und dem „migrantisch situierten Wissen" der von Rassismus Betroffenen generiert wurde. Dem situierten Wissen (vgl. Haraway 1988: 583) und jahrelangen widerständigen Handeln der Betroffenen des Nationalsozialistischen Untergrunds (NSU) folgend entstand die Arbeit *The Society of Friends of Halit.*

Practice Research als Recht auf Recherche verstehe ich als „capacity to make disciplined inquiries into those things we need to know, but do not know yet" (Appadurai 2006: 167). Im Zusammenhang von *The Society of Friends of Halit* sehe ich Practice Research zudem als einen Prozess zur Gestaltung einer emotional-kognitiven Umorientierung. Diese kann auf der Grundlage einer anti-rassistischen, solidarischen, kooperativ-performativen Zusammenarbeit gelingen, um herrschenden, sich wiederholenden Bildern und Narrativen eine alternative Wissensproduktion oder ein (Gegen-)Narrativ entgegenzusetzen. Durch aktive Kooperationen und Allianzen können solche empathischen Bilder und Narrative im öffentlichen Raum generiert werden, die emotional-kognitive Orientierungen ermöglichen können. Dies ist notwendig, da Wiederholungen von immer gleichen emotionslosen Darstellungen auf der medial-bildlichen Ebene emotionale Verbindungen verunmöglichen.

Aus der Perspektive eines forschenden Aktivismus/ aktivistischer Forschung werde ich zunächst den Hintergrund der Arbeit *The Society of Friends of Halit* sowie den öffentlich-medialen Diskurs über sie beleuchten. Als Mitarbeiterin der *documenta 14* in der Funktion *Community Liaison* für soziopolitische-soziokulturelle Verbindungen, war ich dem Department des künstlerischen Leiters zugeteilt. Diese Funktion beinhaltete auch eine Vermittler*innenrolle.

Exemplarisch werde ich mich im Folgenden auf die Erfahrungen der Chorist*innen (vgl. Nenninger 2017) beziehen, die bei der Kunstvermittlung zusammen mit Besucher*innen inmitten dieser Arbeit Erfahrungen machten. Mich interessiert insbesondere, ob sich in den Wahrnehmungen und dem Umgang mit dieser Arbeit auf der epistemischen Ebene Versuche des Wegordnens als eine Form des *Silencing*[2] wiederholten und wie die Kunstvermittler*innen diese Situationen beschreiben. Auf der faktischen wie auch auf der symbolischen Ebene sehe ich Wegordnungen als Versuche an, bestimmte Felder, Logiken und Disziplinen sauber von anderen zu trennen, indem bestimmte Perspektiven und Expertisen für wertlos erklärt werden.

Im Vorfeld der *documenta 14*, die gleichberechtigt ab dem 6. April 2017 zuerst 100 Tage in Athen und ab Juni in Kassel stattfand, wurde das Tribunal *NSU-Komplex auflösen* von einer bundesweiten Gruppe von Aktivist*innen im Mai 2017 in Köln umgesetzt. Geleitet von den Analysen der Familie Yozgat hatten die Tribunal-Planer*innen im Zuge der Vorbereitungen das Forschungsinstitut *Forensic Architectur* [3] beauftragt, die Aussage des früheren Verfassungsschutzmitarbeiters Andreas Temme über seine Anwesenheit im Internetcafé während der Mordzeit am 6. April 2006 zu untersuchen.

Kassel ist nämlich nicht nur die documenta-Stadt, sondern auch die Stadt, in der Halit Yozgat als das jüngste und letzte Mordopfer der rassistischen Mordserie des NSU ermordet wurde. Die Eröffnung der 14. Ausgabe der *documenta* in Athen fiel exakt auf den 6. April – den Gedenktag für Halit (siehe Abb.1 und Abb.2).

In den Jahren 2000 bis 2006 wurden in ganz Deutschland [4] neun Männer im Alter zwischen 20 und 40 Jahren immer mit dersel-

ben Tatwaffe erschossen. Sie hatten türkische (kurdische) oder griechische Namen: Enver Şimşek, Abdurrahim Özüdoğru, Süleyman Taşköprü, Habil Kılıç, Mehmet Turgut, İsmail Yaşar, Theodoros Boulgarides, Mehmet Kubaşık und Halit Yozgat. Die Männer waren als Kleinunternehmer in ihren eigenen Geschäften tätig. Die Tatorte: Kiosk, Schlüsseldienst, Schneiderei, Imbissgeschäft, Gemüseladen, Internetcafé – also öffentliche Orte unseres Alltags, meist an stark belebten Straßen gelegen, einige gar in direkter Nähe zu Polizeistationen. Diese befanden sich mitten in Stadtteilen, die durch Migration gestaltet wurden und werden. Zu den Anschlägen auf das migrantische Leben gehören zudem mindestens drei Bombenangriffe, die durch den NSU verübt wurden: Im Juni 2004 wurde bspw. eine Nagelbombe mit 700 Nägeln vor dem Friseurladen der Brüder Yildirim in der sehr belebten Keuptstraße in Köln abgestellt und gezündet – mit der Absicht, so viele Menschen wie möglich zu ermorden.

Nur einen Monat nach dem Mord an Halit Yozgat organisierten sowohl seine als auch die Angehörigen von Enver Şimşek und Mehmet Kubaşık gemeinsam in Kassel und Dortmund eine Trauerdemonstration unter dem Titel „Kein 10. Opfer". Bis dahin kannten sich die drei Familien nicht. In Kassel nahmen fast 4.000 Menschen – hauptsächlich aus migrantischen Communitys – teil. Diese Demonstration stellte eine umfassende Artikulation eines Wissens dar, das auf Transparenten und in Redebeiträgen deutlich geäußert wurde. Dennoch wurde sie von der Öffentlichkeit umfassend ignoriert. Nach dieser Demonstration brach die rassistische Mordserie ab; ein Jahr später wurde die Polizistin Michèle Kiesewetter ermordet.

Nach jedem Mord wurden die Angehörigen der Mordopfer und die Betroffenen der Bombenanschläge zum Mittelpunkt von rassistischen Ermittlungen. Diesen folgten rassistische Presseartikel, die der Mordserie den Namen „Döner-Morde" (vgl. Fuchs 2012) gaben. Ermittlungsgruppen gaben sich die Namen Soko „Halbmond" oder „Bosporus". Obwohl die Angehörigen der Opfer immer wieder darauf hinwiesen: „Das müssen Nazis gewesen sein", wurden sie in diesen Momenten ge*silencet* und über viele Jahre beschuldigt. Sie wurden wie Täter behandelt, überwacht und verfolgt, „Wenn wir zu Verwandten nach Holland fuhren, wurden wir verfolgt. Wenn wir nach Österreich zu Verwandten fuhren, wurden wir verfolgt. Die Beschatter folgten uns sogar bis in die Türkei" (Ayşe Yozgat im Parlamentarischen Untersuchungsausschuss Hessen 2017).

Emotional-kognitive und ästhetisch-politische Umorientierung

Die Demonstration in Kassel und auch die Demonstration in Dortmund gelten heute als Zeugnis dafür, dass es hier ein situiertes Wissen gab. Mit dem *Tribunal NSU-Komplex auflösen* wurde migrantisch situiertes Wissen als Kategorie zur Analyse von strukturellen Rassismen im Alltag und Institutionen ins Zentrum der öffentlichen Aufmerksamkeit gerückt. Gleichzeitig beinhaltet dieses Wissen auch Vorstellungen darüber, wie gegen Rassismus gehandelt werden kann.

Nach der sogenannten Selbstenttarnung des NSU-Kerntrios im November 2011 haben die Betroffenen im NSU-Prozess oder bei den Gedenkveranstaltungen den ihnen gegebenen, institutionell zu eng definierten Rahmen zu erweitern versucht, um Rassismus als das Unsagbar-Gemachte mit bestimmten Sprechakten, Handlungs- und Darstellungsformen trotzdem zu benennen und anzuklagen. „Sie nutzen Bild-, Raum- und Körperpolitiken und Sprechweisen, um ihr Wissen einzubringen und positionierten sich mit ermächtigenden Narrativen, die politische, ästhetische, gesellschaftliche, emotionale Orientierungen und Perspektiven" (Güleç/Schaffer 2016: 62) anbieten.

Bei den Formulierungen in den Ausschüssen oder in den NSU-Prozessen waren die Familie Yozgat und auch andere Betroffene stets freundlich und sehr präzise in der Bestimmung ihrer eigenen Position sowie der Konfliktlinien. In diesen bejahenden und höflichen Sprechakten der Familie Yozgat war stets auch ein deutliches Nein formuliert. Am 01.10.2013 im NSU-Prozess befragte der Richter İsmail Yozgat, wie er seinen Sohn aufgefunden habe. Er, geradezu als wolle er den Richter beruhigen, antwortete: „Ich werde es erzählen." Doch zunächst beschrieb er ausführlich und eindringlich, wie die Familie durch die Ermittlungsbeamt*innen wie Täter behandelt worden sind und welchen Diffamierungen und Beschuldigungen sie dadurch lange Zeit ausgesetzt waren. Erst danach beschrieb Yozgat seine Erlebnisse – wie er seinen Sohn auffand, von den Blutstropfen auf dem Tisch, wie Polizei und Krankenwagen kamen, wie sein Sohn in seinen Armen starb, wie er selbst abgeführt wurde und nicht seine Familie verständigen durfte. Auf die wiederholte Frage des Richters, in welcher Lage er seinen Sohn aufgefunden habe, stand İsmail Yozgat auf und legte sich in dem engen Raum zwischen Angeklagten- und Richterbank auf den Boden. Mit dieser körperlichen Form des Zeigens erzeugte er die Präsenz des Körpers des ermordeten Sohnes im Gerichtssaal (vgl. Güleç/Schaffer 2016: 65ff).

Diese Handlung ist als „affirmative Sabotage“ mitten im hegemonialen Raum zu verstehen. Diesen Begriff hat Gayatri Spivak geprägt: „I used the term sabotage because it referred to the deliberate ruining of the master's machine from the inside. The idea is of entering the discourse that you are criticising fully, so that you can turn it around from inside because the only way you can sabotage something is when you are working intimately with it […]“ (Spivak/Brohi o. J.).

Das gegenüber den Angehörigen der Mordopfer praktizierte Nicht-hören-Wollen, sowohl während der jahrelangen Ermittlungen als auch im NSU-Prozess, zeigt eine weitere, zusätzliche Gewalt auf der Ebene staatlicher Institutionen. Dieser Ignoranz zu entgegnen bedeutet, Wege zu entwickeln, um gesellschaftliche Aufmerksamkeiten auf die Erzählungen und Erfahrungen der Betroffenen umzulenken. In diesem Sinne wurde das *Tribunal NSU-Komplex auflösen* realisiert. Ein weiterer Schritt bestand darin, die Arbeiten der *The Society of Friends of Halit* im Rahmen der *documenta 14* einer breiten Öffentlichkeit zugänglich zu machen.

Im März 2017 fand im *Haus der Kulturen der Welt* in Berlin eine von Aktivist*innen organisierte, internationale Konferenz unter dem Titel „Der Apparat des Rassismus“ statt. Hier wurden Szenen in einem im Maßstab 1:1 nachgebauten Modell rekonstruiert, die sich auf ein geleaktes polizeiliches Video stützten. Mit diesem Video – aufgenommen in Halits Internetcafé – wollte Temme, der ehemalige Mitarbeiter des hessischen Verfassungsschutzes, Zeugnis darüber ablegen, dass er den am Boden liegenden, angeschossenen Halit Yozgat nicht gesehen habe. Dieses Polizeivideo bildete die Grundlage für die „Untersuchung der Untersuchung“ oder das „Reenactment of the Reenactment“. Das Nachstellen des Mordes durch das Sichhineinbegeben in die Mikroebene des Internetcafés ermöglicht es, die Funktionen von Handelnden der involvierten staatlichen Einrichtungen zu hinterfragen.

Seit vielen Jahren analysiert İsmail Yozgat, der Vater von Halit, im NSU-Prozess und bei den jährlichen Gedenkveranstaltungen die Ungereimtheiten der Aussagen des damaligen Verfassungsschützers (vgl. Initiative 6. April). Doch die Analysen der Familie Yozgat fanden kein Gehör – auch nicht in dem seit 2013 laufenden NSU-Prozess in München (vgl. NSU-Watch Gerichtsprotokolle 2013). Ein solches Misslingen von Verständigung, darauf verweist Nikita Dhawan, ist nicht auf eine mangelnde Artikulation der Marginalisierten zurückzuführen, sondern: „[…] it is more crucial to scandalize the inability of the ‚dominant' to listen or their ‚selective hearing' and ‚strategic deafness'“ (Dhawan 2012: 52).

The Society of Friends of Halit – der Raum als vermittelnder Raum

Der Ort für die Präsentation der Arbeit *The Society of Friends of Halit* befand sich in der neuen Hauptpost, die in *Neue Neue Galerie* umbenannt und zu einer der zentralen Venues der *documenta 14* geworden ist. Die Arbeit *The Society of Friends of Halit* umfasste mehrere Elemente, die jeweils ausgehend von einer Mikroebene einen tieferen Blick auf die verschiedenen Facetten des NSU als Komplex boten. Der Eingang in den Raum von *The Society of Friends of Halit* war sehr eng: Links wurde eine Mauer eingezogen, um den Raum zwischen der fotografischen Arbeit von Ahlam Shibli von der *The Society of Friends of Halit* zu trennen. Gegenüber befand sich die Arbeit von Beatrice Gonzales. Drei Schritte neben dem Eingang befand sich ein Bildschirm rechts an der Wand. Hier wurde eine zehnminütige Dokumentation über die Trauerdemonstration „Kein 10. Opfer“ aus dem Jahr 2006 gezeigt. Ein Videostill daraus füllte als Wandtapete die restliche Wand aus (siehe Abb.3). Vor einem Vorhang waren zudem drei Interviews des Künstlerkollektivs *Spot the Silence* u. a. mit Osman Tasköprü – dem Bruder des in Hamburg ermordeten NSU-Opfers – zu sehen. Rechts davon wurde eine Auswahl der *Spots NSU-Komplex* gezeigt. Über 20 Filmemacher*innen widmeten dem Tribunal Spots, die sich als audiovisuelle Interventionen auf Aspekte des NSU-Komplexes bezogen (vgl. Tribunal Spots 2017). Von der engen Eingangssituation aus betrachtet wirkte der Raum, als würde er sich im hinteren Bereich öffnen. Hinter dem Vorhang, der den dahinterliegenden Raum nur zu einem Drittel den Blicken preisgab, wurden als weitere Elemente die Forschungsergebnisse von *Forensic Architecture* mit dem Titel *77qm_9,26 Min* auf drei Bildschirmen projiziert (vgl. Forensic Architecture 2017). Davor stand eine Bank mit fünf Kopfhörern (für englische und türkische Sprache). Darüber hinaus gab es keine weiteren gestaltenden Eingriffe in diesen Raum, um seinen garagenartigen Zustand beizubehalten.

Eine der von mir befragten Kunstvermittler*innen betonte, dass der schmale Durchgang, der nach hinten grösser wurde, etwas Einladendes hatte und sowohl der Vorhang als auch die Stimme dahinter die Neugier geweckt habe (Mailinterview mit S. St. 28.01.2018). Für die Kunstvermittler*innen war diese Arbeit während der Walks mit Gruppen „oft die erste Zäsur binnen der zwei Stunden“ (Mailinterview S. Va., 28.01.2018). In dieser räumlichen Situation „spielte vorwiegend die kuratorische Entschei-

dung zur Position der Arbeit hinter der als Vorhang bezeichneten Arbeit von Beatrice Gonzales (*Telón de la móvil y cam–biante naturaleza*) eine große Rolle. Oft leitete ich mit den Worten ein: ‚Und nun möchte ich Sie einladen, mit mir gemeinsam hinter den Vorhang zu treten'" (Mailinterview S. VA, 28.01.2018). Die einführenden Worte und die damit verbundene Geste der Kunstvermittler*in sind als Einladung zur aktiven Wahrnehmung und zum Zuhören zu verstehen. Sie zeigt auch das Bewusstsein bei der Kunstvermittler*in, dass eine Weigerung und ein Nicht-zuhören-Wollen im Raum durchaus möglich war.

Transformation des Ausstellungsraumes

Dass die damalige Demonstration entlang der Hauptpost verlief und nun in der Ausstellung medial vermittelt wurde, gab dem Ausstellungsraum durch die Verknüpfung mit dem Außenraum eine weitere Bedeutung. „Vor dem Video und der Tapete zur Demonstration sprachen wir zunächst eher über den abgebildeten Ort" (Interview S. Va., 28.01.2018), den viele Besucher*innen gleich erkannten.

Die rassifizierten „Machtkonstellationen, die nicht nur jahrelanges Morden ermöglicht haben" (Hielscher 2016: 168), basieren auf struktureller Empathielosigkeit und Ignoranz. Nicht das Übersehen, sondern vielmehr das Nicht-sehen-Wollen und Nicht-hören--Wollen als aktive Handlungen sind hochpolitisch, denn das Feld der Sichtbarkeit ist eng verbunden mit gesellschaftlichen Bedingungen und Aufmerksamkeiten. Insofern ist Kuratieren wie auch die Vermittlung nicht nur als neutraler Akt des Arrangierens von Kunstwerken in physischen Räumen oder des Sprechens darüber anzusehen, sondern immer auch als ein Sichpositionieren zu Themen, Kontexten, Geschichte(n) und Erzählungen.

Weder Kunst noch keine Kunst?

Direkt nach dem Eröffnungswochenende wurde von verschiedenen Medien ein Bestandteil der Arbeit *The Society of Friends of Halit* hervorgehoben und besprochen: Internationale Medien wie *artnet* und viele deutschsprachige Tageszeitungen, von der *Süddeutschen* über *Die Welt* und die *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, griffen alleine die Arbeit *77 qm_9,26 Min* auf und zogen wie ein einstimmiger Chor das Fazit: Es sei die „beste Arbeit auf der documenta, die aber keine Kunst" , sondern ein Beweis sei (Perlson 2017). Diese Schlussfolgerung ist bemerkenswert, da sie die Präsentation zwar als „beste Arbeit auf der documenta" markiert, sie aber zeitgleich aus dem Feld der Kunst aussondert. Gleichzeitig wird dem Kunstraum zugeschrieben, nicht wichtig für die Veröffentlichung eines solch wichtigen Beitrags zu sein. Ich frage mich, warum diese Praxis des Wegordnens und der säuberlichen Trennung so wichtig ist und wem sie wozu dient. *Forensic Architecture* arbeitet als ein multidisziplinisches Forschungsteam aus Architekt*innen und Wissenschaftler*innen – Spezialist*innen für Sound oder Künstler*innen werden ebenso hinzugezogen. Eyal Weizmann, der Leiter des Instituts, betont, dass *Forensic Architecture* künstlerische Strategien nutzt, um „dem Zweifel entgegen[zutreten] und [sie] zur Befragung der Wirklichkeit [einzusetzen]" – im Gegensatz zu zeitgenössischen Kunstbegriffen, die „die Vorstellung von Wahrheit […] problematisieren" (Schattenblick 2017).

Die Bundesanwaltschaft des seit 2013 laufenden NSU-Prozesses im Oberlandesgericht München zeigte zunächst Interesse an der Nutzung der Forschungsergebnisse, doch dann wurden die Forscher*innen aus London wieder ausgeladen. Hingegen handelten die Repräsentant*innen aus dem hessischen Landtag: Teile aus der Arbeit *77qm_9,26 Min* zu Aspekten der sensorischen Wahrnehmung sollten im Parlamentarischen NSU-Untersuchungsausschuss Hessen genutzt werden. Allerdings hatte die regierungsbildende Partei CDU (gemeinsam mit den Grünen) versucht, die Arbeit aus dem politischen Feld auszuschließen und zu diskreditieren – mit dem Argument, das Video sei „nur Kunst" – also nicht wissenschaftlich und daher „kein Beweismittel". Nach einer Debatte unter den Parlamentarier*innen wurde der ehemalige Verfassungsschützer Andreas Temme am 25.08.2017 schließlich doch mit Auszügen aus *77qm_9,26 Min* konfrontiert (vgl. Tornau 2017) und dazu befragt.

Erfahrungen der Kunstvermittler*innen

Doch wie verliefen Gespräche in dem *documenta*-Raum, in dem es offenkundig um Rassismus und Gewalt ging? Im Kontext dieser Arbeit machten die Kunstvermittler*innen sehr unterschiedliche Erfahrungen. Auch bei den Besucher*innen der Walks ging es oft um das Ordnungsprinzip „Kunst" versus „keine Kunst" und um die Frage, „warum dies hier bei der documenta gezeigt" werde (Interview S. Va. 28.01.2018). Die Arbeit der *Society of Friends of Halit* war eine der am besten besuchten Räume und wurde auch von den Medien stark rezipiert. Teilnehmer*innen der Walks waren sehr interessiert daran, aber es gab auch viele Besucher*innen, die missbilligend und abwehrend auf die Arbeit reagierten. Die Reaktionen entstanden, da hier für die Besucher*innen „die Grenzen zwischen Kunst und Aktivismus verschwimmen. Es gab einige Besucher*innen, die das Bedürfnis hatten, mich zu korrigieren. In Bezug auf die Fakten. Es wurde dann um so Kleinigkeiten diskutiert und total davon abgelenkt, um was es eigentlich geht: Silencing. Rassismus. Eine Schieflage in unserer Gesellschaft" (Interview S. Gü., 28.01.2018).

Jedoch gab es auch Situationen während der Walks, in denen die jeweilige Kunstvermittler*in selbst in den Fokus rassifizierender Kategorisierung geriet: „[R]ückblickend erinnere ich zahlreiche angeregte Gespräche infolge der Arbeit der *Society of Friends of Halit*, aber zugleich werde ich bis zuletzt den Eindruck nicht los, dass meine eigene Haarfarbe, Herkunft und die vermeintliche Ethnienzuordnung bei dieser Arbeit von den Menschen in meinen Walks besonders registriert wurde" (Interview S. Va., 28.01.2018). Auch in Gesprächen über andere künstlerische Arbeiten, die mit Queer- und Migrationspolitiken oder Postkolonialismus verbunden sind, entstanden Konfliktsituationen. Die Reaktionen auf die Arbeit *Heimat* von Ahlam Sibli, die sich direkt neben dem Raum mit *The Society of Friends of Halit* befand, fasst die Kunstvermittler*in folgendermassen zusammen: „Die Diskussionen bei dieser Arbeit haben mich immer wieder ins Staunen versetzt. Da war wirklich alles mit dabei. ‚Man sieht ihnen in den Gesichtern an, dass sie nicht hierher gehören'" (Interview S. Gü, 27.01.2018).

Die drei exemplarischen Interviews machen deutlich, dass sich die Fragen und Konstellationen von Ein- und Ausschlüssen, struktureller Ignoranz und Empathielosigkeit auch im Ausstellungsraum spiegelten und wiederholten. Auch in den wöchentlichen Sprechstunden für die Kunstvermittler*innen wurde thematisiert, dass der Umgang gerade mit rassistischen Zuschreibungen gegenüber künstlerischen Positionen sehr schwerfiel.

Über den Umgang mit Wiederholungen der Ordnungsprinzipien Kunst versus Nicht-Kunst in der Kunstvermittlung hinaus interessiert mich die Frage, wie Kunstvermittler*innen in solchen Konfliktsituationen handeln. Insbesondere wäre zu fragen, wie Kunstvermittler*innen und im Besonderen jene, die einer vermeintlich anderen Herkunft zugeordnet werden, als Stellvertreter*innen ins Zentrum von rassifizierenden Blicken und Handlungen geraten und darin gegen Rassismus agieren. Der Kunstvermittler Hansel Sato nutzte auf der *documenta 12* „Performing Essentialismus" als ein Mittel zur Erforschung und Veränderung von vergleichbaren Situationen (vgl. Sato 2009). Die vom NSU direkt Betroffenen nutzen in solchen Situationen die affimative Sabotage als ermächtigende Strategie, die sich für den Kontext der Kunstvermittlung ebenso anbietet.

Das Forschungsprojekt *The Art Educator's Walk* [5] führte teilnehmende Beobachtungen über das Handeln und die Haltung von Kunstvermittler*innen auf der *documenta 14* durch. In den Interviews beschreiben einige Chorist*innen Strategien, z.B. wie sie sich bei den Besucher*innen „für den Konflikt bedanken" (Interview R.) oder den „Konflikt freundlich benennen" (Interview D.). Auch diesen Beschreibungen ist zu entnehmen, dass in Konfliktsituationen unterschiedliche Formen affirmativer Sabotage bewusst oder zum Teil intuitiv genutzt wurden.[1]

Anmerkungen

[1]Dieser Text erschien erstmals als: Güleç, Ayşe (2018): Vermittlung von Realitäten: The Society of Friends of Halit. In: Art Education Research (e-journal der zhdk), 8. Jg., Heft 14.

[2]*Silencing* ist eine Praxis des Leisedrehens, des Zum-Verstummen-Bringens und basiert auf einem Machtverhältnis.

[3]*Forensic Architecture* ist ein Forschungsinstitut an der Goldsmith Universität in London.

[4]Nürnberg, München, Hamburg, Rostock, Dortmund und Kassel sowie Heilbronn

[5]Informationen dazu: https://intermedialitaet.com/2017/10/16/ the-art-educators-walk/ [18.02.2018].

Abbildungen

Abb.1: Demonstration „Kein 10. Opfer“ in Kassel 2006, Still des Videos *Kein 10. Opfer* von Sefa Defterli. https://pad.ma/CTC/editor/00:00:00.00:05:43.321#embed

Abb.2: Demonstration „Kein nächstes Opfer“ Bildtragende 2017 in Kassel, Archiv der Initiative 6. April, Kassel

Abb.3: The Society of Friends of Halit, Installationsansicht, Neue Neue Galerie, Kassel, documenta 14. Foto: Mathias Völzke

Literatur

Appadurai, Arjun (2006): Globalisation, Societies and Education. New York: Routledge, S. 167-177.

Dotson, Kristie (2011): Tracking Epistemic Violence, Tracking Practices of Silencing. In: hypatia. 26. Jg., Heft 2,S. 236- 257.

Forensic Architecture (2017): *77qm_9,26 Mi*. Online: www.forensic-architecture.org/case/77sqm_926min/ [08.02.2018]

Fuchs, Andreas (2012): Diskriminierende Bezeichnung. Wie der Begriff „Döner-Morde» entstand. In: Spiegel-Online, 04.07.2012, www.spiegel.de/panorama/gesellschaft/doener-mord-wie-das-unwort-des-jahres-entstand-a-841734.html [08.02.2018]

Dhawan, Nikita (2012): Hegemonic Listening and Subversive Silences: Ethical-political Imperatives. In: Lagaay, Alice/Lorber, Michael (Hrsg.): Destruction in the performative. Amsterdam/ New York: Rodopi, S. 47-60

Güleç, Ayşe/Schaffer, Johanna (2016): Empathie, Ignoranz und migrantisch situiertes Wissen. In: Juliane Karakayali, Cagri Kahveci, Doris Liebscher, Carl Melchers (Hrsg.): NSU-Komplex analysieren. Bielefeld: transcript, S. 63-79.

Güleç, Ayşe (2015): Fordern, überfordern, verweigern. Bild- und Raumpolitik(en) in der Migrationsgesellschaft. In: Çetin, Zülfukar/Tas, Savas (Hrsg.): Gespräche über Rassismus. Perspektiven & Widerstände. Berlin: Yilmaz-Güney, S.189-215.

Hall, Stuart (1998): Subjects in History. Making Diasporic Identities. In: Wahneema Lubiano (Hg.), The House That Race Built. New York: Vintage Books, S. 289-299.

Haraway, Donna (1988): Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspektive. In: Feminist Studies. Band 14, Heft 3, S. 575-599.

Hielscher, Lee (2016): Das Staatsgeheimnis ist Rassismus. Migrantisch-situiertes Wissen um die Bedeutungsebenen des NSU-Terrors. In: movements. Ausgabe 3, S. 167-176.

Initiative 6. April. Online: https://initiative6april.wordpress.com [08.02.2018]

Interviews (R. und D.) aus dem Forschungsprojekt The Art Educator’s Walk – Handeln und Haltung von Kunstvermittler_innen zeitgenössischer Kunst am Beispiel der Großausstellung documenta 14 in Kassel, HKB Bern von Gila Kolb, Carina Herring und Mara Ryser.

Mailinterview mit S. St., 28.01.2018.

Mailinterview S. Va., 28.01.2018.

Mailinterview S. Gü., 28.01.2018.

Nenninger, Eva (2017): documenta 14 – Spaziergänge mit dem Chor in Kassel. Online: www.documenta-kassel.com/tag/chor/ [08.02.2018]