

Z

—
hdk

—
Zurich University of the Arts
Department of Cultural Analysis
Institute for Art Education
—

Art Education Research No. 5/2012

Wanda Wiczorek, Ayşe Güleç, Carmen Mörsch

—
Von Kassel lernen.

**Überlegungen zur Schnittstelle von
kultureller und politischer Bildung am
Beispiel des documenta 12 Beirat**

Von Kassel lernen.

Überlegungen zur Schnittstelle von kultureller und politischer Bildung am Beispiel des documenta 12 Beirat

Einleitung	03
Was in Kassel geschah	05
Nicht irgendein Ort: Erste Kontakte in Kassel	05
Themen, Selbstverständnis und Form: der Beirat entsteht	07
Arbeit an den Inhalten: Entwicklung der Projekte	09
EXKURS: DIE PROJEKTE DES BEIRATS	11
Verständigungsschwierigkeiten und selbstbestimmte Informationspolitik: Der Schritt in die Öffentlichkeit	17
Zusammenarbeit der Organisationsformen: Beirat, Magazine und Kunstvermittlung	19
EXKURS: KUNSTVERMITTLUNG	20
100 Tage Präsenz, 1000 Wege, die documenta zu nutzen: Kulmination	21
EXKURS: PRÄSENTATIONEN, GESPRÄCHE UND KOOPERATIONEN MIT KÜNSTLERINNEN DER DOCUMENTA 12	24
Was man daraus lernen kann	26
1. Wer kooperiert?	26
1.1. Kunst und politische Bildung	27
EXKURS: KUNSTFELD UND POLITISCHE BILDUNG	28
1.2. Funktionsweise und Eigenheiten der beiden Bereiche	30
1.3. Konflikte und Schnittmengen	30
EXKURS: ÄSTHETISCHE URTEILE UND PEINLICHKEITSFÄHIGKEIT	31
2. Warum kooperieren?	32
2.1. Legitimationskrise und die Suche nach neuen Wegen	33
2.2. Was die Partnerinnen einer Kooperation gewinnen können	34
2.3. Strategische Vorteile feldübergreifender Kooperationen	34
3. Rahmenbedingungen für eine gelingende Kooperation	36
3.1. Machtverhältnisse	36
3.2. Die Kooperation auf den Weg bringen: top-down und bottom-up	37
EXKURS: PARTIZIPATION	38
3.3. Geld und Ressourcenverteilung	42
3.4. Anerkennung und Aufmerksamkeit	44
3.5. Zeit und Arbeitsphasen	45
4. Organisationsformen und Arbeitsprinzipien	46
4.1. Heterogenität, Reichweite und Diskriminierung	46
4.2. Offener Prozess vs. Zielorientierung	47
4.3. Bestehende Strukturen und Schlüsselfiguren	48
4.4. Verhältnis zu Kommune, Verwaltung und Behörden	49
5. Methoden zur Gestaltung der Zusammenarbeit	50
5.1. Wissenstransfer	50
5.2. Rolle der Moderation	51
5.3. Vier methodische Ansätze für eine produktive Begegnung	52
Fazit und Ausblick	57
Literaturverzeichnis und Abbildungsnachweise, Impressum	59-60

Einleitung

London im Jahr 2009: In dem Stadtviertel Edgware Road hat ein neuer Nachbarschaftstreff mit dem Namen «Zentrum für mögliche Studien» seine Türen geöffnet. Eine Videowerkstatt und ein freies Kino gehören genauso zu seinem Angebot wie Diskussionsabende oder die Produktion von Bürgerinnenradio¹. Thematisch liegt der Schwerpunkt auf der sich gegenwärtig im Bezirk rasant beschleunigenden Stadtentwicklung. Besonders die spezifischen Auswirkungen für das migrantische Leben in einer Zeit intensivierter Kontrolle und zunehmender Stereotypisierungen sind immer wieder Thema. Ein klassischer Ort der politischen Bildung also? Ja, mit zwei Unterschieden: Menschen jeden Alters aus der Nachbarschaft arbeiten hier mit internationalen wie lokalen Aktivistinnen, Selbstorganisationen, aber vor allem auch mit Künstlerinnen und Kuratorinnen zusammen. Eine gemeinsame kritische Analyse der Funktionen, die Kunst und Kultur in der Stadtentwicklung einzunehmen vermögen, ist ein Bestandteil dieser Zusammenarbeit. Und: Der Raum wird von einem der international profiliertesten Ausstellungsorte für Gegenwartskunst, der Serpentine Gallery, betrieben. Mitarbeiterinnen der Bildungsabteilung dieser Kunstinstitution haben das Rahmenkonzept für das Nachbarschaftszentrum entwickelt und eine mittelfristige Finanzierung dafür gefunden.

Das Beispiel verweist auf eine gegenwärtig zu beobachtende Entwicklung, die wir als «Verschränkung von kultureller und politischer Bildung» beschreiben. Kulturelle Bildung ist dabei mehr als ein alternatives Mittel zur Persönlichkeitsentwicklung von Kindern und Jugendlichen als Reaktion auf die von Zeit zu Zeit diagnostizierten Bildungskrisen. Sie umfasst im Gegenteil alle Aktivitäten, die, geleitet von einer an demokratischen Grundsätzen ausgerichteten Bildungsabsicht, aktive Verbindungen zwischen Kunst und Kultur und Individuen oder Gruppen gleich welchen Alters herstellen. Ist in diesem Text von kultureller Bildung die Rede, so bezieht sich der Begriff über seine allgemeine Bedeutung hinaus vor allem auf die Bildungs- und Vermittlungsarbeit in Kunstinstitutionen. Diese bergen ein besonderes Spannungsverhältnis, da sie sich einerseits als Bildungseinrichtungen verstehen und wichtige Impulse zur kulturellen Bildung aus der Arbeit mit der bildenden Kunst einbringen können, andererseits aber auch besonders starke Ausschlussmechanismen aufweisen.

Politische Bildung hat sich ihrerseits über die aus den Reeducation-Programmen der Nachkriegszeit definierten Aufgaben hinaus erweitert. Wir verstehen sie als emanzipatorische Bildungspraxis in einer pluralistisch-heterogenen Gesellschaft mit dem Ziel

gleichberechtigter Partizipationsmöglichkeiten an gesellschaftlichen Entscheidungsprozessen.

In Projekten wie den hier skizzierten gehen kulturelle und politische Bildung eine Allianz ein. Gemeinsames Ziel ist ein substanzieller Zugewinn an Handlungs- und Artikulationsmöglichkeiten und letztlich an gesellschaftlicher Macht für die, welche über wenig davon verfügen. Von dieser gemeinsamen Zielsetzung abgesehen, verfolgen die in einer solchen Allianz verbundenen Akteurinnen auch divergente Interessen. So mag es die Kunstinstitution aus kulturpolitischen Gründen für wichtig halten, ihre gesellschaftliche Relevanz über das Zeigen von Ausstellungen hinaus unter Beweis zu stellen. Die Akteurinnen des Stadtteils wiederum nutzen vielleicht das Prestige und die Mittel der Kunstinstitution, um ihren Interessen ein starkes und attraktives Sprachrohr zu verschaffen.

Diese strategischen Interessen ergänzen sich zunächst gut. Bei der Zusammenarbeit von kultureller und politischer Bildung treffen jedoch auch unterschiedliche Weltansichten, Prioritäten, Kommunikationsroutinen und ästhetische Wahrnehmungen aufeinander. Vor allem aber handelt es sich in der Regel um eine Allianz zwischen ungleichen Partnerinnen, die über unterschiedlich viel Macht in getrennten gesellschaftlichen Sphären verfügen. Unter welchen Bedingungen funktioniert eine Kooperation auf Augenhöhe, wann gibt es Partizipation im Sinne der Mitarbeit an einem Angebot, das von einer Seite initiiert wurde, und wo beginnt die Instrumentalisierung der vermeintlichen Partnerinnen? Wer trifft welche Entscheidungen innerhalb der Allianz? Diese Faktoren und Fragen bergen mögliche Konflikte; sie zu benennen und darüber zu verhandeln ist jedoch selbst wiederum Gegenstand von politischer und kultureller Bildung oder kann dies im günstigen Fall werden.

Mit dieser Publikation möchten wir Hinweise dafür geben, wie sich dieses Potential, das im Verhandeln und Gestalten von Differenzen bei gleichzeitigem Verfolgen gemeinsamer Ziele liegt, möglicherweise realisieren kann. Wir gehen dabei von der Annahme aus, dass die Verbindung von kultureller und politischer Bildung grundsätzlich lohnt. Denn es handelt sich um nichts weniger als die längst überfällige Überlagerung von zwei wesentlichen Feldern gesellschaftlichen Handelns, die bislang vor allem parallel existiert haben, produktiv werden zu lassen.

Unsere Position gründet insbesondere auf den Erfahrungen aus einem umfangreichen Projekt: *dem documenta 12 Beirat*. Dieser wurde im Jahr 2005 als eine Kooperation der zwölften documenta-Ausstellung in Kassel mit dem Kulturzentrum Schlachthof gegründet und war die erste systematische Zusammenarbeit eines documenta-Teams mit den Bewohnerinnen der Stadt. Ziel der Allianz war

¹ In dieser Publikation verwenden wir für Personenbezeichnungen das grammatikalische Femininum. Wenn im Folgenden von Künstlerinnen, Multiplikatorinnen, Expertinnen usw. die Rede ist, sind alle Geschlechter gemeint.

die Stärkung vorhandener lokaler Initiativen, gewissermaßen eine «Verlängerung» der Energien der international beachteten Ausstellung für Gegenwartskunst in die Stadtgesellschaft hinein. Der Beirat brachte eine Vielzahl von Aktivitäten entlang gesellschaftspolitischer Fragen hervor, er schuf neue Kontakte und Netzwerke innerhalb der Stadt und führte zu Verbindungen zwischen Kunst, Künstlerinnen und Bewohnerinnen. Der Beirat existierte zwar nur bis zum Ende der *documenta 12*, dennoch war er ein wichtiger erster Schritt zu einer langfristigen Verbindung zwischen der Ausstellung und ihrem lokalen Umfeld.

Wir waren an der Entstehung und an den Aktivitäten des Beirats in unterschiedlichen Rollen beteiligt: Wanda Wieczorek war seit Herbst 2005 als Assistentin der künstlerischen Leitung der *documenta 12* mit der Kontaktaufnahme zu den Bewohnerinnen Kassels betraut und arbeitete im Beirat mit. Ayşe Güleç betreute für das Kulturzentrum Schlachthof e. V. die Kooperation mit der *documenta 12* und war Sprecherin des Beirats. Carmen Mörsch hat im Auftrag der *documenta 12* die Kunstvermittlung wissenschaftlich begleitet. Unsere Perspektiven auf den Beirat sind folglich von der eigenen intensiven Beteiligung an diesem Projekt sowie von einem analytischen Interesse gekennzeichnet. Als Mitarbeiterinnen bzw. Beauftragte der zwei kooperierenden Institutionen bringen wir Sichtweisen der zeitgenössischen Kunst sowie aus dem Arbeitsbereich der politischen Bildung mit. Wir wollten die Entwicklungen beim Zusammenkommen der beiden Felder anlässlich der «Weltkunstausstellung» (Selbstbeschreibung der *documenta*) genau betrachten und reflektieren, um Prozesse zu beschreiben, die zum Gelingen der inhaltlichen Verschränkung und Kooperation zweier Felder beitragen können.

Die Erfahrungen des *documenta 12 Beirats* sind für diese Darlegung sowohl Ausgangspunkt als auch Anschauungsmaterial, um allgemeine Grundsätze und Problemstellungen für die Verknüpfung von politischer und kultureller Bildung herauszuarbeiten.

Um dies zu leisten, wird keine Erfolgsgeschichte erzählt. Im Gegenteil: Besondere Aufmerksamkeit liegt auf dem, was schwierig war und nicht lief wie geplant – in der Annahme, dass sich gerade daraus Erkenntnisse für zukünftige Kooperationen herausarbeiten lassen.

Im ersten Teil dieser Publikation stellen wir zunächst die Entstehung und Entwicklung des Beirats über zwei Jahre sowie seine inhaltliche Arbeit vor. Im zweiten Teil werden wir Voraussetzungen und Rahmenbedingungen für eine erfolgreiche Allianz von politischer und kultureller Bildung formulieren. Geschildert werden die jeweiligen Eigenarten beider Seiten – des Kunstfeldes einerseits sowie der politischen Bildung in soziokultureller, sozialer und Stadteitarbeit andererseits, die für das Verständnis von Krisen und Erfolgen in der Zusammenarbeit wesentlich sind. Zur

Verdeutlichung ist der Text von Verweisen auf das Beispiel *documenta 12 Beirat* durchzogen, die den geschilderten Sachverhalt zuspitzen und plastisch machen. Zu wichtigen grundlegenden Begriffen bieten wir ergänzende Exkurse an. Den Abschluss bildet ein zusammenfassender Forderungskatalog, der die Entstehung eines eigenständigen Bereichs an der Schnittstelle von politischer Bildung und Kunst anvisiert.

Die vorliegende Publikation gibt einen umfassenden Überblick über die Allianz von politischer und kultureller Bildung und erlaubt zudem den schnellen Einstieg in einen spezifischen Teilaspekt. Wir sind uns dabei der Einzigartigkeit eines jedes Kooperationsvorhabens bewusst und der Schwierigkeit, Erfahrungen zu verallgemeinern und in Handlungsvorschläge zu überführen. Dennoch wagen wir uns zu allgemeinen Empfehlungen vor und vertrauen darauf, dass sie in Verbindung mit dem konkreten Beispiel der *documenta 12* für all jene in Kunst, Kultur, Politik und Bildungsarbeit eine wertvolle Unterstützung sind, die selbst in Kooperationen arbeiten oder diese planen.

Januar 2011

Wanda Wieczorek, Ayşe Güleç, Carmen Mörsch

Was in Kassel geschah

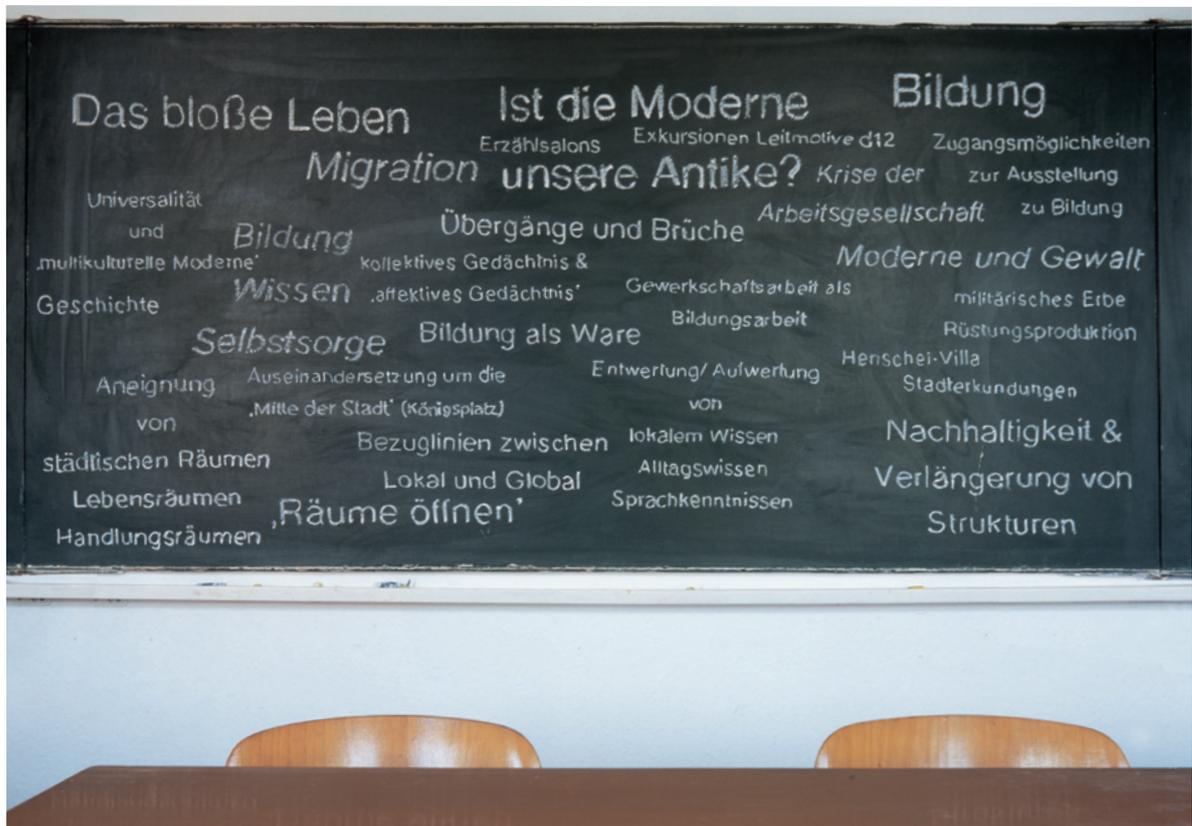
NICHT IRGENDEIN ORT: ERSTE KONTAKTE IN KASSEL

Kassel im November 2003. Der künstlerische Leiter der documenta 12 (→ # Hintergrund: documenta, S. 27) wird benannt: Roger M. Buergel ist ein in Wien lebender Ausstellungsmacher, der bislang nicht durch spektakuläre Großschauen im internationalen Kunstbetrieb auffiel, sondern eher kleine Ausstellungen mit sperrigen Titeln organisierte. Bei der Pressekonferenz zur öffentlichen Vorstellung des neuen Leiters fliegt eine Torte in Richtung des hessischen Kultusministers – Kasseler Studierende protestieren gegen die geplanten Studiengebühren und bringen Wind in die fünfjährige documenta-Zwischenzeit, die sonst eher einem Dornröschenschlaf der nordhessischen Stadt gleicht.

Anfang 2005 beginnen die Verantwortlichen der documenta 12 ihre Fäden in Kassel zu spinnen, also gute zwei Jahre vor der Eröffnung im Juni 2007. Roger Buergel und Ruth Noack, seine Partnerin und Kuratorin der Ausstellung, verlegen ihren Wohnort nach Kassel – ein Schritt der Zuwendung, den die lokale Presse wohlwollend aufnimmt. Sie zeigen Interesse an der Stadt und an ihren Bewohnerinnen: Der Ort der «Weltkunstaussstellung», so betonen sie, sei nicht

irgendeiner, sondern im Gegenteil ein bedeutsamer und beispielhafter Ort. Einerseits lasse sich hier die Geschichte der Moderne besonders gut nachvollziehen, und das sei ein Schlüssel zur modernen Kunst. Andererseits sei durch die documenta in Kassel eine aufmerksame Öffentlichkeit für die Kunst entstanden, die es an anderen Orten nicht gebe. Wenn man das kritische Potential der zeitgenössischen Kunst zur Geltung bringen wolle, müsse man diese Öffentlichkeit ansprechen.

Ein Schritt dazu ist die Kontaktaufnahme zu den drei soziokulturellen Zentren Kassels (→ # Hintergrund documenta 12 Beirat, S. 9). Bei einem ersten Kontakt im Herbst 2005 mit deren Vertreterinnen formulieren die künstlerischen Leiterinnen ihr Anliegen: Sie möchten mit der documenta 12 bestehende Initiativen und vorhandenes Engagement in Kassel stützen, Ideen anfangen und Energien verlängern. Sie wünschen sich eine Kooperation mit lokalen Einrichtungen, um die documenta 12 in der Stadt fest zu verankern und ihr – neben der offensichtlichen wirtschaftlichen – eine inhaltliche Bedeutung für diverse lokale Zusammenhänge zu geben. Die beiden Vertreterinnen des Kulturzentrums Schlachthof e. V. (→ # Hintergrund Schlachthof, S. 28) begrüßen diese Initiative. Sie sind bereit, ihre



Die Leitfragen der documenta 12 werden auf Kassel bezogen. Daraus ergeben sich Hinweise für mögliche lokale Anbindungen der documenta 12 und für eigene Projekte des Beirats. Kreidezeichnung auf Schultafel von Jürgen Stollhans.

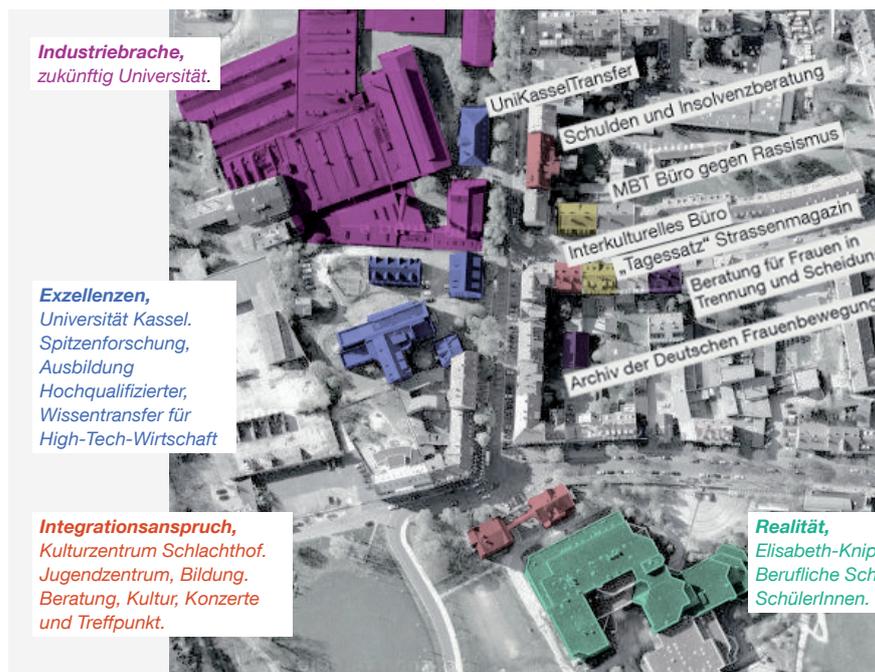
Kenntnisse über die lokalen Gegebenheiten und ihre Kontakte zu Kasselerinnen aus unterschiedlichen gesellschaftlichen Sphären im Rahmen einer Kooperation anzubieten. Darüber hinaus ist die Infrastruktur des Schlachthofs (Räume, bereits etablierte Nutzerinnenkreise) eine gute Basis für die Zusammenarbeit zwischen der documenta und den Bewohnerinnen Kassels.

Bei den ersten Treffen zwischen documenta 12 und Schlachthof nähern sich die neuen Kooperationspartnerinnen einander an. Die Idee einer lokalen Verankerung der documenta 12 ist noch wenig konkretisiert. Daher spielt der Austausch über Wünsche und Erwartungen eine umso wichtigere Rolle für die Entwicklung gemeinsamer Vorstellungen von der Art der Zusammenarbeit (→ # *Kooperationsinteressen*, S. 35). Schlachthof und documenta 12 entschließen sich, als Herzstück der Kooperation einen Gesprächs- und Aktionskreis zu gründen, von dem ausgehend sich die Verbindung zwischen documenta 12 und Stadt entfalten kann. Sie laden dazu rund 40 Personen aus verschiedenen gesellschaftlichen Bereichen ein: mehrere Protagonistinnen aus der schulischen und außerschulischen Bildung, der Kinder- und Jugend- sowie der sozial-kulturellen Arbeit, aus den Themenfeldern Architektur und Stadtplanung sowie der Sozialgeografie, von den Gewerkschaften sowie dem Arbeitgeberverband, aus der linken politischen Szene, der Frauenarbeit und der Clubszene. Eingeladen werden Personen, die vielseitig interessiert und umfassend in der Stadt vernetzt sind. Nicht die Repräsentation einer bestimmten Institution steht dabei im Vordergrund, sondern das inhaltliche Interesse an Themen und gesellschafts-politischer Auseinandersetzung. Eine Vorkenntnis im

Bereich der bildenden Kunst ist ausdrücklich nicht gefordert oder erwünscht, im Gegenteil: Künstlerinnen und Kulturmacherinnen fehlen auf der Einladungsliste. So soll einerseits ein zu stark beruflich geprägtes Interesse aus dem Kreis herausgehalten werden, das zu Begehrlichkeiten und Konkurrenzsituationen innerhalb der Kasseler Kunstszene führen könnte. Andererseits soll das Gesprächsangebot gezielt Personen gelten, die sich nicht ohnehin als «zuständig» für die documenta erachten und sie intensiv diskutieren und begleiten. Daher wird auch keine systematische Zusammenarbeit mit der kulturell gebildeten bürgerlichen Mittelschicht Kassels anvisiert. Hier ist jedoch die Identifikation mit der documenta besonders groß und die Ablehnung von Kooperationswünschen wird aus diesen Kreisen nicht ohne Widerspruch hingenommen, wie die Konflikte mit der Presse und einigen Institutionen zeigen werden (→ *Verständigungsschwierigkeiten und selbstbestimmte Informationspolitik*, S. 18).

Die Reaktionen auf die Einladung fallen unterschiedlich aus: Während die meisten der Eingeladenen Interesse zeigen und zusagen – die documenta besitzt eine große Bedeutung in Kassel und es ist attraktiv, ihre Entstehung aus nächster Nähe zu erleben und möglicherweise mit gestalten zu können – sind manche der Eingeladenen skeptisch und halten sich im weiteren Verlauf aus der Zusammenarbeit heraus. Dies betrifft neben den beiden anderen soziokulturellen Zentren (→ # *Ablehnung Kooperationsangebot*, S. 37), vor allem einzelne Personen aus der autonomen (linken) Szene, einen Organisator aus der Subkultur sowie einen Vertreter des Arbeitgeberverbands.

Mitte November 2005 findet das erste Treffen der Gruppe statt, aus der sich schließlich der Beirat entwickeln wird. Buergel stellt seine Ideen zur



Das Kulturzentrum Schlachthof befindet sich in der Mom-bachstraße 12 im Stadtteil Nordstadt, einem ehemaligen Arbeiterinnenviertel. In der Nähe sind die Universität Kassel, eine berufliche Schule und einige Beratungsstellen. Zusammen ergeben sie ein anschauliches Bild der heterogenen sozialen Zusammensetzung dieses Stadtteils. Grafik von Jürgen Stollhans.

documenta 12 der Gruppe vor: Drei Leitmotive sind für ihn in Konzeption, Recherche sowie Entwicklung der Ausstellung wesentlich. Sie beziehen sich auf die Moderne als historische Form («Ist die Moderne unsere Antike?»), auf die Verletzlichkeit der menschlichen Existenz («Was ist das bloße Leben?») und auf die Frage der Bildung («Was tun?»). Einige der von der documenta 12-Leitung ausgesuchten und eingeladenen Künstlerinnen sollen ihre Werke in Anbindung an Personen und Themen in Kassel entwickeln. Ziel dabei sei, die Ausstellung in die Stadt zu tragen, die Auseinandersetzung zwischen Kunst und lokalem Umfeld an Orten zu führen, die davon profitieren und die wiederum etwas zur Wahrnehmung der Kunst beitragen können – nämlich sie konkret und persönlich erfahrbar zu machen und damit ihren Beitrag zur gesellschaftspolitischen Auseinandersetzung zur Entfaltung zu bringen.

In der Diskussion nehmen die Teilnehmerinnen zu den Leitmotiven Stellung, sie verbinden sie mit ihrer jeweils eigenen Perspektive und beziehen sie auf Probleme und Fragestellungen in Kassel. Aus den Beiträgen wird das Anliegen deutlich, durch die Zusammenarbeit von documenta 12 und Kassel nachbarschafts-, szenen- und betriebsbezogene Aktivitäten sowie das Verständnis politischer Zusammenhänge zu stärken.

THEMEN, SELBSTVERSTÄNDNIS UND FORM: DER BEIRAT ENTSTEHT

Ab Beginn des Jahres 2006 trifft sich die Diskussionsrunde monatlich und setzt die begonnene inhaltliche Auseinandersetzung mit den Leitmotiven der documenta 12 und ihrem lokalen Bezug fort. Die besondere Geschichte Kassels als Vorzeige-Industriestadt und Zentrum der Kriegsproduktion mit der Folge einer umfassenden Zerstörung im Zweiten Weltkrieg wird auch in dieser Runde als Trauma bewertet, das das Selbstverständnis der Kasseler tief geprägt habe. Die starke Fragmentierung der Stadt – in städtebaulicher wie in sozialer Hinsicht – sei eine Folge dieser zerstörerischen Vergangenheit. Gleichzeitig machen viele Teilnehmerinnen deutlich, dass sie an der Überwindung der kollektiven Sprachlosigkeit und den Erfahrungen von Entfremdung arbeiten und im Alltag eine Kultur des Dialogs und der politischen Mitsprache etablieren wollen.

Regelmäßig sind bei den Treffen Künstlerinnen der documenta 12 zu Gast. Sie stellen der Gruppe ihre Arbeiten vor und skizzieren ihre Pläne für neue Werke. Die Präsentationen dienen nicht nur der Information, sondern werden auch für Beratung hinsichtlich einer Einbeziehung des Publikums in die künstlerische Arbeit und Kontaktaufnahme genutzt, insoweit die Künstlerinnen dies suchen (→ # *Wissenstransfer*, S. 51 und # *Die Zusammenarbeit zwischen Künstlerinnen und Beirat*, S. 55).



Unterrichtsraum im Kulturzentrum Schlachthof. Lokale Expertinnen und das documenta 12-Team kommen regelmäßig in diesem Raum zur Arbeitssitzung zusammen. Am 17.01.2007 präsentiert und diskutiert Allan Sekula seine künstlerische Arbeit für Kassel. Kreidezeichnung auf Schultafel von Jürgen Stollhans.

Die Versammlungen unterscheiden sich von den in Kassel etablierten Formen des Zusammenarbeitens: Viele der Teilnehmerinnen lernen sich hier erst kennen und tauschen sich intensiver als sonst mit Personen aus anderen Arbeitsbereichen und Szenen aus. Diese neue Ebene des Zusammenkommens wird von den Beteiligten als Bereicherung empfunden. Gleichzeitig müssen jedoch gemeinsame Ziele und Arbeitsweisen erst bestimmt werden (→ # *Offener Prozess*, S. 48). Daher kreisen die Diskussionen im Frühjahr 2006 immer wieder um den Auftrag, die Erwartungen der documenta 12-Leitung und das Selbstverständnis der Gruppe. Vier Aufgabenbereiche werden als Schwerpunkte vereinbart:

1. Eigenaktivität

Ausgehend von selbst definierten Themen und aktuellen «Brennpunkten» sollen sich verschiedene Arbeitsgruppen bilden, die nach einer eigenen Bearbeitungsform für ihr Anliegen suchen. Die Arbeitsgruppen sind offen für weitere Personen und sollen in die Stadt ausstrahlen. Anhand der inhaltlichen Schwerpunkte können sie Kontakte zu Künstlerinnen der documenta 12 aufnehmen, die die angesprochenen Problemlagen in künstlerische Formate übersetzen möchten. Über die Projekte der Arbeitsgruppen soll in monatlichen Treffen der gesamten Versammlung (Beirat) diskutiert werden.

2. Multiplikation der documenta 12-Themen

Die drei Leitmotive sollen eine gemeinsame Klammer für die Arbeitsgruppen schaffen, für die lokalen Anliegen fruchtbar gemacht werden und sie an die documenta 12 zurückbinden. Die entstehenden Aktivitäten sollen für die Ausstellung «wichtig» sein, ihre Aussagen verbindlich machen und sie in diverse lokale Öffentlichkeiten tragen.

3. Lokales Wissen vermitteln

Um Bodenhaftung zu erzeugen, sollen lokalspezifische Kenntnisse an das Team der documenta 12 weitergegeben und Kontakte hergestellt werden. So sollen auch Künstlerinnen bei ihrem Werkentwicklungsprozess begleitet und unterstützt werden, wenn sie an das lokale Umfeld anknüpfen wollen. Die Gruppe versteht sich in diesem Sinne als lokaler Resonanzraum für die Entwicklung der documenta 12.

4. Vernetzung untereinander

Die Gemeinsamkeiten und thematischen Schnittstellen innerhalb der Gruppe sollen herausgearbeitet werden, damit eine gegenseitige Wissensvermittlung stattfinden kann und sich eine verbindliche Grundlage für die Zusammenarbeit der heterogenen Teilnehmerinnen entwickelt. Um das Kennenlernen zu erleichtern, erstellen die Gruppenmitglieder ausführliche «Steckbriefe» und machen sie allen verfügbar.

Die Festlegung dieser Aufgaben ist ein wichtiger Schritt, um die eigene Rolle zu bestimmen und auf das steigende Interesse von Außen zu reagieren.

Letzteres macht deutlich, dass die Teilnehmerinnen eine Multiplikationsfunktion übernehmen: Sie sollen die Arbeit der Gruppe in die Stadtgesellschaft und in ihre persönlichen Wirkungskreise tragen, damit sich die inhaltlichen Diskussionen öffnen und außerhalb der Gruppe fortsetzen (→ # *Multiplikationsprinzip*, S. 49). Mit der Benennung als *documenta 12 Beirat* soll die beratende und unterstützende Funktion der Gruppe unterstrichen und die gegenseitige symbolische Verpflichtung von documenta-Leitung und Teilnehmerinnen deutlich gemacht werden.

Die beiden Koordinatorinnen des Beirats besuchen eine Reihe von Institutionen aus dem Lebensalltag der Kasselerinnen: mehrere Nachbarschaftstreffs, religiöse Gemeinschaften, selbstorganisierte Gruppen und andere sozial-kulturelle Einrichtungen. Sie stellen dort die Geschichte der documenta und das Interesse der documenta-Leitung am lokalen Umfeld vor und suchen das Gespräch über die soziale und politische Situation Kassels. Die Kontaktaufnahme wird begrüßt², es zeigt sich aber auch, dass die documenta für die meisten Personen keine wichtige Rolle einnimmt. Oder vielmehr: dass die documenta den Gesprächspartnerinnen bislang nicht als Ort für die Auseinandersetzung über drängende gesellschaftliche Fragen zur Verfügung gestanden hat. Die Gespräche mit den lokalen Institutionen dienen zunächst dem Kennenlernen und Erkunden der sozialen Landschaft Kassels. Sie haben kein festgelegtes Ziel, um Impulse aufzunehmen und entwickeln zu können. Allerdings werden dabei auch die Grenzen einer solchen Vorgehensweise deutlich. Die zwei Koordinatorinnen des Beirats haben nicht die zeitlichen Kapazitäten, um neben dem Beirat weitere offene Gruppenprozesse zu begleiten. Es ist notwendig, sich auf eine verbindliche Form zu verständigen, die möglichst niemanden ausschließt und dennoch handhabbar ist. Um die neuen Kontakte in diesem Sinne fruchtbar zu machen, werden einzelne Personen zur Teilnahme am Beirat eingeladen, die weitere Themen und eine größere Heterogenität in die Beiratsgruppe bringen sollen. Nicht alle erwünschten Verknüpfungen gelingen – so bleiben die Gemeindevertreter der Moscheen trotz wiederholter Einladungen dem Beirat fern, ebenso ist es nicht möglich, Mitglieder der russischsprachigen Gemeinde für die Mitarbeit zu gewinnen. Sie befürchten, aus sprachlichen Gründen oder kultureller Distanz nicht aktiv an den Gesprächen teilnehmen zu können. Dennoch wird der Beirat nach und nach durch neue Teilnehmerinnen aus verschiedenen gesellschaftlichen Bereichen ergänzt. So besitzt er zwar eine definierte Form, jedoch bis zum Schluss mit diffusen Grenzen (→ # *Gruppenzusammensetzung*, S. 47).

² Beim Besuch der Kasseler Erwerbslosen Initiative wird zunächst die Vermutung geäußert, die documenta 12 wolle den Erwerbslosen 1-Euro-Jobs anbieten. Nachdem diese Befürchtung zerstreut ist, ergibt sich schnell eine angeregte Diskussion über die Arbeitssituation in Kassel.

<p># Hintergrund documenta 12 Beirat</p> <p><i>September 2005</i> Beginn der Gespräche über Kooperationsvorhaben zwischen documenta 12 und Kulturzentrum Schlachthof</p> <p><i>November 2005</i> Erstes Treffen im Kreis von 45 Personen aus Kassel</p> <p><i>Januar 2006</i> Beginn der monatlichen Arbeitstreffen mit der künstlerischen Leitung und weiteren Mitarbeiterinnen der documenta</p> <p><i>Juni 2006</i> Form- und Namensgebung documenta 12 Beirat</p> <p><i>August 2006</i> Benennung einer Sprecherin</p> <p><i>November 2006</i> Start der ersten Aktivitäten des Beirats</p> <p><i>Mitglieder des Beirats:</i> Joachim Albrecht, Uli Barth, Harold Becker, Gisela Best, Boris Bouchon,</p>	<p>Sabine Buchholz, Roger M. Buerger, Bernd Czellnik, Elke Endlich, Pietro Fiore, Oliver Fromm, Renate Gaß, Andrea Gerhardt, Tom Gudella, Jürgen Hinrichs, Gerhard Hochhuth, Helmut Holzapfel, Serdar Kazak, Yusuf Kılıç, Christine Knüppel, Axel Knüppel, Christian Kopetzki, Alexander Link, Annegret Luck, Muthoni Mathai, Ulrich Messmer, Ruth Noack, Ralf Pasch, Daniela Ritter, Klaus Ronneberger, Karl-Heinz Rösenhövel, Günter Schäfer, Gottfried Schubert, Irmis Schwager, Helen Schwenken, Karin Stemmer, Frank Thöner, Achim Vorreiter, Ruth Wagner, Bernd Waltenberg, Michael Wilkens</p>	<p><i>Inhaltliche Entwicklung, Koordination und Moderation des Beirats, Öffentlichkeitsarbeit, interne Kommunikation, Fundraising:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • Ayşe Güleç (Mitarbeiterin und Bereichsleiterin des Kulturzentrums Schlachthof) • Wanda Wieczorek (Mitarbeiterin der künstlerischen Leitung der documenta 12) <p><i>Sprecherin des Beirats:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • Ayşe Güleç <p>Ayşe Güleç und Wanda Wieczorek moderierten den Beirat und betreuten die aus dem Prozess erwachsenden Aktivitäten und Projekte. Bei der Entstehung der Projekte berieten sie die Arbeitsgruppen inhaltlich und operativ. Zudem knüpften sie Kontakte zu weiteren Akteurinnen und Interessengruppen in der Stadt. Daraus wurden Personen in den Beirat eingeladen oder ihre Teilnahme an den Aktivitäten ange-regt. Phasenweise unterstützten Praktikantinnen die Beiratskoordinatorinnen (Adelaida Lelonek, Chris Piallat). Weiteres Personal zur Unterstützung und (Weiter-)Entwicklung von laufenden oder neuen Gruppenprozessen gab es nicht.</p>
--	---	--

ARBEIT AN DEN INHALTEN: ENTWICKLUNG DER PROJEKTE

Mit der Entscheidung über die Form und Arbeitsweise des Beirats kommt die inhaltliche Arbeit in Schwung. Einzelne Beiratsmitglieder entwickeln Ideen für Projekte und stellen diese in den Beiratssitzungen vor. Daraus bilden sich Arbeitsgruppen, die ihre Ideen zu Projektentwürfen ausarbeiten. Der jeweils aktuelle Stand ihrer Überlegungen wird wiederum in den Beiratssitzungen diskutiert und die gesamte Gruppe bemüht sich, durch Nachfragen, ergänzende Überlegungen und Kontaktvermittlung die Projekte zu beraten und reifen zu lassen. Darüber hinaus unterstützen die Koordinatorinnen die Entstehung der Projekte durch inhaltliche und formale Beratung. Einige der Projekte werden aus bereits bestehenden Initiativen heraus entwickelt bzw. verbinden sich mit diesen. Das Kinder- und Jugendnetzwerk Kassel

beispielsweise ist seit Jahren etabliert und plant zur documenta 12 eigene Aktionen und Angebote. Da Mitglieder des Netzwerks im Beirat mitarbeiten, werden diese Angebote als Projekt des Beirats behandelt, d. h. in den Beiratssitzungen beraten und vom Beirat nach außen kommuniziert. Hier erfüllt sich beispielhaft die Idee, mit dem Beirat vorhandene Initiativen zu unterstützen, deren Arbeit inhaltlich zu befruchten und zu intensivieren – und anders herum auch die Energie der documenta 12 über die zeitliche Begrenzung der 100 Ausstellungstage hinaus zu verlängern.

Die Frage der Finanzierung der Beiratsprojekte wird im Gegensatz zur inhaltlichen Dynamik nur zögerlich angegangen. Von der künstlerischen Leitung wird den Projekten zwar prinzipiell eine Budgetierung aus Mitteln der documenta 12 in Aussicht gestellt, allerdings ohne konkrete und verbindliche Zusagen zu treffen.

Darüber hinaus zieht sich die Beantragung bzw. das Einwerben von Drittmitteln in die Länge. Unter der daraus folgenden finanziellen Unsicherheit leiden insbesondere die Projekte, die nicht über einen institutionellen Rückhalt verfügen. Die Suche nach Drittmitteln bindet außerdem Ressourcen, die in der inhaltlichen und organisatorischen Entwicklung fehlen (→ # *Finanzen*, S. 43).

Bei den Beratungen der Beiratsprojekte wird immer wieder kontrovers diskutiert, welchen Status die Projekte eigentlich haben: Gehören sie zur Ausstellung im engeren Sinne, sind sie Teil des «kommunikativen Begleitprogramms» oder sind sie eigenständig, mit loser Assoziation zur documenta 12? Welchen Stellenwert sollen folglich die Erzeugnisse haben, die in den Projekten entstehen? So ist beispielsweise ein Fotowettbewerb mit Objekten im Straßenraum angedacht, bei dem die eingereichten Fotos öffentlich ausgestellt werden sollen. Welchen ästhetisch-künstlerischen Anspruch dürfen diese Fotografien erheben? Sollen sie von den Besucherinnen der documenta 12 als Kunstwerke betrachtet werden, ebenso wie die anderen ausgestellten Werke? Diese Fragen berühren die unausgesprochene und umkämpfte Grenze zwischen Kunst und sozialer bzw. politischer Tätigkeit, die auch das Verhältnis zwischen documenta 12 und Beirat durchzieht.

Aus Sicht der künstlerischen Leitung stehen der soziale Prozess und die politisch-gesellschaftliche Dimension der Beiratsprojekte eindeutig im Vordergrund. Roger Buerger und Ruth Noack lehnen es ab, die Projektergebnisse wie Kunstwerke in der Ausstellung zu präsentieren. Sie begründen dies zum einen mit dem Anliegen, den Beirat vor einer Exotisierung zu schützen: Das internationale Ausstellungspublikum würde die Projekte als lokale Kuriositäten wahr- und nicht ernst nehmen. Zum anderen stelle die Integration in die Ausstellung eine kuratorische Aufgabe dar: Analog zu den Kunstwerken müsse dann eine Selektion erfolgen, die dem Charakter der Beiratsarbeit und den Projekten nicht gerecht würde. Stattdessen plädieren sie für Formen der Veröffentlichung, die dem Erfahrungsschatz und der Praxis der Beiratsmitglieder entspringen, d. h. für Formate mit aktivistischen, pädagogischen, politischen und ähnlichen Methoden. Im Beirat gehen die Meinungen zu dieser Frage auseinander. Einige Beiratsmitglieder möchten ihre Projekte durchaus als künstlerischen Beitrag verfassen und in diesem Sinne präsentiert wissen. Sie erwarten von der künstlerischen Leitung ein umfangreiches Bekenntnis zum Beirat – nicht nur zu seiner sozialen und politischen Dimension, sondern auch zu seinen ästhetischen Entscheidungen. Entsprechend erhoffen sie sich von ihrer Mitarbeit im Beirat künstlerische Impulse und ästhetische Anleitung, und nicht nur die Auseinandersetzung mit ihnen bereits bekannten lokalen Anliegen und eigenen Bearbeitungsformen (→ *Exkurs: Ästhetische Urteile und Peinlichkeitsfähigkeit*, S. 31).

Letztlich wird die Definitionsmacht der künstlerischen Leitung in Bezug auf die Ausstellung von den Beiratsmitgliedern akzeptiert (→ # *Hierarchische und basisdemokratische Arbeitsweisen*, S. 38). Die Beiratsprojektgruppen verzichten in der Folge auf den Anspruch, als Kunst im Rahmen der Ausstellung sichtbar zu werden, sondern werden als soziale, gesellschaftliche und politische Initiativen entwickelt und kommuniziert. Auch die Auswahl der Künstlerinnen und ihrer Werke bleibt Hoheitsgebiet der künstlerischen Leitung, in die der Beirat nicht eingreift.

Im Herbst und Winter 2006 kommen die Projekte des Beirats in ihre heiße Phase: Um der documenta 12 «den Boden zu bereiten», müssen jetzt die öffentliche Kommunikation und die Umsetzung beginnen. Die erste Informationsveranstaltung des Beirats zum Projekt *Die unsichtbare Stadt – sichtbar machen* stößt auf große Resonanz und zieht ein beachtliches Publikum an. In der Diskussion wird deutlich, dass die große Beteiligung nicht (nur) auf dem Interesse an der documenta beruht, sondern auch auf dem Wunsch nach inhaltlicher Auseinandersetzung und Vernetzung mit anderen Aktiven. So findet sich eine Gruppe von Lehrerinnen, die sich bereit erklärt, das Thema an ihre Schulen zu bringen, es auszudeuten und inhaltlich zu bearbeiten.

Auch die ersten Schritte der *Mach-Was-TRäume* werden aufmerksam beobachtet, greifen sie doch ganz konkret in das städtische Bild Kassels ein. Die Arbeitsgruppe nimmt Kontakt zu Ämtern und Behörden auf (→ # *Verhältnis zur Kommune*, S. 49), sucht öffentliche Freiflächen aus und holt sich Hilfe für die Installation von Markierungen dieser Flächen. Am Rand der Bauarbeiten fragen Anwohnerinnen nach Sinn und Zweck der roten Balken und so entstehen Gespräche über die Nutzung der Freiflächen in Kassel. Verstärkt und unterstützt wird dieser Dialog durch die lokale Presse, die die Themen der Projekte aufnimmt und diskutiert.

EXKURS: DIE PROJEKTE DES BEIRATS

Ausgehend von den kuratorischen Leitmotiven der documenta 12 entwickelte der Beirat sechs Projekte, die gesellschaftspolitische Zusammenhänge in Kassel thematisierten.

Bildungszelt

Das Leitmotiv Bildung wurde unter verschiedenen Vorzeichen diskutiert: Die informelle Bildungspraxis selbstorganisierter Initiativen kam ebenso zur Sprache wie die aktuelle Situation des formellen Bildungssystems. Einige Beiratsmitglieder aus Schule und Erwachsenenbildung widmeten sich dem Thema Migration und Bildung. Sie untersuchten Mechanismen der Ausgrenzung, die das schulische Bildungssystem durch sprachliche und soziale Barrieren schafft. Während der Ausstellungsdauer der documenta 12 errichteten sie im Hof des Kulturzentrums Schlachthof ein Zelt. Sie luden Kasseler Initiativen und Institutionen aus dem Bildungsbereich ein, ihre Praxis dort zur Diskussion zu stellen. Zweimal wöchentlich fanden im *Bildungszelt* Diskussionen, Präsentationen, Vorträge usw. statt. In Zusammenarbeit mit der Kunstvermittlung (→ *Exkurs: Kunstvermittlung*, S. 20 und → # *Die Schnittstelle zwischen Kunstvermittlung und Projekten*, S. 54) wurden Workshops zu den im Schlachthof ausgestellten documenta-Werken veranstaltet. Zudem fanden Werkstattgespräche mit Künstlerinnen der documenta 12 und auswärtigen universitären und bildungspolitischen Expertinnen statt. Aktivistinnen des antirassistischen Netzwerks *kanak attack* produzierten mit Jugendlichen aus Kassel einen Film, in dem die documenta als Bestandteil des Allgemeinwissens – als solcher erscheint sie im hessischen «Einbürgerungstest» – zur Diskussion gestellt wurde.

Durch die breit gestreuten Einladungen beteiligte sich eine Vielzahl von Bildungsinstitutionen am Programm, die jeweils ganz unterschiedliche

Publikumskreise ansprachen. Dabei waren die aktiv Mitwirkenden zum größten Teil Angehörige der gebildeten (allerdings nicht nur mehrheitsdeutschen) Mittelschicht. Vom Bildungssystem Ausgegrenzte konnte das Veranstaltungsformat jedoch nicht erreichen – was auch von der Arbeitsgruppe während der Veranstaltungzeit festgestellt und am Ende kritisch diskutiert wurde.³

Den einzelnen Initiativen wurde ein großer Freiraum zur Gestaltung ihrer Beiträge gegeben, dennoch sollten die Themen Bildung, Migration und Ausgrenzung die verbindenden Elemente aller Veranstaltungen sein. Auch wenn dieser Zusammenhang nicht durchgehend deutlich herausgearbeitet wurde, kann die Veranstaltungsreihe aufgrund der Vielfalt der Inhalte, Formate und Perspektiven sowie der breiten Resonanz grundsätzlich als sehr positiv bewertet werden. Damit erfüllte sich das Ziel der Arbeitsgruppe, eine Vernetzung der Aktiven im Kasseler Bildungsbereich und damit eine Ausgangsbasis für zukünftige Initiativen und Kampagnen zu schaffen.

► Weitere Informationen:
<http://www.bildungszelt.de>

³ Die Frage der Teilnahme und Mitwirkung am Bildungszelt diskutieren Stephan Fürstenberg und Henrike Plegge in: «Schnittstellen und Verfehlungen». In: Mörsch, Carmen und das Forschungsteam der documenta 12 Vermittlung (Hg.) (2009): *Kunstvermittlung 2*, Zürich/Berlin: diaphanes, S. 297-308.



documenta hier mit uns!

Das 2002 entstandene Kasseler Kinder- und Jugendnetzwerk veranstaltet jährlich Aktionstage, in denen die gesellschaftliche Beteiligung von Kindern und Jugendlichen thematisiert wird. Aktive aus dem Netzwerk arbeiteten im Beirat mit und nutzten diese Mitarbeit für eine inhaltliche Intensivierung ihrer Aktivitäten rund um die documenta 12 sowie für eine bessere institutionelle Verschränkung.

Bereits im Jahr 2006 realisierten etwa 80 der im Netzwerk engagierten Gruppen unter dem Motto *Around the World – Welten im Koffer* Aktionen, die anhand der Metapher des Koffers die documenta 12-Leitfragen nach dem «bloßen Leben» und der Bildung mit Kindern und Jugendlichen bearbeiteten. Im Jahr 2007 richtete das Netzwerk innerhalb des Programms *documenta hier mit uns!* einen festen Ort für die Beschäftigung mit der documenta 12 ein. Die *netzWERKstatt*, ein Ladenraum in der Innenstadt, war während der Dauer der documenta geöffnet und bot sowohl Kinder- und Jugendgruppen als auch Einzelpersonen einen Raum und Infrastruktur für eigene Aktivitäten. Zudem ermöglichten projektgebundene «Forscherkarten» rund 250 Kindern und Jugendlichen den freien Eintritt in die Ausstellung und regten auf Seiten der Betreuerinnen die Entwicklung eigener Vermittlungsformate zur Kunst an.

Unter dem Dach der Netzwerkaktionen kam eine Fülle an Einzelveranstaltungen zustande, an der sich Hunderte von Personen beteiligten. Allerdings wurde die *netzWERKstatt* vor allem von Gruppen und Initiativen genutzt, die bereits organisiert waren – Einzelpersonen schienen sich durch das Angebot weniger angesprochen zu fühlen. Dank der Forscherkarten konnte vielen Kindern ein Besuch der

Ausstellung ermöglicht werden, dies forderte allerdings von den Gruppenbetreuerinnen ein hohes Maß an Eigeninitiative und Einfallsreichtum, um den Besuch der Ausstellung mit adäquaten Vermittlungsformaten zu ergänzen und eine qualitativ hochwertige Auseinandersetzung mit den Kunstwerken zu ermöglichen. Entsprechend äußerten viele der im Netzwerk Aktiven ein großes Interesse an professionellen Vermittlungsmethoden, dem durch die Zusammenarbeit mit der Kunstvermittlung entsprochen werden konnte: In Workshops mit Vermittlerinnen aus dem Kinder- und Jugendprogramm der documenta 12 sowie mit Expertinnen der Medienkulturarbeit wurden Methoden der ästhetischen Bildung zwischen professionellen Kunstvermittlerinnen und lokalen Pädagoginnen ausgetauscht und vermittelt. Die im Netzwerk engagierten Betreuerinnen nahmen so Impulse und Anregungen für ihre Arbeit mit zeitgenössischer Kunst auf, die vor allem in der künftigen Arbeit des Netzwerks Früchte tragen werden

► Weitere Informationen:

<http://www.kinderjugendkassel.de>,

<http://www.welten-im-koffer.de>,

<http://www.documenta-hiermituns.de>



ExperimentExkursionen

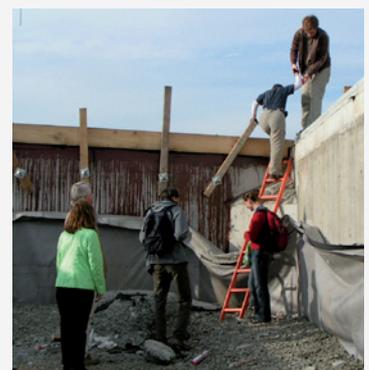
Seit dem Sommer 2005 setzten sich Studentinnen der Geographie an der Universität Kassel in Theorie und Praxis mit der Methode der Exkursion auseinander. Sie experimentierten mit dem Format und bereiteten abwechselnd Exkursionen zu Lieblings- oder ungewöhnlichen Orten in Kassel vor. Die Frage nach den sozialen Handlungsräumen in der Stadt bildete dafür den Ausgangspunkt. Die Kerngruppe der *Experiment-Exkursionen* arbeitet im Beirat mit, darüber hinaus beteiligten sich weitere Studentinnen im Rahmen von Lehrveranstaltungen an den laufenden Aktivitäten.

Die Leitmotive der documenta 12 nahm die Gruppe zum Anlass, um ihrer Bedeutung an konkreten Orten in Kassel nachzuspüren und sie als Impuls für eine Reihe von Exkursionen zu nutzen, die in einer Publikation dokumentiert wurden. Während der Laufzeit der documenta 12 konzentrierte sie sich auf die Ausstellung und die Werke selbst: In fünf thematischen Parcours verband die Gruppe den Ausstellungs- mit dem Stadtraum, versuchte die ästhetische Sensibilisierung der Ausstellungsbesucherinnen auf die Umgebung zu lenken und so neue Perspektiven auf die Stadt zu öffnen. So begann eine Exkursion beispielsweise mit der Begehung einer nahe liegenden Justizvollzugsanstalt, um daran die Betrachtung ausgewählter künstlerischer Arbeiten anzuschließen. Ausgehend davon wurden die Gestalt und die gesellschaftspolitische Bedeutung der Institution Haftanstalt diskutiert.

Zwei Mitglieder der Kerngruppe waren während der documenta 12 als Kunstvermittlerinnen tätig. Sie konnten ihre Kenntnisse der Ausstellung direkt in die Entwicklung

von Exkursionen fließen lassen. Gleichzeitig entstand dadurch jedoch ein Informationsvorsprung gegenüber dem Rest der Gruppe, der in der kurzen verfügbaren Zeit nicht ausgeglichen werden konnte – dies umso mehr, als die Kunstvermittlerinnen stark ausgelastet waren und wenig Zeit für Gruppentreffen blieb. Die fünf Exkursionen zwischen Ausstellung und Stadtraum fanden auch aus diesem Grund erst am Ende der Ausstellungszeit statt. Sie waren eher schwach besucht, da sie sich dem Rhythmus des üblicherweise eiligen Ausstellungsbesuchs nicht anpassten, sondern mehrere Stunden in Anspruch nahmen. Die Arbeit mit den Teilnehmerinnen empfanden die Organisatorinnen jedoch als sehr anregend, denn es gelang, zwischen den künstlerischen Produktionen und dem humangeographisch analysierten Stadtraum einen Widerhall zu erzeugen, der über die kunststimmene Betrachtung der Ausstellungsobjekte weit hinausreichte.

► Weitere Informationen:
Gerhardt, Andrea/ Kirsch, Ulrich (Hg.)
(2007): «Sie können die Schuhe
ruhig anlassen!» Auf Exkursion in
Kassel und Umgebung, Norderstedt.



Mach-Was-TRäume

Wieso werden viele Grünflächen in Kassel eigentlich von niemandem genutzt? Warum sind Freiflächen manchmal eher Barrieren als verbindende Elemente des öffentlichen Raums? Wie kann man die ungenutzten Freiflächen stattdessen zu Orten der Begegnung und der Kommunikation machen? Diesen Fragen widmete sich eine Arbeitsgruppe des Beirats mit Studentinnen der Architektur und Landschaftsplanung. Ihr Vorschlag lautete: Die Flächen müssen mit auffälligen Markierungen gekennzeichnet werden. Erst dann werden sie zur Benutzung herausfordern und zu lebendigen Orten des Miteinander werden. Die Gruppenmitglieder markierten fünf über die Stadt verteilte Freiflächen mit roten Balken, die zugleich als Einzäunung und Sitzgelegenheit dienten. In einem zweiten Schritt initiierten sie auf den Freiflächen verschiedene Aktionen, kulturelle Veranstaltungen und Mitmach-Angebote, um mit den Anwohnerinnen in Kontakt zu kommen und die gemeinschaftliche Nutzung der Flächen anzuregen.

Von Beginn an setzte die Arbeitsgruppe auf enge Kooperation mit den zuständigen Behörden. So wurde das Garten- und Landschaftsamt der Stadt frühzeitig in die Planungen einbezogen und machte Vorschläge bezüglich der in Frage kommenden Flächen. Für die Errichtung der Balken holte die Gruppe sich Unterstützung beim Kasseler Qualifizierungsprojekt *GaLaMa* sowie beim *Service Civil International*, auf dessen Vermittlung hin zehn Jugendliche aus aller Welt beim Aufstellen der Balken halfen. Standen bis zur Fertigstellung der Markierungen vor allem Fragen der Organisation, Technik und Logistik im Vordergrund, so wurde mit dem Abschluss der Bauphase schnell deutlich, dass die Markierungen allein noch

keinen sozialen Prozess in Gang setzten. Die Arbeitsgruppe suchte sich daher Kooperationspartnerinnen, die die Flächen durch Angebote und Veranstaltungen belebten. So fanden dort Playbacktheater, Malerikurse, Spielenachmittage und ein «Parcours sinnlicher Erlebnisse» statt.

Die Flächen wurden in sehr unterschiedlichem Umfang angenommen und genutzt. Während sich beispielsweise auf einer innerstädtisch gelegenen Fläche zwei Kasseler Künstler niederließen, die mit kuriosen Assemblagen und Installationen die Neugier der Anwohnerinnen weckten und für teilweise hitzige Debatten sorgten, blieb eine andere Fläche leer, vielleicht auch, weil die Anwohnerinnen über private Gärten verfügen. Auf einer dritten Fläche brach zwischen Alkoholikerinnen aus der Nachbarschaft und anderen Anwohnerinnen ein Konflikt um die gewünschte Art der Nutzung aus. Eine weitere Fläche wurde von den politischen Stadtteilvertreterinnen für eine öffentliche Ortsbeiratssitzung genutzt.

Insgesamt zeigte sich, dass der erhoffte Kommunikations- und Begegnungsprozess nicht ohne Weiteres in Gang zu bringen war. Im Zentrum der Zusammenarbeit mit der Kunstvermittlung, die bei jedem Projekt stattfand, stand daher die Beschäftigung mit Formen der Nutzung des öffentlichen Raums und Methoden, sie anzuregen und zu stärken. Die Vermittlerinnen gingen dabei von künstlerischen Arbeiten in der Ausstellung aus und ergänzten diese durch einen Filmabend sowie Workshops mit Expertinnen zum Thema Partizipation und Aktivierung von Anwohnerinnen im Kontext von Freiraumprojekten. Nach diesem Intensivkurs in partizipativen Planungsmethoden schlug die Arbeitsgruppe der Stadtverwaltung eine gemeinsame

kontinuierliche Arbeit vor, was jedoch abschlägig beschieden wurde. Die Markierungen der innerstädtisch gelegenen Fläche wurden nach dem Ende der documenta 12-Ausstellung von der Stadtverwaltung ohne Rücksprache abgebaut. Eine weitere Fläche räumte die Arbeitsgruppe selbst, da die anwohnenden Kinder dort Fußball spielen wollten, wobei die Balken sie störten. Eine dritte Fläche ist weiterhin markiert und wird durch soziale Einrichtungen aus der Nachbarschaft rege genutzt.

► Weitere Informationen:

<http://www.mach-was-traeume.de>
Über das «Infosystem Planung»
an der Universität Kassel
(<http://www.isp.uni-kassel.de>)
lässt sich eine Dokumentationsbroschüre beziehen.



Salon des Refusés

In Kassel haben die tiefgreifenden Veränderungen der Produktions- und Arbeitswelt der letzten dreißig Jahre deutliche Spuren hinterlassen. Gerade hier, wo die metallverarbeitende Industrie traditionell eine große Rolle für die wirtschaftliche Entwicklung und das Selbstbewusstsein der Stadtbewohner spielte, führte ihr Rückgang zu einem starken Abbau von Arbeitsplätzen. Hohe Arbeitslosenzahlen und die damit verbundene, im Stadtbild deutlich sichtbare Armut verweisen auf die Krise der Arbeitsgesellschaft und machen sie zu einer ständigen Begleiterin und (negativen) Identitätsstifterin vieler Stadtbewohnerinnen. Dieser negativen Fixierung auf Erwerbsarbeit setzte eine Arbeitsgruppe des Beirats ein selbstbewusstes Statement entgegen: Der *Salon des Refusés* sollte erwerbslosen Menschen den Raum geben, ihre Situation miteinander zu diskutieren und in ein Verhältnis zur allgegenwärtigen Krise der Arbeitsgesellschaft zu setzen. Die Initiatorinnen des Projekts waren teilweise selbst erwerbslos. Sie gewannen weitere Erwerbslose, um gemeinsam den Salon mit inhaltsbezogenen Veranstaltungen zu füllen und Diskussionen anzustoßen. Als Betreiberinnen des Salons wollten sie selbst als Expertinnen auftreten, zu Veranstaltungen einladen und mit den Gästen der documenta und Bürgerinnen aus Kassel über Auswege aus der Krise diskutieren.

Das Projekt musste mit schwierigen Rahmenbedingungen umgehen: Lange Zeit fehlten geeignete Räumlichkeiten, die Akquise von Drittmitteln bereitete Probleme und die finanzielle Grundausstattung reichte für das zunächst auf mehrere Monate angelegte Programm nicht aus. Schließlich entwickelten die Betreiberinnen innerhalb weniger Wochen ein vielseitiges Angebot in den zentral

gelegenen Räumen des ehemaligen Polizeipräsidiums: Ausstellungen, Diskussionsabende, Präsentationen von Künstlerinnen der documenta, ein Theaterstück und moderierte Filmabende fanden statt. Zwei Kunstvermittlerinnen der documenta boten mehrwöchige Projekte an: «Arbeitslose als Avantgarde», ein Kooperationsprojekt mit Erwerbslosen aus Leipzig, und «Das eigene Leben», in dessen Verlauf sich eine Gruppe von Erwerbslosen mit künstlerischen Methoden dem eigenen Alltag widmete. Darüber hinaus nahmen rund 100 erwerbslose Personen an offenen Ausstellungsbesuchen teil. Der *Salon des Refusés* schloss seine Türen mit dem Ende der documenta. Erträumt und erhofft war zwar viel mehr, aber dennoch war der Salon ein Erfolg: Trotz vieler Widerstände, Konflikte und Spaltungen in der Gruppe wurde ein Programm mit zahlreichen Kooperationspartnerinnen auf die Beine gestellt, trafen sich Erwerbslose, um sich gegenseitig zu bestärken und zu diskutieren, kamen spannende Veranstaltungen und Diskussionen zustande.

► Weitere Informationen:
<http://www.salon-des-refuses.blogspot.com>



Die unsichtbare Stadt – sichtbar machen

Den thematischen Ausgangspunkt des Projekts *Die unsichtbare Stadt – sichtbar machen* bildeten die beiden documenta 12-Leitfragen nach der Moderne und dem «bloßen Leben» in Verbindung mit der Frage nach einem möglichen gemeinsamen Horizont der Menschheit. Die lokale Wendung dieser Formulierung lautete: Welche ökologische, ökonomische, soziale und politische Bedeutung hat die Ressource Wasser für das heutige Leben, wenn sie immer häufiger – so auch in Kassel – von kommunalem in privates Eigentum überführt wird?

Bei einer Auftaktveranstaltung wurde ein Wettbewerb für Kinder und Jugendliche ausgeschrieben, an dem rund 15 Schulklassen sowie freie Kinder- und Jugendgruppen teilnahmen. Sie erforschten das lokale Wasserversorgungssystem, beispielsweise indem sie den Verlauf des Druselbachs durch die Stadt dokumentierten oder Vorschläge für eine wasserbewusste Umgestaltung ihres Schulgeländes formulierten. Die Wettbewerbsbeiträge wurden während der Ausstellungszeit der documenta 12 in den Räumen der Städtischen Werke AG ausgestellt. Alle Teilnehmenden wurden mit Eintrittskarten zur documenta prämiert.

Über die Durchführung des Kinder- und Jugendwettbewerbs hinaus bemühte sich die Arbeitsgruppe um eine Verbreiterung und Intensivierung der Diskussion um den möglichen Teilverkauf der kommunalen Versorgungseinrichtungen. Anknüpfend an Kampagnen des Kasseler Wasserbündnisses lud die Arbeitsgruppe zu einer öffentlichen Vortrags- und Diskussionsveranstaltung ein, bei der die Privatisierung öffentlicher Ressourcen mit den documenta 12-Leitmotiven verknüpft wurde. Explizit an politisch Aktive richtete sich ein

künstlerischer Workshop, in dem die Teilnehmerinnen ihre Argumente gegen die Privatisierung in politische Aktionsformen und neue Darstellungsweisen umarbeiteten. Darüber hinaus nahm die Arbeitsgruppe den Kontakt zur Städtischen Werke AG auf, um die dort laufenden Diskussionen über das Thema zu stärken.

Die unsichtbare Stadt – sichtbar machen bestand also aus zwei verschiedenen Strängen: Der Wettbewerb für Kinder und Jugendliche folgte klaren formalen Vorgaben, was durch den Rhythmus des Schuljahres und die Interessen, Möglichkeiten und Kapazitäten der beteiligten Lehrerinnen verstärkt wurde. In diesem Rahmen entfalteten sich eine große Eigeninitiative und weit reichende Zusammenarbeit. Es kam zu der ersten schulformübergreifenden Kooperation in Kassel überhaupt, an der rund 300 Kinder und Jugendliche mitwirkten und die eine Basis für künftige gemeinsame Aktionen darstellen könnte. Die Ansprache der politischen Initiativen dagegen war deutlich offener und ausdrücklich auf Augenhöhe angelegt mit dem Ziel, deren Arbeit zu unterstützen und in größerem Rahmen sichtbar zu machen. Damit wurde das Projekt jedoch anfällig für die internen Probleme, die das Wasserbündnis und andere Initiativen untereinander hatten. Der Widerstand der beteiligten Initiativen, die eigenen Methoden zu hinterfragen, ließ eine Fortsetzung der Zusammenarbeit über die Workshops hinaus wenig sinnvoll erscheinen.

Die Zusammenarbeit mit der Kunstvermittlung konzentrierte sich folglich auf die Arbeit mit den Kindern und Jugendlichen. Die Kunstvermittlerinnen schlossen an deren Entdeckungs- und Forschungsarbeit an, mit der sie Wasserläufe in Kassel kennengelernt und dokumentiert hatten. Diese

Ortsbestimmung sollte mit dem Werk des documenta-Künstlers Allan Sekula verbunden werden, das sich ebenfalls mit dieser Thematik auseinandersetzte, was den Brückenschlag zur künstlerischen Installation leistete und eine inhaltliche Verschränkung von Beiratsprojekt und Kunstwerk ermöglichte. Dass lediglich eine Schulklasse das Angebot annahm und aus Zeitgründen nach der Hälfte des Workshops abbrach, ist zwar bedauerlich, aber im konkreten Fall nachvollziehbar: Das Angebot wurde erst unmittelbar vor den großen Ferien bekanntgegeben. Nach den Ferien standen nur wenige Tage für eine aktive Teilnahme zur Verfügung, was spontan nicht mehr zu organisieren war. Daraus folgt, dass Kooperationsprojekte mit formalisierten Partnerinnen, z. B. Schulklassen, eine längere Vorlaufzeit benötigen und die jeweiligen Rahmenbedingungen berücksichtigen müssen. Die in der reduzierten Form ermöglichte Zusammenarbeit zwischen Schule und Kunstvermittlung kann nichtsdestotrotz als inhaltlich erfolgversprechender Testlauf bewertet werden.



VERSTÄNDIGUNGSSCHWIERIGKEITEN UND SELBSTBESTIMMTE INFORMATIONSPOLITIK: DER SCHRITT IN DIE ÖFFENTLICHKEIT

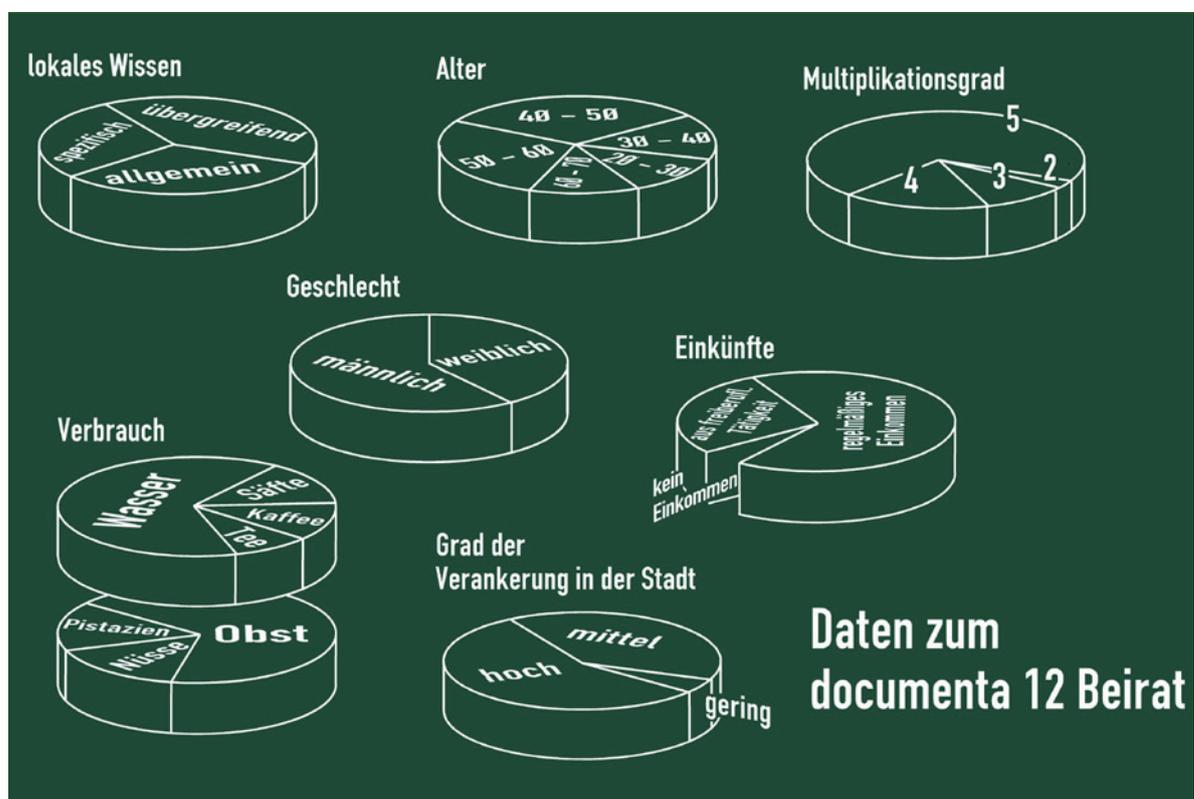
Die Nachricht von der Zusammenarbeit zwischen documenta 12 und Schlachthof hat im Frühjahr 2006, lange vor den ersten öffentlichen Veranstaltungen des Beirats, die Runde gemacht. Zum ersten Mal wendet sich eine documenta weit im Vorfeld der Ausstellung dem lokalen Publikum zu. Entsprechend groß ist das Interesse in den Teilen der Stadtgesellschaft, die sich mit der documenta identifizieren – der bürgerlich-kulturinteressierten Szene –, und bei denen, die die Beobachtung der documenta zu ihrer Aufgabe zählen – der Presse. Dieses Interesse ist das größte Kapital des Beirats, denn damit lässt sich eine weit reichende Aufmerksamkeit für wichtige Themen herstellen. Jedoch produziert es auch Konflikte, denn der dadurch erzeugte Druck ist enorm und läuft nicht unbedingt mit den Rhythmen der Aktivitätsentwicklung zusammen.

Ein knappes dreiviertel Jahr lang sind die Aktivitäten bezüglich des Beirats nur informell bekannt, das heißt, dass es dazu keine Pressetermine, öffentliche Verlautbarungen und Namensnennungen gibt. Dies ist dem Wunsch geschuldet, den fragilen sozialen Prozess und die daran Mitwirkenden zu schützen und

zudem der inhaltlichen Auseinandersetzung Vorrang vor Personalfragen einzuräumen. Außerdem ist zu diesem Zeitpunkt keine formale Festlegung des Kooperationsverhältnisses von Kulturzentrum Schlachthof und documenta 12 erfolgt. Erst die entsprechende Vereinbarung bietet die Voraussetzung für eine klare Kommunikation nach außen⁴.

Diese zurückhaltende Informationspolitik ist Anlass für einen Konflikt mit der lokalen Tageszeitung: Die Aufmerksamkeit der lokalen Presse nimmt seit dem Frühjahr ständig zu und es entspinnt sich im Laufe des Jahres 2006 eine Machtprobe um die Veröffentlichung von Informationen über den Beirat. Zwar wird im Sommer eine Sprecherin des Beirats benannt, die für die Pressearbeit zuständig ist und durch die Presseabteilung der documenta 12 unterstützt wird. Da der Beirat jedoch noch im Aufbau und die Projekte im Entstehen begriffen sind, gibt es wenig Konkretes zu berichten. Zudem weigern sich Beiratssprecherin und Presseabteilung, die Liste der Beiratsmitglieder zu veröffentlichen – weil sie einerseits noch nicht

⁴ Die Vereinbarung war knapp gehalten und hielt lediglich fest, dass das Kulturzentrum Schlachthof räumliche und personelle Ressourcen für den Beirat zur Verfügung stellt. Als Ausgleich wurde eine Summe vereinbart, die einer halben Mitarbeiterinnen-Stelle entsprach.



Gelegentlich wird der documenta 12 Beirat für die mangelnde Repräsentativität seiner Zusammensetzung kritisiert, als ob nur ein Gremium, das die Mehrheitsverhältnisse der lokalen Gesellschaft korrekt wiedergibt, das Recht hätte, in Fragen zur documenta seine Stimme zu erheben. Jürgen Stollhans nimmt in der Grafik ironisch Bezug auf diese Anforderung und protokolliert die Zusammensetzung des Beirats im Hinblick auf den Grad des lokalen Wissens, das Alter oder die Konsumtion von Nüsschen während der Sitzungen.

endgültig festgelegt ist und andererseits der Inhalt und die thematische Auseinandersetzung im Vordergrund stehen sollen, nicht die Personen und ihre Herkunft.

Ein weiterer Konflikt entspinnt sich mit Personen und Vereinigungen des kulturell-bürgerlichen Lebens, denn der Beirat will nicht die Angehörigen der Kulturrelite und der Kunstszene ansprechen, sondern Multiplikatorinnen in eher kunstfernen Kreisen: Nachbarschaftsinitiativen, Migrantinnenorganisationen, Bildungseinrichtungen etc. Teile der bürgerlich-etablierten Kulturszene sind von dieser Entscheidung überrascht. Ihre symbolische Vorrangstellung in der Stadtgesellschaft wird von diesem Vorgehen unterlaufen. Sie wenden sich direkt an die *documenta 12*-Pressestelle und an die Geschäftsleitung – nicht etwa an die offiziell ernannte Sprecherin des Beirats –, um Informationen über die lokalen Aktivitäten zu erhalten. Es zeigt sich darin, dass das etablierte Publikum der *documenta* nicht umstandslos bereit ist, die veränderten Prioritäten der *documenta 12* bei der Ansprache des Publikums zu akzeptieren, und dass es diese durch seine spezifisch gegebenen Möglichkeiten der Machtausübung zu beeinflussen sucht (→ # *Aufmerksamkeit und Interessenkonflikte*, S. 44).

Angesichts dieser Konflikte wächst der Wunsch des Beirats nach einer selbstbestimmten Informationspolitik, in der sich die eigenen Inhalte und Prioritäten spiegeln. Ein Element davon ist die filmische Dokumentation der Beiratsprojekte durch ein Team von Frankfurter Filmemachern mit Studentinnen der Kasseler Kunsthochschule. Die Filmclips werden als Selbstdokumentation verstanden, die von den Motiven und Ansichten der Beiratsmitglieder geleitet sein soll. Ein weiterer Baustein ist die umfangreiche Beschreibung des Beirats für das dritte – dem Leitmotiv *Bildung* gewidmete – Heft der *documenta 12 magazines* durch ein Mitglied des Beirats. Schließlich schafft der *documenta 12*-Künstler Jürgen Stollhans Illustrationen, die einen eigenständigen ästhetischen Kommentar zur Arbeit der lokalen Verankerung

darstellen und die Buch- und Magazinbeiträge des Beirats ergänzen.

Die selbstbestimmte Darstellung der eigenen Arbeit nach außen ist auch unter dem Aspekt der Multiplikation wichtig: Wenn es das Ziel der Beiratsarbeit ist, heterogene gesellschaftliche Kreise zu erreichen, dann spielen die Beiratsmitglieder und ihre individuelle Reichweite eine zentrale Rolle. Denn mit Pressearbeit ist nur ein bestimmter Teil der Stadtpflichtlichkeit zu erreichen, und zwar derjenige, den die *documenta* durch ihre Präsenz in den Medien ohnehin anzusprechen in der Lage ist. Die persönliche Weitergabe der eigenen Auseinandersetzung mit den Leitmotiven und ihrer Bedeutung für Kassel durch die Beiratsmitglieder ist daher von zentraler Bedeutung, um Personen außerhalb der üblichen Kreise zu erreichen. Diese Art der Kommunikation gelingt jedoch nicht ohne Weiteres: Da dem Beirat von der künstlerischen Leitung viele interne Informationen anvertraut werden (wie beispielsweise die Namen der beteiligten Künstlerinnen), vermeiden es viele Beiratsmitglieder, in Gesprächen außerhalb des Kreises ihr Engagement im Beirat zu thematisieren. Auf diese Weise kommen sie nicht in die schwierige Situation, zwischen vertraulichen und öffentlichen Informationen abwägen zu müssen und dabei eventuell zu viel preiszugeben. So entsteht die paradoxe Situation, dass gerade aufgrund des großen Vertrauensvorschlusses die Bekanntmachung der Beiratsprojekte in neuen gesellschaftlichen Kreisen schleppend vorangeht.



Dies sind die einzigen Gruppenbilder des Beirats. Bis zur Eröffnung der Ausstellung gab es weder Gruppenfotos noch eine Liste der Mitglieder, was in der lokalen Presse einige Frustration erzeugte. Statt die Personen des Beirats in den Vordergrund zu stellen, waren die Beiratsprojekte mit ihren Inhalten und Themen präsent und wurden offensiv in der Öffentlichkeit bekanntgemacht.

ZUSAMMENARBEIT DER ORGANISATIONSFORMEN: BEIRAT, MAGAZINE UND KUNSTVERMITTLUNG

Um die *documenta 12* zu einer Ausstellung mit gesellschaftspolitischem Potential zu machen, wird sie von Beginn an auf mehreren Ebenen der Ansprache und Auseinandersetzung konzipiert: mit dem *documenta 12 Beirat* auf der lokalen Ebene, den *documenta 12 magazines* im internationalen Diskurs und der Kunstvermittlung während des Ausstellungszeitraums selbst. Während der Beirat lokale Akteurinnen aufspüren, für die Leitfragen interessieren und aktivieren soll, arbeitet das *magazines*-Projekt auf globaler Ebene an der Vernetzung von rund 90 kunstrelevanten Publikationen aus unterschiedlichen geopolitischen Regionen. Alle ausgewählten Redaktionen werden eingeladen, die Leitfragen auf ihre jeweiligen politischen und kulturellen Fragestellungen hin zu bearbeiten und diese Auseinandersetzung sowohl in ihrem eigenen Medium zu veröffentlichen als auch dem internationalen Netzwerk zur Verfügung zu stellen. Das dabei entstehende umfangreiche Textarchiv wird der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Zusätzlich wird während der Ausstellungszeit eine Auswahl von Redakteurinnen der *magazines* nach Kassel eingeladen, um ihre Arbeit zu präsentieren, mit dem Publikum zu diskutieren und sich untereinander kennenzulernen.

Der Kunstvermittlung wird im Rahmen der *documenta 12* eine im deutschsprachigen Raum bisher unübliche Wertschätzung entgegengebracht. Die künstlerische Leitung geht davon aus, dass sich zeitgenössische Kunst nur begrenzt von selbst erklärt, weshalb eine kompetente Kunstvermittlung unabdingbar für den oft eingeforderten, aber selten eingelösten Bildungsanspruch der Kunstrezeption sei. Die für die Kunstvermittlung verantwortlichen Personen vertreten einen progressiven kunstpädagogischen Ansatz: Die 70 Kunstvermittlerinnen sollen nicht als Expertinnen auftreten, die den Werken festgelegte Bedeutungen zuschreiben und deren Lesart vorgeben. Vielmehr sollen sie als moderierende Instanz die Auseinandersetzung mit der Kunst anregen und die Besucherinnen dazu ermutigen, eigene Beziehungen zwischen sich und den Werken herzustellen. Es ist ein erklärtes Anliegen der Kunstvermittlung, mit lokalen Publika in Kontakt zu kommen, daraus experimentelle Vermittlungsformen zu entwickeln und das lokale Wissen in die Ausstellung zurückfließen zu lassen. Beispielsweise entwerfen die Kunstvermittlerinnen außerhalb ihrer Führungstätigkeit eigene Vermittlungsprojekte⁵, die sich an Gruppen mit

spezifischen Interessen und Wissenshintergrund richten – von Teppichliebhaberinnen über stillende Mütter bis hin zu Menschen, die beruflich mit dem Tod beschäftigt sind.

Hier ergeben sich schnell Schnittstellen und Kooperationsmöglichkeiten mit dem Beirat. So unterstützt und berät beispielsweise die Sprecherin des Beirats die Kunstvermittlerinnen bei der Entwicklung ihrer Projekte und vermittelt ihnen zudem Kontakte zu Kasseler Einrichtungen und möglichen Teilnehmerinnen.

Während der 100 Ausstellungstage sollen die drei Organisationsformen einen eigenen Raum erhalten, um sich zu präsentieren und untereinander sowie mit dem Publikum in Kontakt zu kommen. Dieser Ort der Kommunikation und der Begegnung entsteht im Foyer und in den oberen Räumen der *documenta*-Halle am Friedrichsplatz. Damit platzieren sich die Organisationsformen innerhalb eines der Ausstellungsgebäude, also innerhalb der äußerlich wahrgenommenen Struktur der *documenta 12*.

In der Konzeption der sogenannten *documenta 12 Halle* wird die lokale Perspektive von Anfang an mitgedacht. So öffnet sich die Halle beispielsweise der regelmäßigen Nutzung vor allem durch das Kasseler Publikum, da sie ohne Ausstellungsticket, also kostenlos, zugänglich ist. Jedoch bindet die Betreuung des Programms in der Halle die Kapazitäten einer Beiratskoordinatorin zeitweise fast vollständig. Damit ist kaum noch ausreichend personelle Ausstattung vorhanden, um die anfallenden Aufgaben der Beiratskoordination von der Projektberatung über die Moderation bis hin zur Pressebetreuung bewältigen zu können. So bleiben gute Ideen auf der Strecke, weil die Kapazitäten zu ihrer Umsetzung fehlen.

⁵ Vgl. dazu Exkurs: Kunstvermittlung, S. 20 und Wieczorek, Wanda/Hummel, Claudia/Schötter, Ulrich/Güleç, Ayşe/Parzefall Sonja (Hg.) (2009): «Projekte der Kunstvermittlung». In: Kunstvermittlung 1. Arbeit mit dem Publikum, Öffnung der Institution. Formate und Methoden der Kunstvermittlung auf der *documenta 12*. Institute for Art Education (IAE), Zürich/Berlin: diaphanes, S. 111-131. Sowie die Darstellung auf der Webseite der *documenta 12* unter <http://archiv.documenta.de/758.html> (letzter Zugriff: 01.04.2012)

EXKURS: KUNSTVERMITTLUNG

Kunstvermittlung ist so alt wie die Institutionen, in denen Kunst ausgestellt wird. Schon in den ersten Museen gab es Personen, die den Besucherinnen die Ausstellungsstücke erklärten. Das Sprechen über die Kunstwerke und Museumsstücke war dabei seit jeher mit bestimmten Bildungsabsichten verbunden. So wurde zum Beispiel das bei kolonialen Eroberungsaktivitäten entwendete Kulturgut anderer Länder dem Publikum als rechtmäßiges Eigentum der eigenen Nation vermittelt, das ihre Größe und wirtschaftliche Stärke bewies. Oder es wurden Bilder für ein proletarisches Publikum auf eine Art und Weise interpretiert, dass sich bürgerliche Ideale von der richtigen Lebensführung an die Zuhörerinnenschaft transportierten.

Schon im 18. Jahrhundert entstand ein Streit darüber, wer zu den Museen Zugang haben sollte und wer nicht. Dem Wunsch, möglichst viele (als bedürftig definierte) Personen in bildender Absicht mit dem Museum in Kontakt zu bringen, stand das Interesse entgegen, diesen Raum möglichst für eine ausgewählte Elite begrenzt zu halten und die darin befindlichen Werke vor vermeintlichem Missbrauch und Zerstörung zu schützen. Es entstanden klare Benimmregeln für den Aufenthalt im Museum, die teilweise sogar in Regelwerken verschriftlicht und so an die Besucherinnen weitergegeben wurden. Heute sind diese so stark eingeübt, dass das Publikum in aller Regel auch ohne Gebrauchsanweisung weiß, wie es sich im Museum zu verhalten hat.

Spätestens in den 1970er Jahren entwickelte die Kunstvermittlung ein kritisches Selbstbewusstsein. Sie begann ihre Rolle als Transportmittel für die Inhalte und Verhaltensregeln, die von der Leitung der Ausstellungshäuser

als «wahr» und richtig erachtet wurden, zu hinterfragen und sich zu dem, was jeweils zu vermitteln sei, eigenständig zu positionieren. Anstatt dem Publikum Erklärungen zu liefern, die dieses widerspruchslos annehmen sollte, wurde mit ihm gemeinsam das Ausgestellte diskutiert und die Interessen, die es in die Ausstellung hineinbrachte, aktiv einbezogen. Dies war verbunden mit Diskussionen in der Erziehungswissenschaft, in denen die aktive Rolle von Lernenden bei der Konstruktion von Wissen immer stärker betont wurde.

Heute sehen die Kunstvermittlerinnen zunehmend ihre Aufgabe darin, die Kunst einem qualitativ weiteren Publikum zugänglich zu machen, nicht zuletzt aufgrund der Kritik an den Ausschlussmechanismen des Kunstfeldes und seiner Institutionen. In diesem Sinne erweitern sie auch ihr methodisches Instrumentarium: Neben Führungen und Ausstellungsgespräche treten Workshops und andere handlungsorientierte Aktivitäten, die weit über den Museumsraum hinausreichen. Künstlerinnen werden selbst in der Vermittlung aktiv. Zuweilen erweitern die von der Vermittlung entwickelten Formate die Institution in dem Sinne, dass sie von der reinen Ausstellungsinstitution zum Bildungszentrum, zum Treffpunkt im Bezirk und zu einem Knotenpunkt im Netzwerk lokaler Akteurinnen wird.

Die Kunstvermittlung auf der documenta 12 knüpfte an diese Traditionen an. Sie favorisierte den Dialog und die Debatte mit dem Publikum gegenüber der monologischen Weitergabe autorisierten Wissens. Sie versuchte, die Vermittlung nicht mit einem einheitlichen methodischen Label zu versehen, sondern bestärkte die einzelnen Vermittlerinnen, eigene methodische und inhaltliche

Zugänge zur Ausstellung zu entwickeln. Durch Projekte mit verschiedenen Öffentlichkeiten, die sonst möglicherweise nicht in die Ausstellung gekommen wären und an deren Wissen die Vermittlerinnen ein Interesse hatten, wurde das Publikum qualitativ erweitert. Mit Kinder- und Jugendprojekten sowie Workshops mit dem erwachsenen Publikum wurden Formate erprobt, die über das Ausstellungsgespräch hinausgingen und in denen zuweilen Künstlerinnen der Ausstellung mitwirkten. Dazu kam die Kooperation mit den Beiratsprojekten. Dabei befand sich die Vermittlung der documenta 12 in einem Spannungsfeld zwischen der mit dieser Tätigkeit verbundenen erwarteten Dienstleistung und dem Versuch, Kunstvermittlung ein weiteres Mal als kritisch-konstruktive, die Institution hinterfragende und gleichzeitig erweiternde Praxis zu verwirklichen.

100 TAGE PRÄSENZ, 1000 WEGE, DIE DOCUMENTA ZU NUTZEN: KULMINATION

Am 16. Juni fällt der Startschuss für die documenta 12. Für 100 Tage öffnet die Ausstellung ihre Pforten. Tatsächlich setzt mit dem Ausstellungsbeginn der sogenannte documenta-Effekt ein: Überall in der Stadt entstehen (unabhängig von den Beiratsprojekten) Initiativen und ergänzende Angebote, die sich auf die Ausstellung beziehen. Das «Stadtprogramm zur documenta 12», eine vom Kasseler Kulturrat herausgegebene Broschüre, bündelt Hunderte Angebote und Veranstaltungen, die anlässlich der documenta 12 entwickelt wurden, und zeigt eine beachtlich weit gestreute lokale Aktivität. So beispielsweise das Open-Air-Internetcafé *Palmenhain 2.0*, das Kunst-Musikclub-Festival *Bürgerstolz & Stadtfrieden* oder die documenta-Woche an der Universität mit eigenem Veranstaltungsprogramm.

Besonders die 1001 chinesischen Bürgerinnen, die im Rahmen der künstlerischen Arbeit *Fairytales* von Ai Wei Wei Kassel besuchen, reizen die Kasselerinnen spontan zu Tatendrang: So melden sich bei der documenta mehrere Privatpersonen, die die Gäste beherbergen und bekochen möchten, ein Kioskbesitzer lässt seine Speisekarte ins Chinesische übersetzen, ein Fußballspiel Nordstadt–China wird organisiert und Kasseler Bürgerinnen spenden rund 200 Fahrräder für die Gäste.

Zur Eröffnung der Ausstellung ruft der Beirat die Aktion *1+1* ins Leben, um möglichst vielen Bevölkerungsgruppen unabhängig vom Einkommen den Zugang zur Ausstellung zu ermöglichen: Die Besucherinnen der Ausstellung werden aufgefordert, eine zusätzliche Eintrittskarte zu kaufen und zu spenden, damit sie an soziale Einrichtungen in Kassel weitergegeben werden kann. Im Rahmen der Aktion *1+1* werden gut 350 Eintrittskarten gespendet, über 20 lokale Einrichtungen profitieren von dieser Initiative und besuchen mit ihren Nutzerinnen die Ausstellung.

Nachdem der Beirat bereits lange in der lokalen Öffentlichkeit gearbeitet hat, beginnt mit der Ausstellungseröffnung die endgültige Umsetzung aller Projekte: *Die unsichtbare Stadt – sichtbar machen* eröffnet eine umfangreiche Präsentation der Wettbewerbsbeiträge, das *Bildungszelt* veranstaltet zum Auftakt eine Diskussion zum Zusammenhang von Migration und Bildungschancen, die *NetzwerkStadt* des Kinder- und Jugendnetzwerks nimmt den Betrieb auf und auch die *ExperimentExkursionen* und die *Mach-Was-TRäume* intensivieren ihre bisherige Arbeit. Nun mischen sich bei den Veranstaltungen des Beirats documenta-Besucherinnen von außerhalb unter das vorwiegend aus Kassel kommende Publikum.

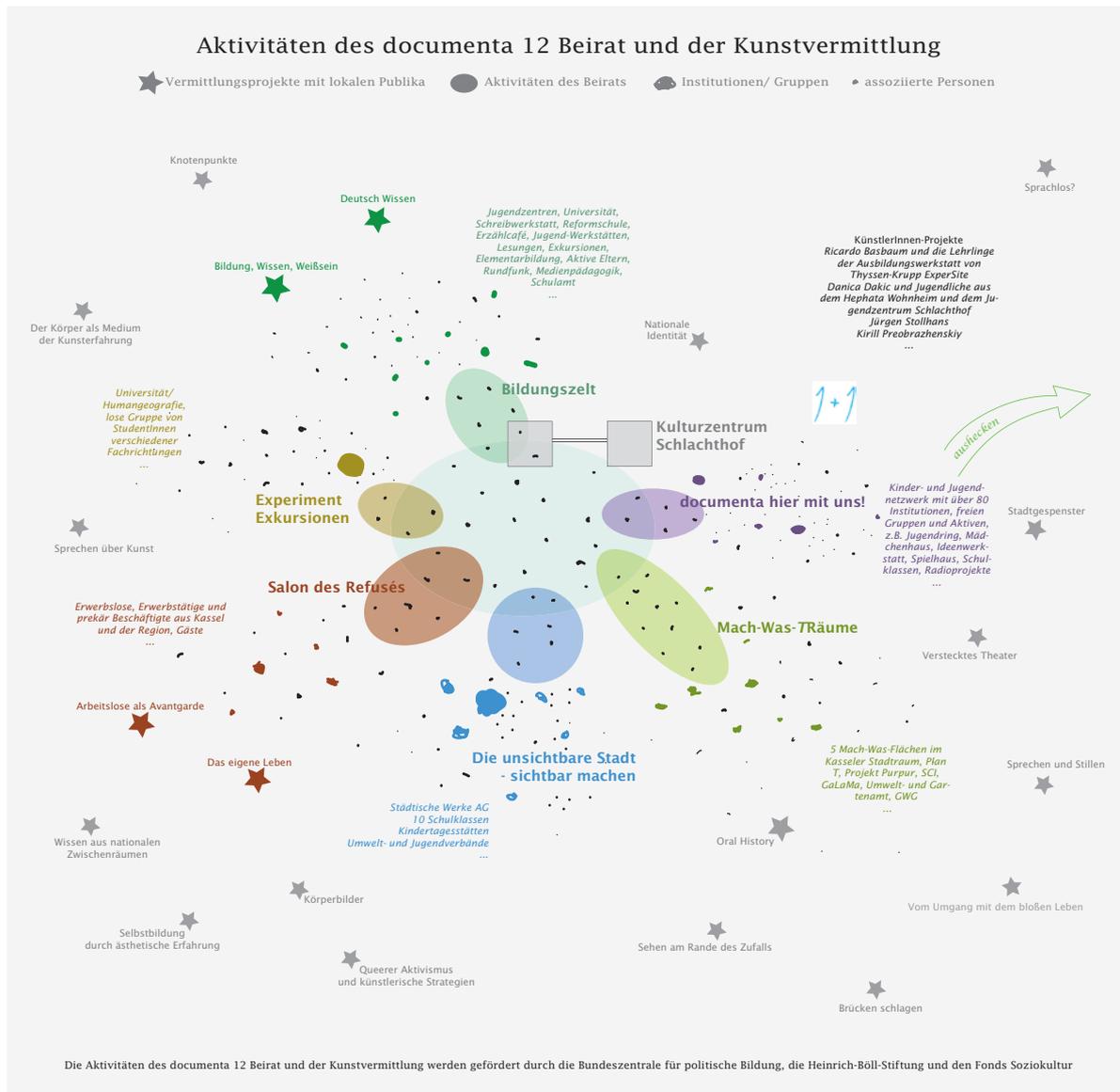
Auch in der documenta-Halle beginnt das Programm der drei Organisationsformen *magazines*, Beirat und Kunstvermittlung. Täglich zur Mittagszeit findet eine *Lunch Lecture* statt, d. h. eine Diskussion, ein Vortrag,

eine Präsentation usw., die von einer der drei Organisationsformen bestritten wird. Das Programm dieser *Lunch Lectures* wird nach und nach zusammengestellt, um eine laufende Fortentwicklung des Formats zu ermöglichen, zu einem experimentellen Umgang damit zu ermutigen und auf aktuelle Ereignisse reagieren zu können.

Für den Beirat sind die *Lunch Lectures* eine willkommene Gelegenheit, die lokale Arbeit im Kontext der Ausstellung sichtbar zu machen. Gleichzeitig stellen die Veranstaltungen jedoch eine neue Herausforderung dar: Ihr Programm muss zusätzlich zu den laufenden Projekten entwickelt werden. Auch zwingen sie den Beirat dazu, sich selbst aus der Perspektive einer zugereisten Ausstellungsbesucherin zu betrachten, obwohl diese Besucherin bislang nicht als Adressatin der Projekte gedacht war – dies war vielmehr das lokale Publikum. Außerdem treffen in der documenta-Halle die drei Organisationsformen erstmalig zusammen und sollen dem Anspruch eines inhaltlich durch die Leit motive motivierten Beteiligungsprojekts zwischen diversen – durch die *magazines* auch internationalen – lokalen Öffentlichkeiten, der Ausstellung und dem breiten Publikum genügen.

Die Erfüllung dieses Wunsches gestaltet sich als schwierig: Einerseits sind bei allen Organisationsformen die Kapazitäten für eine intensive inhaltliche Zusammenarbeit zu knapp. Andererseits sind die eingeladenen Redakteurinnen des *magazines*-Netzwerks, die einen wesentlichen Bestandteil des Programms ausmachen, nur recht kurz vor Ort und widmen ihre Präsenz in der Halle vornehmlich repräsentativen und vom Publikum unabhängig vorzubereitenden Darstellungsformen. So spalten sich die *Lunch Lectures* tendenziell in zwei Fraktionen: Auf der einen Seite Kunstvermittlung und Beirat, die sich um Integration des Publikums durch offene Formate und die Bearbeitung der Themen im Kasseler Zusammenhang bemühen, auf der anderen Seite stark am Kunstdiskurs orientierte Vorträge und Diskussionen, die oft frontal einen auf die Fachwelt ausgerichteten Anspruch verfolgen. So bleibt die Halle zwar der gemeinsame Raum, jedoch vor allem in formaler Hinsicht und lediglich punktuell als gelingendes Zusammenspiel.

Während der Ausstellungszeit erfordert die Umsetzung der eigenen Projekte von den Beiratsmitgliedern viel Zeit und Energie. Darüber hinaus nehmen sie an den Aktivitäten der anderen Beiratsprojekte teil, besuchen die Ausstellung und lernen die Kunstvermittlerinnen und die internationalen Gäste der *documenta 12 magazines* in einem wöchentlichen Jour Fixe im Schlachthof kennen. Diese zahlreichen Gelegenheiten zur Begegnung ersetzen in dieser Zeit die bis dahin regelmäßigen Beiratstreffen. Ohne diese Treffen gelingt es dem Beirat allerdings nicht, die Auseinandersetzung mit der Kunst als Gruppe fortzuführen und die Ausstellung als Raum des lokal bezogenen Lernens und des politischen Handelns zu entwickeln



Die Projekte des Beirats dehnen sich in diverse soziale Sphären der Stadtgesellschaft aus. Ausgangspunkt sind die Arbeitsgruppen der Projekte, die mit einer Vielzahl von Einrichtungen und Einzelpersonen in Kassel kooperieren. Auch mit den anderen Bereichen der Kunstvermittlung der documenta 12 existiert eine enge Zusammenarbeit. Dieses Schaubild hing mit erläuternden Texten während der Ausstellungszeit in der documenta-Halle, um die vielfältigen Aktivitäten des Beirats darzustellen.

(→ # Die Beiratsmitglieder als Vermittlerinnen im Ausstellungsraum?, S. 56). Erst am letzten Tag besucht der Beirat gemeinsam die Ausstellung und allen ist klar, dass dies bereits am Anfang hätte geschehen müssen.

Die Zusammenarbeit zwischen Beiratsmitgliedern und Kunstvermittlerinnen wird mit Eröffnung der Ausstellung systematisch ausgebaut (→ # Die Schnittstelle zwischen Kunstvermittlung und Projekten, S. 54). Aus dem Team der Kunstvermittlung werden zwölf Personen eingeladen, sich den sechs Beiratsprojekten anzuschließen, ihre fachlichen Perspektiven und Kenntnisse der ausgestellten künstlerischen Positionen einzubringen und eine Rückbindung der Projekte an die Ausstellung zu unterstützen. Die Bereitschaft

der Kunstvermittlerinnen zu einer solchermaßen intensiven Zusammenarbeit ist groß, wird doch ihr Arbeitsalltag bei der documenta von Gruppenführungen dominiert, in denen sie den Austausch über Kunst jedes Mal von neuem herstellen müssen und auf keine gemeinsam geschaffene Kommunikationsbasis zurückgreifen können. Gleichzeitig ist die verbleibende Zeit knapp und es bleiben wenige Spielräume für vorsichtige Annäherung und ausführliches Kennenlernen. Rasch arbeiten sich die Kunstvermittlerinnen in die jeweiligen Themengebiete ein und entwickeln mit den Arbeitsgruppen Ideen für Vermittlungsformate. Diese Formate sollen inhaltliche Verbindungen zwischen den einzelnen Projekten und der Ausstellung schaffen und gestalten sich nach den jeweiligen

Bedürfnissen der Projekte sehr verschieden (zu den Formaten der Zusammenarbeit → *Exkurs: Die Projekte des Beirats*, S. 11). Zusätzlich zur Durchführung oder Organisation dieser Formate unterstützen die Kunstvermittlerinnen das Programm der *Lunch Lectures*, indem sie fachliche Impulse geben, die Veranstaltungen mit planen, moderieren und mit diskutieren.

Die von außerhalb kommenden Besucherinnen der documenta erfahren von den Aktivitäten des Beirats durch die Veröffentlichungen des documenta-Begleitprogramms. Darin werden neben Kinoprogramm, *Lunch Lectures* und anderen Veranstaltungen in der documenta-Halle auch die verschiedenen über den Stadtraum verteilten Gespräche, Aktionen, Diskussionen und Begegnungen der Beiratsprojekte angekündigt. So werden diese vorrangig an die Bewohnerinnen Kassels gerichteten Veranstaltungen auch von externen Besucherinnen wahrgenommen, sie machen etwa 10 bis 20 Prozent des Publikums aus.

Auch die lokale Presse begleitet und kommentiert die Aktivitäten rege und beteiligt sich an den Diskussionen über die vom Beirat aufgebrachten Themen. Die Darstellung der documenta 12 in der überregionalen Presse fällt insgesamt eher negativ aus. Dort findet der Beirat wenig Beachtung, hier stehen die Künstlerinnen, die Kunstwerke und vor allem die recht kritisch beurteilte kuratorische Konzeption der Ausstellung im Mittelpunkt. Einige Fachpublikationen aus dem Kunstbereich porträtieren den Beirat allerdings als eine neue Form der Verbindung von Ausstellung und Publikum, sie gehen dabei weniger auf die spezifischen Themen ein. In diesem Sinne erfüllt sich das Anliegen des Beirats, das Gespräch zu wichtigen gesellschaftspolitischen Fragen vor Ort zu beleben und vor allem in und für Kassel wirksam zu werden.

Am 23. September 2007 schließt die documenta 12 ihre Pforten. Und mit ihr sind auch die Aktivitäten des Beirats in ihrer bisherigen Form beendet. Die Beiratsgruppe trifft sich erst im Spätherbst wieder, um ihre Erfahrungen der letzten beiden Jahre zu diskutieren. Positives Feedback und problematische Aspekte werden gleichermaßen benannt, dabei steht jedoch eines außer Frage: Der Beirat hat seine Arbeit eigentlich erst begonnen (→ # *Aufwand, Kraft und Verausgabung*, S. 45). Alle wünschen sich eine Fortführung des Prozesses auch ohne documenta 12 und unabhängig von den Zielen der künstlerischen Leitung der nächsten Ausstellung. Allen ist bewusst, dass die geleistete Arbeit für Kassel und für sie selbst wesentlich ist und fortgeführt werden sollte – als Beirat, als lose Gruppe oder in einer ganz neuen Organisationsform.

Diesen Impuls nehmen die Autorinnen dieses Leitfadens auf. Sie führen Gespräche mit den Beiratsmitgliedern, werten Sitzungsprotokolle, Texte und das Dokumentationsmaterial der Beiratsprojekte aus. Die gewonnenen Erkenntnisse fließen in diese Publikation ein und werden auf diese Weise für andere Zusammenhänge als Wissen verfügbar.

Daneben hat der Beirat ein Netz neuer Kontakte und Verbindungen über die Stadt gelegt. Sie werden meist informell wirksam, indem Personen, die sich vormals nicht kannten, aufeinander und auf geteilte Interessen Bezug nehmen. Und er hat eine andere Beziehung zwischen der «Weltkunstausstellung» und der Stadt Kassel geübt.

Damit lässt sich ein wesentliches Dilemma jedoch nicht lösen: Der Beirat als Organisationsform der documenta 12 existiert formal nicht mehr. Weder können die personelle und finanzielle Unterstützung weiter aufrecht erhalten werden noch ist der symbolische Zusammenhalt durch die documenta gegeben. Damit die Wirkungen der Beiratsarbeit deutlicher zutage treten, benötigen sie Verstärkung: die Aufnahme und Pflege der Kontakte durch weitere documenta-Ausstellungen und durch die ständig präsente documenta GmbH sowie die Unterstützung von Seiten der Stadtverwaltung für die im Beirat praktizierten alternativen und ergänzenden politischen Partizipations- und Artikulationsformen. Trotz der wiederholt geäußerten Anerkennung der Arbeit des Beirats hat sich bislang jedoch keine der Institutionen zu einer längerfristigen Partnerschaft entschlossen und dem Beirat ein Angebot zur Zusammenarbeit gemacht.

EXKURS: PRÄSENTATIONEN, GESPRÄCHE UND KOOPERATIONEN MIT KÜNSTLERINNEN DER DOCUMENTA 12

Seit der zweiten Sitzung präsentierten ausgewählte Künstlerinnen der documenta 12 ihre Arbeitsweise sowie Ideen oder konkrete Projekte für die Ausstellung im Beirat. Einige brachten ein ausdrückliches Interesse an der lokalen Anbindung ihrer Arbeit mit. Deren Projektvorschläge diskutierte und beriet die Beiratsgruppe im Hinblick auf die lokale Verankerung. In der Folge entstanden daraus vertiefte Formen der Zusammenarbeit mit Beiratsmitgliedern und weiteren Kasselerinnen, die folgend kurz beschrieben werden.

Ricardo Basbaum:

Would you like to participate in an artistic experience?

Der brasilianische Künstler Ricardo Basbaum erweiterte für die documenta 12 seine konzeptuell angelegte Arbeit *Would you like to participate in an artistic experience?*. Seit 1994 zirkuliert ein eigentümlich geformtes Stahlobjekt durch Privathaushalte in Brasilien und fordert die jeweiligen Patinnen dazu auf, sich in ihrem Alltag mit seiner Präsenz auseinanderzusetzen. Die Patinnen dokumentieren diese temporäre «Wohngemeinschaft» und tragen damit zu einem wachsenden Archiv von Geschichten und Fotos bei. Für die documenta 12 wurde das Projekt um 20 neue Objekte ergänzt, wovon zehn in Europa – ausgehend von Kassel – und zehn in Südamerika auf die Reise gingen. Nachdem Ricardo Basbaum seinen Projektvorschlag im Beirat präsentiert hatte, stellte ein Beiratsmitglied den Kontakt zu einer Ausbildungswerkstatt in Kassel her, und die 20 Objekte wurden dort von den Lehrlingen gefertigt. Zugleich wurde die künstlerische Intention des Projekts an die Lehrlinge vermittelt. Die Zirkulation der Objekte nahm dann vom Kulturzentrum Schlachthof ihren Beginn und wurde von dort aus begleitet und betreut. In den folgenden Monaten nahmen mehrere Beiratsmitglieder und zahlreiche Kasselerinnen an Basbaums Projekt teil, indem sie eines der Objekte bei sich zu Hause aufnahmen oder es in ihre Arbeitsstelle mitbrachten und neue Nutzungen dafür ersannen. Insgesamt

erreichte die documenta 12 über diese Objekte eine große Zahl von Privatpersonen, die ihre persönlichen Erfahrungen mit der Kunst in einem öffentlich zugänglichen Online-Archiv dokumentierten, das auch nach dem Ende der documenta 12 zugänglich ist und den Weg der Objekte weiter fortschreibt (<http://www.nbp.pro.br>).

Danica Dakić:

El Dorado

Danica Dakić verband für ihren Projektvorschlag für die documenta 12 den Themenbereich von Heimat und Zugehörigkeit, Migration und Entfremdung mit dem Erfahrungsspektrum Jugendlicher und platzierte beides in das bildnerische Material der Panoramatapete *El Dorado* (1849), die zur Sammlung des Deutschen Tapetenmuseums in Kassel gehört. Als erster Schritt wurden über den Beirat Jugendliche für eine Zusammenarbeit mit der Künstlerin gewonnen. Dakić präsentierte ihnen ihre Projektidee und vereinbarte Termine für Film- und Tonaufnahmen. Bei diesen Terminen und im laufenden Kontakt zu den Jugendlichen wurde sie wiederum unterstützt vom Beirat und dem Team der documenta. Der dabei entstandene Film porträtierte die jungen Menschen und thematisierte ihre Erfahrungen mit Flucht, Vertreibung und Neubeginn, sprach von Ängsten und dem Mut, sich dem Leben in einem neuen Land zu stellen. Im Tapetenmuseum selbst waren während der Ausstellungszeit

Soundcollagen mit den Stimmen der Jugendlichen zu hören, die sich in die ausgestellten Tapeden und die darauf abgebildeten Landschaften mischten und diese kommentierten.

Kirill Preobrazhenskiy:

Tram 4 Inner Voice Radio

Die Zusammenarbeit mit dem russischen Künstler Kirill Preobrazhenskiy kam im Frühjahr 2007 zustande, als Beiratsmitglieder mit dem Künstler die Kasseler Situation der russischen Spätaussiedlerinnen und Einwanderinnen diskutierten. Sie brachten den Künstler in Kontakt mit einigen jungen russischen Migrantinnen, mit deren Unterstützung er die Stadt erkundete. Nach seinen Recherchen zur Situation der russischen und deutschrussischen Bewohnerinnen handelte es sich um einen äußerst fragmentierten Bevölkerungsteil, in dem religiöse, soziale und generationsbezogene Unterschiede die Verbindung durch die gemeinsame Herkunft meist überlagerten. Als einzigen verbindenden Nenner neben der russischen Sprache identifizierte Preobrazhenskiy die Erfahrung der Migration, die in dem Motiv des Gesprächs von Reisenden in einem Zug eine Entsprechung in der russischen Literatur besitzt. Preobrazhenskiy führte daraufhin Interviews und Gespräche mit Personen mit Migrationserfahrungen aus Kassel und installierte Tonaufnahmen davon in Straßenbahnen. Während die Fahrgäste die südwestlichen Quartiere

durchquerten, durch die Innenstadt und bis in den Nordosten führen, konnten sie per Kopfhörer den Erzählungen folgen und ihrerseits zu Reisenden werden durch eine kontrastreiche Landschaft der Lebensräume von Migrantinnen in Kassel.

Jürgen Stollhans:

*Caput mortuum und
Vorwärts auf der deutschen
Märchenstraße*

Jürgen Stollhans hatte sich für die Entwicklung seiner Arbeiten für mehrere Monate in Kassel einquartiert. Er nahm Kontakt zu einzelnen Beiratsmitgliedern auf und recherchierte mit deren Unterstützung zu Kassels Stadtbild und Stadthistorie, Wirtschaft und Industriegeschichte. Ausgehend von fotografisch festgehaltenen Eindrücken seiner Entdeckungsreisen entstand die Arbeit *Caput mortuum*: großformatige Kreidezeichnungen, die alltägliche und bewegende Situationen aus Kassel zeigen – Blutwürste in der Auslage, eine Impression aus dem Museum für Sepulkralkultur oder eine Demonstration der IG-Metall. In der Medieninstallation *Vorwärts auf der deutschen Märchenstraße* konzentrierte er sich dagegen auf die historische und heutige Panzerproduktion in Kassel. Darüber hinaus schuf Jürgen Stollhans Zeichnungen und Illustrationen für den Beirat, an dessen Sitzungen er während seines Aufenthalts in Kassel regelmäßig teilnahm.

Allan Sekula:

Untitled Slide Sequence

Allan Sekulas *Untitled Slide Sequence* aus dem Jahr 1972 zeigt Industrierarbeiterinnen, die nach der Tagschicht das Werk verlassen. Die Serie von 25 Schwarz-Weiß-Fotos wurde in bisherigen Ausstellungen als Dias gezeigt und sollte auf der

documenta 12 als historischer Kommentar zum Thema Arbeit die Präsentationen von Sekula abrunden. Er wünschte sich eine Installation am «Herkunftsort» der Fotografien – in einem Industriebetrieb. Bei der Präsentation im Beirat hatte ein Beiratsmitglied die Idee, die Serie in der Kasseler Produktionsstätte eines internationalen Herstellers von Lokomotiven zu installieren. Das Beiratsmitglied stellte den Kontakt her, begleitete die Verhandlungen und entwickelte darüber hinausgehende Ideen zur Vermittlung des Kunstwerks in die Belegschaft. Die räumlichen Bedingungen für die Installation als Plakatserie in den Werksräumen waren ideal und das Interesse an einer Auseinandersetzung mit dem Kunstwerk vorhanden. Dennoch brach das Unternehmen die Verhandlungen ab, wahrscheinlich aufgrund des zu erwartenden technischen und finanziellen Aufwands. Die Installation kam nicht zustande.

Neben den oben genannten haben sich zahlreiche weitere Künstlerinnen mit Kassel beschäftigt und ihre Arbeiten unter Beteiligung der Bewohnerschaft realisiert, so beispielsweise der Fotograf George Oshodi, der für den Bildband der documenta 12 Kasseler Wohnquartiere fotografierte, oder Mary Kelly, die mit jungen Frauen die Performance *Flashing Nipples* am Eröffnungsabend realisierte, eine Aktualisierung historischer feministischer Protestformen. Besonders prominent wurde Ai Wei Wei mit *Fairytales* wahrgenommen – 1001 Chinesinnen, die Kassel während der documenta besuchten und in einem alten Industrieareal in der Nordstadt lebten. Neben *Fairytales* bestimmte das Mohnfeld vor dem Museum Fridericianum von Sanja Iveković das Stadtgespräch in Kassel. Vergnüglich ging es bei einem Tauziehen im Nordstadt-Park zu, bei dem Lin Yilin ein Team aus

documenta-Besucherinnen und -Mitarbeiterinnen gegen Stadtteilbewohnerinnen, vor allem die spanische Community aus dem Schlachthof, antreten ließ. Einen kleinen Skandal verursachte Andreas Siekmann, dessen Recherchen zu den Lebensbedingungen von Asylbewerberinnen in Kassel von der lokalen Presse als Aufruf zu politischen Anschlägen missverstanden wurde. Zusammen mit Alice Creischer und Christian von Borries realisierte er zudem eine konsumkritische Operaufführung in einem zentral gelegenen Einkaufszentrum. Lotty Rosenfeld «korrigierte» die Markierungen auf Kasseler Straßen mit weißer Farbe, woraufhin diese von der Stadtverwaltung entfernt wurde. Die Inszenierung einer militärischen Anhörung von Guantánamo-Häftlingen unter Beteiligung von Kasseler Anwältinnen, Richterinnen und Menschenrechtsaktivistinnen war Teil der Video-Installation *9 Scripts For A Nation At War* von David Thorne, Katya Sander, Ashley Hunt, Sharon Hayes und Andrea Geyer.

Was man daraus lernen kann

1. WER KOOPERIERT?

«Kulturelle trifft politische Bildung» ist der Fokus, der im Folgenden thematisiert wird. Bevor wir allerdings über Strategien, Methoden, Fallstricke und Tipps nachdenken, muss zuerst einmal geklärt werden, wer dieses Zusammentreffen überhaupt in Gang bringen

kann und soll. Ganz grundsätzlich richten wir uns mit dieser Publikation an Institutionen und Selbstorganisationen der künstlerischen und kulturellen Arbeit sowie der politischen Bildung.

	Kunst	Politische Bildung
Struktur	<ul style="list-style-type: none"> • Einrichtungen aller Größe und Relevanz kontinuierliche, periodische oder einmalige Arbeitsweise • Veröffentlichung von Kunst (ausstellen) • künstlerische oder kuratorische Leitung, Geschäftsleitung, Mitarbeiterinnen, Kunstvermittlung, ggf. Künstlerinnen 	<ul style="list-style-type: none"> • Einrichtungen aller Größe und Relevanz • längerfristige Arbeitsweise • politische Bildung im erweiterten Sinne • Sozialpädagoginnen, politische Aktivistinnen, Bildungspädagoginnen, Ehrenamtliche mit Kontakten zu «lokalen Expertinnen»
Eigenschaften	<ul style="list-style-type: none"> • Pflege künstlerischer Praxis • Entfaltung künstlerischer Freiheit/ Ideal der Autonomie • Individualismus/Abgrenzung/ Distinktion • hoher Wert der Kritik und Theorie 	<ul style="list-style-type: none"> • demokratischer Erziehungsauftrag • Teilnahme aller an politischen Prozessen • inklusive Methoden und Sprechweisen • Orientierung am Lebensalltag
Konflikte	<ul style="list-style-type: none"> • Abgrenzung und Individualität • Bevorzugung der gebildeten und sozial privilegierten Schichten (elitär, akademische Sprache) 	<ul style="list-style-type: none"> • Ideal der gemeinschaftlich-kooperativen Gestaltung der Gesellschaft • gezieltes Bemühen um soziale Schichten, die weniger Artikulations- und Durchsetzungsvermögen besitzen (allgemein verständliche Sprache)
Gemeinsamkeiten	<ul style="list-style-type: none"> • Öffentlichkeiten erreichen und sie für wesentliche Fragen des Lebens und Zusammenlebens sensibilisieren • Bereitschaft des Publikums bzw. der Nutzerinnen zur Auseinandersetzung ist konstitutiv für die Existenz des jeweiligen Bereichs: Kunst bzw. Demokratie 	

1.1. Kunst und politische Bildung

Mit *Institutionen der Kunst* sind hier Einrichtungen angesprochen, die sich der Veröffentlichung und Dokumentation künstlerischen Schaffens verpflichtet haben (meistens mittels Ausstellungen). Dies können Kunsthallen und andere Ausstellungshäuser, Kunstvereine, periodische Festivals wie beispielsweise Biennalen oder auch einmalig stattfindende Veranstaltungen sein.⁶ In diesem Spektrum sind sowohl große, finanzstarke und öffentlich beachtete Institutionen als auch kleine oder ehrenamtlich betriebene Vereine denkbar. Ebenso können die Arbeitsweisen von kontinuierlich über periodisch zu temporären und einmaligen Ereignissen variieren. Die Entscheidung für ein Zusammentreffen mit der politischen Bildung muss von den Personen innerhalb der Institution ausgehen, die deren inhaltliche Konzeption steuern. Denn wie weiter ausgeführt wird, steht mit einer solchen Kooperation das Selbstverständnis der Institution an sich auf dem Prüfstand. Das ist zunächst einmal die künstlerische oder kuratorische Leitung, flankiert von der Geschäftsleitung (häufig auch in Personalunion anzutreffen). Umgesetzt wird die Kooperation von diesen Personen und ihren Mitarbeiterinnen, von der Kunstvermittlung sowie gegebenenfalls unter Beteiligung von Künstlerinnen.

Auf der anderen Seite stehen die *Einrichtungen der politischen Bildung*. Wir konzentrieren uns hier auf lokal verankerte soziale und kulturelle Einrichtungen,

die zwar eine innere Verpflichtung auf die Prinzipien der politischen Bildung besitzen, jedoch keine Institution im klassischen Sinne sein müssen, beispielsweise soziokulturelle Zentren, Nachbarschaftstreffe, Migrantinnenorganisationen, Jugendinitiativen usw. Zu deren wichtigsten Arbeitsprinzipien zählt der inklusive Ansatz, das heißt, dass sie sich im Besonderen an sozial-politisch benachteiligte Gruppen wenden, um diese bei der Forderung nach gesellschaftlicher Teilhabe aktiv zu unterstützen. Die in solchen Einrichtungen tätigen Personen – Sozialpädagoginnen, politische Aktivistinnen, Bildungspädagoginnen, Ehrenamtliche usw. – verfügen über Kontakte zu den «lokalen Expertinnen», d. h. vor Ort lebenden Personen mit spezifischem Wissen und Interessen. Um diese Personen als Türöffnerinnen und Multiplikatorinnen geht es letztlich, wenn kulturelle und politische Bildung zusammentreffen.

Für eine Verständigung zwischen den Kooperationspartnerinnen ist es unerlässlich, dass sich jede Partnerin über die Eigenheiten und Interessen des jeweils anderen Bereichs informiert. Nur dann können dessen Verhalten, Sprache, Erfordernisse, Abgrenzungsbedürfnisse und Wertzuweisungen als Teile eines bereichsspezifischen Regelwerks verstanden werden, das seiner eigenen Logik folgt – und das den Regeln des eigenen Bereichs unter Umständen widerspricht.

⁶ Kommerzielle Galerien und Messen werden aus diesem Kontext bewusst ausgeklammert, da ihre Zielsetzung als ökonomische Unternehmen von den mit öffentlichen Mitteln finanzierten Institutionen der Kunst stark abweicht.

Hintergrund: documenta

Die documenta zählt zu den weltweit am meisten beachteten periodischen Ausstellungen zeitgenössischer Kunst. 1955 auf Initiative Arnold Bodes im kriegszerstörten Kassel entstanden, sollte sie die deutsche Nachkriegsgesellschaft mit der kurz zuvor noch verfemten modernen Kunst versöhnen und den Anschluss an die internationale Moderne ermöglichen. Sie fand zunächst alle vier, später alle fünf Jahre statt. Seit der documenta 5 im Jahr 1972 wurde das Modell eines jeweils neu eingesetzten künstlerischen

Leiters umgesetzt. Die Dopplung aus individueller Prägung durch die Person des künstlerischen Leiters und dem Anspruch der Allgemeingültigkeit durchzog als Spannungsverhältnis seither die Rezeption der documenta-Ausstellungen. Für die Macherinnen der Ausstellung bedeutet die damit verbundene hohe Erwartungshaltung sowohl des Publikums als auch der professionellen Kunstwelt einerseits eine große Verantwortung, andererseits die Chance, auf einer weit-hin sichtbaren Bühne des Kunstgeschehens neue Ansätze zu entfalten und wirksam im Diskurs der zeitgenössischen Kunst zu

platzieren. Auch organisatorisch ist das Modell der wechselnden künstlerischen Leitung eine Herausforderung, kann doch das Team einer jeden Ausstellung kaum auf Erfahrungswerte und eingespielte Arbeitsweisen zurückgreifen, die die Bewältigung eines solchen Großereignis stark erleichtern würden. Und ebenso ist es eine Chance, neue Wege des Ausstellungsmachens zu beschreiten, was im Rahmen der documenta 12 nicht zuletzt mit der Betonung von Bildung und Kunstvermittlung sowie der Zusammenarbeit mit dem lokalen Umfeld geschah.

Hintergrund Schlachthof

Der Verein Kulturzentrum Schlachthof entstand Ende der 1970er Jahre aus einer Initiative für ein Kulturzentrum und zählt heute zu den größten soziokulturellen Zentren Hessens. Trotz der starken Einschnitte im Sozialetat des Landes Hessen im Jahr 2003 und der damit verbundenen Halbierung der Mittel konnte der Schlachthof seine Angebote bislang erhalten. In den beiden historischen Verwaltungsgebäuden des ehemaligen Schlachthofs treffen sich fast 30 Gruppen und Initiativen, unter anderem Migrantinnen- und Flüchtlingsgruppen, die ihre Landsleute in sozialen und

rechtlichen Fragen unterstützen und mit kulturellen Angeboten für die Bildung einer Community sorgen. Politische Gruppierungen sind im Schlachthof ebenso zu Hause wie kulturelle Vereinigungen, beispielsweise Theater- und Musikgruppen. Zu den eigenen Angeboten zählen ein Jugendzentrum mit Tonstudio, ein Veranstaltungssaal mit Café und einem dichten Kulturprogramm, diverse Beratungsangebote und ein Bildungsbereich, dessen zahlreiche Kurse sich insbesondere an Migrantinnen richten und der mit zusätzlichen Angeboten zur interkulturellen Verständigung beiträgt. Rund 35 feste – meist teilzeitbeschäftigte – und 35 freie Mitarbeiterinnen

organisieren das Programm sowie die Bildungs- und Beratungsangebote. Der Schlachthof ist eine feste kulturelle Größe in Kassel und hat sich auch zu einer politischen Kapazität entwickelt, wobei dieser Status fragil und umkämpft bleibt und von der intensiven Netzwerkarbeit abhängt, die die Mitarbeiterinnen des Schlachthofs leisten. Es zeichnet den Schlachthof aus, dass er ein Bezugspunkt für ganz unterschiedliche Personen aus verschiedenen Milieus und Herkunftten in Kassel ist und nicht nur von einem homogenen Bevölkerungskreis besucht wird.

EXKURS: KUNSTFELD UND POLITISCHE BILDUNG

Das Kunstfeld

Von außen betrachtet scheint der Sachverhalt recht einfach zu sein: Künstlerinnen machen Kunst und das Publikum bekommt die Ergebnisse in Ausstellungen zu sehen. Aus der Sicht derer, die sich professionell mit Kunst beschäftigen, ist das jedoch keinesfalls so klar: Die Künstlerinnen und ihre Werke stehen im Zentrum eines Spielfeldes, auf dem sich eine Vielzahl von Interessen und Absichten tummeln. Neben den Künstlerinnen agieren hier Kuratorinnen, Sammlerinnen, Museumsleute, Galeristinnen, Kritikerinnen, Kulturpolitikerinnen, Akademien, Wissenschaftlerinnen und Professorinnen, Kunstmessen und Auktionshäuser. Alle stehen in indirekter Abhängigkeit voneinander, vermittelt durch die Konstante ihrer Profession: das Werk und die Künstlerin.

In der Kunstsoziologie wird zur Beschreibung dieses Geflechts gerne der Begriff «Kunstfeld» verwendet, der auf den

französischen Soziologen Pierre Bourdieu zurückgeht. Als soziales Feld bezeichnete er eine (weitgehend) autonome Sphäre des gesellschaftlichen Lebens, beispielsweise das Feld der Ökonomie, der Politik, der Kunst. Jedes dieser Felder besitzt seine eigenen Spielregeln, die das Handeln der in ihm befindlichen Akteurinnen leiten. Die Spielregeln legen fest, welches Verhalten belohnt und welches sanktioniert wird. Ein soziales Feld ist also nicht nur ein Gelände, auf dem sich die Akteurinnen fröhlich tummeln, sondern auch ein Kampfplatz, auf dem konkurriert und um die Wahrung oder Veränderung der Kräfteverhältnisse gerungen wird.

Wie bei jedem Wettkampfspiel hängen auch im Kunstfeld die Chancen der Mitspielerinnen davon ab, über welche Ressourcen sie verfügen bzw., in Bourdieus Sprache, welches spezifische Kapital sie einbringen können. Es gehört zu den Eigentümlichkeiten des Kunstfeldes, dass der Besitz von Geld

(ökonomisches Kapital) gegenüber Kultiviertheit und Bildung (kulturelles Kapital), der Einbindung in soziale Netze (soziales Kapital) und der Anerkennung durch andere (symbolisches Kapital) heruntergespielt wird. Das bedeutet nicht, dass ökonomische Faktoren unwichtig wären (das Gegenteil ist der Fall), sie sind als Einsatz im Wettkampf um hohe Positionen jedoch verpönt. Daraus wird verständlich, dass sich im Kunstfeld beispielsweise kleine und finanziell schwache Institutionen als besonders avantgardistisch und meinungsbildend profilieren können, während sie gleichzeitig von den auf dem Kunstmarkt generierten Umsätzen ausgeschlossen bleiben.

Zwar funktioniert das Kunstfeld nach feldinternen Gesetzmäßigkeiten, jedoch ist es durchlässig nach außen und in ständiger Berührung mit anderen Feldern. Insbesondere Politik und Ökonomie nehmen in hohem Maße Einfluss auf die Entwicklungen der Kunst, indem sie die

institutionellen Rahmenbedingungen sowie die individuellen Existenzbedingungen der Mitspielerinnen prägen.

Die politische Bildung

Zu den Institutionen der politischen Bildung zählen im engeren Sinne Schulen, außerschulische Jugendarbeit, Erwachsenenbildung, Stadtteilzentren und soziokulturelle Einrichtungen, Gewerkschaften, Bundeswehr, Verbände und Vereine, parteinahe Stiftungen, Jugendverbände sowie die Jugend- und Erwachsenenbildung im kirchlichen Bereich. In ihren Programmen und Angeboten greifen sie nicht nur politische Themen auf, sondern vermitteln demokratisches Bewusstsein und laden vielfältige Bevölkerungsgruppen dazu ein, kritisch und aktiv an gesellschaftlichen und politischen Entscheidungsprozessen teilzunehmen. In diesem Sinne wurde der politischen Bildung von Beginn an zwar eine klare inhaltliche Ausrichtung zugeschrieben, allerdings variierten sowohl die Inhalte als auch die Methodik innerhalb der Bandbreite von sozialistisch-liberalen über sozial-liberale bis hin zu liberal-konservativen Haltungen. Zudem machten die gesellschaftlichen Spannungen und die Nachwirkungen der studentischen Revolten in den 1970er Jahre sowie die polarisierenden Effekte des kalten Krieges auf die öffentliche Meinungsbildung allgemein verbindliche Prinzipien der politischen Bildung notwendig, die im sogenannten Beutelsbacher Konsens formuliert wurden (benannt nach einer Tagung der Landeszentrale für Politische Bildung in Baden-Württemberg 1976). Ausgehend von der schulischen Bildung – und zwar am konkreten Beispiel des Politikunterrichtes – stellte er die folgenden Minimalanforderungen an die politische Bildung:

- *Überwältigungsverbot*
Schülerinnen darf nicht die Meinung von Lehrerinnen aufgezwungen werden. Mit Hilfe eines ausgewogenen Unterrichtes sollen sich Schülerinnen selbstbestimmt eine Meinung bilden können, ohne indoktriniert zu werden.
- *Kontroversität*
Alles, was in der Öffentlichkeit (Wissenschaft, Politik und Gesellschaft) kontrovers behandelt wird, muss auch im Unterricht kontrovers dargestellt und diskutiert werden.
- *Analysefähigkeit bzw. Interessenorientierung*
Die Schülerinnen müssen in die Lage versetzt werden, eine politische Situation zu erfassen und sich aktiv am politischen Prozess zu beteiligen, indem sie nach Mitteln und Wegen suchen, die Situation im Sinne ihrer eigenen Interessen zu beeinflussen.

Diese drei Grundprinzipien sind bis heute für die inhaltliche und methodische Herangehensweise der politischen Bildung gültig. In den nationalen Bildungsstandards für den Politikunterricht wurden sie unter den Stichworten «politische Urteilsfähigkeit», «politische Handlungsfähigkeit» und «methodische Fähigkeit» eingeführt.

In den letzten Jahren hat sich der klassische Themenkreis der politischen Bildung ausgeweitet. Freie Träger mit unterschiedlichsten Aufgaben, soziale und soziokulturelle Einrichtungen, selbstorganisierte Initiativen und andere politische Gruppierungen haben mit ihren Programmen, Themen und Aktionsformen den Begriff der politischen Bildung erweitert. In diesem Leitfaden wird politische Bildung daher in einem weiteren Sinne verstanden als emanzipatorische Bildungspraxis aus dem Selbstverständnis einer

pluralistisch-heterogen Gesellschaft mit dem Ziel, gleichberechtigte Partizipationsmöglichkeiten an gesellschaftlichen Entscheidungsprozessen zu schaffen.

1.2. Funktionsweise und Eigenheiten der beiden Bereiche

Die *bildende Kunst* der Gegenwart verdankt ihre Existenz einem über Jahrhunderte ausgefochtenen Kampf der Künstlerinnen um Unabhängigkeit von politischer und wirtschaftlicher Einflussnahme auf ihr Schaffen. Das romantische Ideal des armen, aber genialen Künstlers ist der Inbegriff einer so verstandenen Autonomie, die bis heute als Hauptmerkmal der Kunst gilt – auch wenn die Realität dem oft zuwiderläuft. Die Fortentwicklung der Kunst wird durch einen Innovationskreislauf gesichert, der vereinfacht so aussieht: Junge Künstlerinnen kritisieren und verwerfen die akzeptierten Regeln des Kunstschaffens und stellen eigene Regeln für die künstlerische Praxis auf. Mit Hilfe eines sozialen Netzwerks von Kuratorinnen, Sammlerinnen, Galeristinnen usw. werden die neuen Positionen etabliert und bilden einen neuen Kanon. Als neue dominante Strömung wird dieser selbst anfällig für die Kritik einer neuen Generation junger Künstlerinnen, die die akzeptierten Regeln attackieren usw. Dieser Kreislauf macht Folgendes deutlich: Das Kunstfeld ist ein System, in dem vor allem mit Infragestellung, Differenzierung und Abgrenzung gearbeitet wird. Eine kritische und individualistische Haltung ist dabei die Voraussetzung für Erfolge im Kampf um Aufmerksamkeit.

Die neuere *politische Bildung* hat ihre Ursprünge in dem Bestreben, das demokratische System in Deutschland zu vermitteln und die Bürgerinnen zur Mitwirkung an diesem System aufzurufen. Die Multiplikatorinnen und Lehrenden sahen sich dabei der Herausforderung gegenüber, Arbeitsprinzipien und Lernmethoden für einen enorm vielfältigen Adressatenkreis zu entwickeln. Die didaktischen Prinzipien der Exemplarität, der Problem- und der Handlungsorientierung verlangen einen Bezug zum eigenen Leben, nicht nur abstrakte Lerninhalte. Der Lebensalltag der Adressatinnen ist also entscheidend für die Gestaltung der politischen Bildung und beeinflusst in hohem Maße die konkrete Methodik und Form der Ansprache. Damit wird klar, dass politische Bildung auf einen hochgradig inklusiven Arbeitsansatz verpflichtet ist, bei dem der individuelle Hintergrund der Einzelnen genauso wie die Dynamiken und Determinanten von Gruppen in Betracht gezogen werden müssen.

1.3. Konflikte und Schnittmengen

Es wird deutlich, dass die Sphären der Kunst und der politischen Bildung in ihren Grundzügen stark voneinander abweichen, dass in ihnen unterschiedliche Regeln gültig sind und sie teilweise sich widersprechende Funktionsweisen besitzen. Der Hauptkonflikt verläuft zwischen dem Zwang zu Abgrenzung und

Individualität in der Kunstwelt einerseits und dem Anspruch an die gemeinschaftlich-kooperative Gestaltung von Gesellschaft in der politischen Bildung andererseits. Ein Ausdruck dafür findet sich in dem Umgang mit Ausschluss oder Einschluss: Im Kunstfeld markiert trotz zahlreicher Schnittstellen zu Subkulturen, zur Mode oder gar zum Aktivismus eine akademische Sprache die Zugangsschwelle für das Publikum, während die politische Bildung viel Wert auf allgemeine Verständlichkeit legt. Das Kunstfeld begünstigt also die gebildete und sozial höher gestellte Schicht, während die politische Bildung sich gezielt um soziale Schichten und Herkunftsebenen bemüht, die weniger Artikulations- und Durchsetzungsvermögen besitzen.

Trotz dieser Verschiedenheit teilen die beiden Bereiche ein gemeinsames Anliegen: Öffentlichkeiten zu erreichen und sie für wesentliche Fragen des Lebens und Zusammenlebens zu sensibilisieren. Denn ebenso wie ein demokratisches System erst durch die Mitwirkung der ihm angehörenden Personen realisiert wird, benötigt auch die Kunst ein Gegenüber, das sich auf die Auseinandersetzung mit ihr einlässt. Sowohl die Bürgerinnen eines demokratischen Staates als auch das Publikum der Kunst sind also konstitutiv für die Existenz der jeweiligen Bereiche. Erst mit ihrer Bereitschaft zum Austausch beginnen Demokratie und Kunst zu existieren.

EXKURS: ÄSTHETISCHE URTEILE UND PEINLICHKEITSFÄHIGKEIT

Mit «Peinlichkeitsfähigkeit» meinen wir die Offenheit von Akteurinnen des künstlerischen Feldes gegenüber ästhetischen Erscheinungs- und Artikulationsformen, die sie aus der eigenen fachlichen Perspektive unangemessen oder gar unerträglich finden – zum Beispiel, weil sie aus dieser Sicht als zu «didaktisch» oder «zu sehr gebastelt» erscheinen. Dies betrifft häufig die Produkte, die in Projekten der politischen Bildung oder insgesamt im Feld der Bildung und des Aktivismus entstehen.

Zwar ist es spätestens seit den 1970er Jahren immer wieder vorgekommen, dass solche Ästhetiken Eingang in den Kunstbetrieb gefunden haben und in Kunstinstitutionen sichtbar wurden – zum Beispiel durch politisierte Künstlerinnen, die mit diesen Feldern Allianzen eingegangen sind. Dennoch erweist sich die Frage, wer auf welche Weise was in Kunsträumen zeigen darf, immer wieder als eine brisante Kampfzone. Die Kontrolle dieses Territoriums durch die Ausübung von rigiden Filterfunktionen, die Definitionsmacht über die Frage, was als Kunst in Erscheinung treten darf und was nicht, ist das zentrale Element für den Selbsterhalt des künstlerischen Feldes.

Die «Peinlichkeitsfähigkeit» der Kooperationspartnerinnen aus dem Kunstfeld liefert daher wichtige Hinweise auf die Ernsthaftigkeit ihres Kooperationswillens. Sie zeigt an, ob sie lediglich die sozialen oder politischen Aspekte der Kooperation aufnehmen und diese als «feldfremde» Attribute in die Kunstwelt importieren und inkorporieren oder ob sie sich auf eine tatsächliche Auseinandersetzung um die Kriterien von Kunst und die Regeln

der Kunstwelt einlassen und damit ihre eigenen Prämissen zu hinterfragen bereit sind. Folgende Fragen sollten daher offen erörtert werden:

- Wie umfassend akzeptieren und begrüßen die Akteurinnen aus dem Kunstfeld den gestalterischen Willen ihrer Kooperationspartnerinnen aus dem sozialen und politischen Bereich? Wer darf sich ästhetisch äußern, und wo bzw. wie werden diese Äußerungen der Öffentlichkeit präsentiert?
- Sind sie bereit, ästhetische Urteile zu begründen, ihre Kriterien dafür offenzulegen und zu diskutieren sowie gemeinsame Kriterien zu erarbeiten?
- Vermitteln sie ihr spezifisches Kunstwissen im Rahmen eines systematisierten Wissenstransfers? Beinhaltet dies neben den kunsthistorischen und kunsttheoretischen Kenntnissen auch den symbolischen Verhaltenskodex der Kunstwelt?

Peinlichkeitsfähigkeit bedeutet grundsätzlich, die meist unausgesprochenen Grenzen der Kunstwelt aufzuzeigen und ihre Berechtigung zu hinterfragen. Sie ist notwendig, wenn die jeweils aktuell gültige Definition der Kunstwelt durch die Kooperation zumindest situativ und temporär verschoben und ihre Gestalt verändert werden soll.

2. WARUM KOOPERIEREN?

Die beiden kooperierenden Bereiche unterscheiden sich in wesentlichen inhaltlichen Punkten sowie in ihrer Arbeitsweise. Ihre Interessen weisen jedoch eine Schnittmenge auf, die die Basis einer Zusammenarbeit

bilden kann. Im Folgenden geht es zunächst um die Frage, warum die beiden Bereiche überhaupt kooperieren sollten.

	Kunst	Politische Bildung
Gemeinsames Interesse	<p>Überwindung der Legitimationskrise durch:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Infragestellung der eigenen Position und Möglichkeit zur Weiterentwicklung • Ergänzung der Inhalte, Formate und Methoden • Erweiterung des angesprochenen Personenkreises <p>→ der eigenen Begrenzungen und Weiterentwicklung hin zu einer gesellschaftlich bedeutsamen Position</p> <p>→ intensivierte inhaltliche Arbeit und größere inhaltliche Reichweite durch Zusammenwirken mehrerer gesellschaftlicher Bereiche</p>	
Inhaltliches und methodisches Interesse	<p>Zugang zu lokalem Wissen:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Einblick in soziales Gefüge, politische und soziale Zusammenhänge, aktuelle Themen • Kontakt zu Multiplikatorinnen und Netzwerken <p>→ Produktion von relevanten Beiträgen zum gesellschaftspolitischen Leben</p> <p>Methoden der politischen Bildung inspirieren Methoden der Kunst:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Umsetzung lokal verankerter künstlerischer Projekte • Entwicklung situativ angepasster Veranstaltungsformate • Stellungnahme zu aktuellen Themen 	<p>Neue Bearbeitungsräume und Ansatzpunkte für die politische Bildung:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Themen der Kunst als inhaltliche Ausgangspunkte für politische Bildung • Einüben von Reflexion und alternativen Handlungsweisen anhand der Kunst (als Voraussetzung für Meinungsbildung und demokratischen Meinungsstreit) • gesellschaftlich-politische Dimension der Kunst zeigen und vermitteln • Erweiterung des Politikbegriffs <p>Methoden der Kunst inspirieren Methoden der politischen Bildung:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Formen der Kunst als Ergänzung zur textlich-sprachlichen Ebene der Auseinandersetzung • Kennenlernen und Etablierung von prozesshaft aktivierenden Arbeitsformen mit Gruppen
Strategisches und symbolisches Interesse	<ul style="list-style-type: none"> • Zugang zu und Ansprache von neuen Publika • Rückgriff auf bestehende Kontakte und Nutzung von bestehendem Vertrauensvorschuss • Öffnung der Kunstinstitution zu gesellschaftlichen Prozessen / Entwicklung größerer gesellschaftlicher Relevanz • Gewinnung neuer Partnerinnen und Vergrößerung des Unterstützerinnenkreises 	<ul style="list-style-type: none"> • erhöhte Sichtbarkeit und Anerkennung durch positives Image der Kunst (Stärkung der politischen Stimme) • symbolischer Transfer: sozial-politische Äußerungen und Handlungen erhalten im Kunstraum eine Aufwertung • bessere und breitere Zielgruppenansprache, da Kunst für viele Menschen attraktiver ist als Politik • Gewinnung neuer Partnerinnen und Vergrößerung des Unterstützerinnenkreises / Netzwerks

2.1. Legitimationskrise und die Suche nach neuen Wegen

Die öffentlichen *Institutionen der Kunst* befinden sich momentan trotz oder gerade wegen eines florierenden Kunstmarktes in einer Krise. Ihr Selbstverständnis als allgemein akzeptierte Träger eines kulturellen Bildungsauftrags wird (aus sehr verschiedenen Gründen) sowohl von den öffentlichen Geldgebern als auch von ihrem Publikum in Frage gestellt. Im Kern dieser Krise liegen einige wesentliche Grundfragen: Welche Rolle soll Kunst im gesellschaftlichen und persönlichen Leben spielen? Welche Form der Kunst wird als wichtig und förderungswürdig erachtet? Wer soll Zugang zu Kunst haben? Wie sollen Kunstinstitutionen ihren Bildungsauftrag heute ausfüllen und wie können sie zum Gelingen des gesellschaftlichen Zusammenlebens beitragen?

Viele Institutionen der Kunst suchen nach Antworten auf diese Fragen. Ein Ausdruck davon sind die sogenannten Blockbuster-Ausstellungen, die mit immensem medialem Aufwand große Publikumsströme generieren. Auch wenn sich öffentliche Geldgeber mit solchen Formaten erst einmal zufriedengeben, bleibt ihr langfristiger Erfolg im Sinne eines öffentlichen Bildungsauftrags zweifelhaft. Denn statt auf eine qualitative Entwicklung des Dialogs mit dem Publikum zu setzen, zielen sie vor allem auf dessen quantitative Erweiterung.

Hier liegt der Hinweis für einen Ausweg aus der Krise: Die Institutionen der Kunst können sich, ganz ohne Populismus, um einen qualitativen Austausch mit ihrem Publikum bemühen. Das bedeutet, dass sie sich überhaupt dafür interessieren, wer ihr Publikum ist bzw. wer es sein könnte: Es reicht nicht, die eingefleischten Museumsgänger zu umsorgen oder die kanonisierten Werte eines bürgerlichen Kunstbetriebs möglichst vielen Personen zur Anschauung zu bringen. Aus Sicht der Autorinnen dieses Leitfadens muss vielmehr eine Öffnung zu weiteren und breiteren Schichten erfolgen, die bislang nicht als Publikum der Kunst adressiert wurden. Nur sie können der Kunstinstitution die Hinweise geben, die sie für ihre Entwicklung zu einer gesellschaftlich relevanten Einrichtung braucht.

Auch die *Einrichtungen der politischen Bildung* erleben seit Jahren einen krisenhaften Umbruch, der ihre Existenz nachhaltig prägt. Die radikalen Sparmaßnahmen in den Sozialtats der vergangenen Jahre sowie neue Regelungen zur Verstärkung des Wettbewerbs zwischen den Bildungsträgern haben insbesondere jene Einrichtungen in Bedrängnis gebracht, die sich um Bildungs- und Beratungsangebote mit einem hohen qualitativen Anspruch bemühen. An Stelle eines situativ angepassten und auf die Bedürfnisse der Teilnehmerinnen zugeschnittenen und unter ihrer Mitarbeit entwickelten Angebots werden diese Einrichtungen gezwungen, standardisierte

kostengünstige Kurse anzubieten. Aufgrund des hohen Wettbewerbs steht die Existenz der Einrichtungen immer wieder auf dem Spiel.

Daher sind hier in besonderem Maße neue Wege gefragt, auf die angespannte finanzielle Lage zu reagieren. Voraussetzung dafür ist kritische Betrachtung der eigenen Position: Welche Ziele und welche Personenkreise möchte eine Einrichtung mit ihrer Bildungsarbeit erreichen, welche Funktion in der Gesellschaft übt sie aus und was ist ihre Perspektive? Dabei sind auch langjährig eingespielte Arbeitsweisen zu hinterfragen: Sind die Methoden geeignet, um die anvisierten Personen und Gruppen anzusprechen? Sind das bisherige Themenspektrum und die sich verändernden gesellschaftlichen Rahmenbedingungen kompatibel? Sind die sich weiter entwickelnden kulturellen Praktiken ausreichend bekannt, um ein lebensbezogenes und für die Teilnehmerinnen hilfreiches Angebot weiterhin zu gewährleisten?

Die Einrichtungen der politischen Bildung können nur dann Impulse zur Erneuerung erhalten, wenn sie sich Partnerinnen öffnen, die über die heutigen kulturellen Realitäten und ihre visuellen Ausdrucksformen Bescheid wissen und so den Umgang mit komplexen und mehrdeutigen symbolischen Formen vermitteln können. Zudem sollten diese Partnerinnen über gesellschaftliche Anerkennung und symbolische Macht verfügen, um zu einer Stärkung der Position dieser Einrichtungen beizutragen. Denn nicht zuletzt gilt es auch, potentielle Geldgeberinnen – vor allem Politikerinnen – immer wieder daran zu erinnern, welchen wesentlichen Beitrag sie in ihrer kontinuierlichen Bildungsarbeit zum gesellschaftlichen Leben leisten.

Zeiten der Krise mögen die Einrichtungen beider Bereiche offener für feldübergreifende Kooperationen machen. Um die eigene Weiterentwicklung und den Austausch mit anderen gesellschaftlichen Feldern kontinuierlich voranzubringen, sind solche Kooperationen jedoch zu jedem Zeitpunkt unerlässlich. Sie sind die Folie, vor der die eigene Position und Praxis hinterfragt werden kann, und sie bieten die Impulse, die zu einer Erneuerung der eingefahrenen Arbeitsweisen und Methoden notwendig sind. Sie erschließen neue Perspektiven auf tatsächliche und potentielle Adressatinnen und erlauben die Wandlung der Institution hin zu einer gesellschaftlich relevanten Einrichtung. Nicht zuletzt geben sie Rückhalt und strategische Argumente in der Verhandlung mit Geldgeberinnen und Verwaltung.

2.2. Was die Partnerinnen einer Kooperation gewinnen können

Die meisten *Institutionen der Kunst* verfügen nicht über die notwendigen Kontakte und Erfahrungen, um Menschen außerhalb des traditionellen Kunstpublikums anzusprechen und für einen Austausch zu gewinnen. Dafür fehlen ihnen neben der Kenntnis lokaler Zusammenhänge eine adäquate Sprache und geeignete Vermittlungsmethoden. Vor allem im deutschsprachigen Raum, wo sich die in hochkulturellen Institutionen etablierte Vermittlung häufig darauf beschränkt, einem bereits vorhandenen Publikum autorisierte Informationen zu den präsentierten Werken zur Verfügung zu stellen oder mit Schulklassen zu arbeiten, bestehen wenige Erfahrungen mit lokalen Kooperationen über die örtlichen Freundeskreise und Sponsoren hinaus. Dies beginnt sich erst in den letzten Jahren langsam zu verändern.

Darüber hinaus verlangt die Kontaktaufnahme mit Personen außerhalb des üblichen Adressatinnenkreises der Kunst ein Mindestmaß an Verbindlichkeit und Vertrauen, und das heißt Zeit, Präsenz und Kontinuität. So ist es gerade zu Beginn besonders schwierig, Verbindungen herzustellen und Vertrauen aufzubauen. Die Multiplikatorinnen der politischen Bildung dagegen arbeiten meist in langfristigen Rhythmen und kontinuierlich (insofern die bereits skizzierten problematischen Entwicklungen der letzten Jahre dies noch nicht verhindert haben). Auch wenn Einrichtungen der politischen Bildung der Zugang zu Personengruppen über die bereits erreichten Kreise und Milieus hinaus verschlossen ist, verfügen sie dennoch über Wissen zu den lokalen Gegebenheiten. Insbesondere sind sie vertraut mit den sozial-politischen Konflikten verschiedener Interessengruppen und verfügen in der Regel insbesondere über Kontakte zu Personen, die von bürgerlichen Bildungseinrichtungen nicht erreicht werden. Dies macht sie zu Katalysatorinnen, wenn es um die Kontaktaufnahme zwischen der Kunst und dem lokalen Publikum geht.

Für die *Institutionen der politischen Bildung* können der Kontakt und die Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Kunst Auslöser und Anlass, thematischer Anstoß und formaler Gegenstand der politischen Bildung sein. Künstlerinnen recherchieren wenig bekannte globale gesellschaftliche Zusammenhänge, dokumentieren das Alltägliche und Besondere und stellen Verbindungen zu hiesigen Entwicklungen her. Künstlerische Verfahren eröffnen neue Wege für die Vermittlung gesellschaftlicher und politischer Zusammenhänge und können auf inhaltlicher, methodischer und formaler Ebene die politische Bildungsarbeit inspirieren, insbesondere als Ergänzung zur textlich-sprachlichen Ebene der Auseinandersetzung. Und nicht zuletzt bietet die Kunst einen besonderen Bearbeitungsraum – im physischen wie symbolischen Sinne – für Themen der politischen Bildung: Werden

diese Themen im «Kunstraum» behandelt, so können sich die gesellschaftlich akzeptierte (relative) Autonomie sowie die hohe symbolische Anerkennung der Kunst auf diese Auseinandersetzung übertragen und Handlungsmöglichkeiten eröffnen, die in den Zwangsverhältnissen politischer Arbeit oder im Alltagshandeln keinen Platz haben.

2.3. Strategische Vorteile feldübergreifender Kooperationen

Ein weiteres wichtiges Argument für feldübergreifende Kooperationen ist der strategische Nutzen, der sich gegenüber politischen Entscheiderinnen gewinnen lässt. Mit geschickt zwischen den Kooperationspartnerinnen verteilten Rollen lassen sich Ideen durchsetzen, die im eigenen Bereich lediglich auf Unverständnis gestoßen wären – ob nun Genehmigungen eingeholt, rechtliche Beschränkungen umgangen oder Geldmittel akquiriert werden müssen. Auch außerhalb des gemeinsamen Projekts lässt sich mit dem Verweis auf eine feldübergreifende Kooperation die eigene Bedeutung nachweisen und die Verhandlungsposition in Finanzfragen stärken.

Gerade im Hinblick auf die Finanzierungsquellen darf jedoch eines nicht vergessen werden: Auch wenn sich über Querfinanzierungen aus anderen Bereichen kurzfristig Mittel akquirieren lassen, muss der Kampf um die Definition der finanziell geförderten Inhalte letztlich im eigenen Feld geführt werden. Nur wenn die Veränderung von Methoden und Inhalten im eigenen Bereich diskutiert wird, können sich dessen Förderrichtlinien längerfristig den neuen Praxisformen anpassen.

Kooperationsinteressen

Wesentlicher Bestandteil des kuratorischen Konzepts der documenta 12 war das Interesse an der gesellschaftspolitischen Dimension zeitgenössischer Kunst und an ihrem Bildungspotential. Das lokale Umfeld der Ausstellung bot sich an, beide Aspekte exemplarisch auszuarbeiten: zum einen die Ausstellung als einen Raum für gesellschaftspolitische Fragen zu öffnen, zum anderen die Ausstellungsmacherinnen und Künstlerinnen in Kontakt mit den Bewohnerinnen der Stadt zu bringen und einen Wissenstransfer anzuregen. Als Gewinn dieses Austauschs erlangte die documenta 12-Leitung Kenntnis über lokale Themen, was sie zu einer präziseren Stellungnahme anhand kuratorischer Entscheidungen und künstlerischer

Positionen befähigte. Sie erwarb der Ausstellung damit eine positive Identifikation und hohe Anerkennung im lokalen Umfeld. Ebenso konnte interessierten Künstlerinnen ein guter Einstieg in den lokalen Kontext geboten werden, was eine wesentliche Voraussetzung ist, gesellschaftspolitisch bezogene und partizipativ orientierte Kunstwerke zu entwickeln.

Der Schlachthof versprach sich von der Kooperation mit der documenta 12 einerseits frischen Wind im eigenen Haus: einen Anlass, die eigenen Methoden und eingespielten Arbeitsweisen zu überdenken und neu zu beleben. Andererseits ist es Kernaufgabe des Schlachthofs, als soziokulturelle Einrichtung Kultur und Kunst breiten gesellschaftlichen Schichten zugänglich zu machen und sie in die Produk-

tion von Kultur und Kunst einzubeziehen. Nicht zuletzt bot die Kooperation mit der documenta 12 die Möglichkeit, sich als Kultureinrichtung zu profilieren. Inzwischen hat das Kulturzentrum Schlachthof auf Basis dieser Erfahrungen damit begonnen, die Projektarbeit von Künstlerinnen mit Jugendlichen als regelmäßiges Angebot zu etablieren und einen Querschnittsbereich «kulturelle Bildung» zusätzlich zu den bereits bestehenden Arbeitsbereichen aufzubauen. Noch im documenta-Jahr 2007 konnte eine finanzielle Krise durch Verhandlungen mit der Kommune abgemildert werden: Alle Parteien und Fraktionen waren sich vor dem Hintergrund der erfolgreichen Zusammenarbeit mit der documenta schnell einig, dass der Schlachthof erhalten und gesichert werden muss.

3. RAHMENBEDINGUNGEN FÜR EINE GELINGENDE KOOPERATION

Wir haben gesehen, dass Kunst und politische Bildung, so verschieden sie sind, gemeinsame Interessen haben. Diese zu erkennen ist die Voraussetzung für jede Form der Zusammenarbeit. Jede Einrichtung muss sich selbst befragen, bevor sie eine Kooperation anregt oder ein Angebot annimmt. Klarheit über die eigenen Erwartungen und Interessen sowie die gegenwärtige und erwünschte Position ist eine notwendige Voraussetzung dafür, geeignete

Rahmenbedingungen für eine gelingende Kooperation zu schaffen. Denn wie noch zu sehen sein wird, geht es im Zusammenspiel beider Partnerinnen zunächst einmal um die Balance von Machtverhältnissen, um das Aushandeln der gegenseitigen Einsätze und um eine sorgfältige und realistische Einschätzung der kommenden Aufgaben. Schließlich steht hier die Frage zur Debatte, mit wem kooperiert werden kann und soll – und mit wem nicht.

Voraussetzungen und Rahmenbedingungen	
Inhaltlich	<ul style="list-style-type: none"> • eigene Erwartungen und Interessen herausarbeiten • eigene Stärken und Schwächen benennen • gemeinsame Interessen und Ziele formulieren • mögliche Konfliktzonen beschreiben • bereit sein, sich zu hinterfragen und sich zu verändern
Strukturell	<ul style="list-style-type: none"> • eine möglichst ausgewogene Machtverteilung herstellen und beibehalten: dazu partizipatorische Strukturen aushandeln und verankern, insbesondere bei Machtgefälle (Top-down-Strategie), finanzielle Ressourcen und Budgetierung (vor allem Arbeitsaufwand/Personalbedarf) festlegen: Organisation und Moderation als zentrale Größe • offene interne Kommunikation über Geld • Umgang mit öffentlicher Aufmerksamkeit, Kommunikation nach außen planen • vertragliche Einigung und Fixierung

3.1. Machtverhältnisse

Noch bevor eine Kooperation initiiert wird, befinden sich die möglichen Partnerinnen bereits in einem Verhältnis zueinander, das von ihrer jeweiligen gesellschaftlichen Position bestimmt wird. In jeder denkbaren Konstellation gibt es ein Machtgefälle. Macht bedeutet hier die gesamte Bandbreite von sozialer, ökonomischer und symbolischer Vorrangstellung. Diese verschiedenen Vorteile ballen sich meist nicht bei einer der Partnerinnen, sondern sind verteilt und außerdem nicht festgeschrieben (so kann man einen moralischen Kredit sehr schnell verspielen ebenso wie die finanzielle Sicherheit plötzlich wegbrechen kann). Macht ist also nicht einfach die starr vorhandene Dominanz der einen über die andere, sondern eine veränderliche Eigenschaft, die der wechselseitigen Anerkennung bedarf.

Für eine Zusammenarbeit zwischen Kunst und politischer Bildung müssen die *Machtverhältnisse* einigermaßen ausgewogen sein. Dabei sind alle Arten von Überlegenheit in Betracht zu ziehen: Geld, soziale Vernetzung, mediale Aufmerksamkeit, politische Glaubwürdigkeit, Kenntnis lokaler Gegebenheiten, gute Kontakte zu kommunalen Entscheidungsträgerinnen usw. Geld ist zwar die Voraussetzung für

gemeinsame Projekte, jedoch in Bezug auf Machtverhältnisse nicht immer der wichtigste Faktor. Die sozialen und symbolischen Vorteile müssen als ebenbürtige Eigenschaften in die interne Gleichung einfließen, die festlegt, wer welchen Einsatz in die Kooperation einbringen wird.

Ein vollkommen gleichwertiges Machtverhältnis ist wohl nur schwer vorstellbar und das ist in Ordnung so: Wenn die «Mächtigeren» ihre Position im Sinne der Kooperation nutzt, so gewinnt auch die Partnerin an Macht hinzu und wird durch die Kooperation gestärkt. Die Bewegungen im Machtverhältnis müssen daher auch während der Kooperation von beiden Partnerinnen im Auge behalten werden, um einer Schiefelage entgegenzusteuern. Und das bedeutet, Zeit für einen entsprechenden begleitenden Reflexionsprozess einzuplanen.

Ein *Kooperationsangebot abzulehnen*, ist für eine aufgeschlossene und interessierte Einrichtung eine schwierige Entscheidung. Wenn allerdings wesentliche inhaltliche und strukturelle Rahmenbedingungen nicht erfüllt oder nur mit einem zu großen Aufwand herzustellen sind, kann eine abschlägige Entscheidung sinnvoll sein. Ein häufiger Grund dafür ist ein zu großes Ungleichgewicht der Kräfte: Für eine

kleine selbstorganisierte Einrichtung kann es berechtigt sein, auf die Kooperation mit einem mächtigen und dominanten Gegenüber zu verzichten, wenn zu befürchten steht, dass in der Zusammenarbeit die eigene Position und die eigenen Ansprüche nicht aufrechterhalten werden können. Hier ist die

mächtigere Partnerin gefordert, eine Vertrauensbasis und gesicherte Grundlagen für eine faire Kooperation zu schaffen. Und es ist die Aufgabe beider Partnerinnen, genau darauf zu achten, dass die Interessen und Bedürfnisse der Schwächeren nicht nur artikuliert, sondern auch gewahrt und verwirklicht werden.

Ablehnung

Kooperationsangebot

Zwei der soziokulturellen Zentren, die die documenta 12-Leitung zu einem Vorgespräch einlud, schlugen das Angebot zur Zusammenarbeit aus. Beides sind eher kleine Vereine, die vor allem Veranstaltungen ausrichten und über keine

eigenen kontinuierlich arbeitenden Bildungsbereiche verfügen. Sie begründeten ihre Ablehnung damit, dass sie etablierte Formate hätten und die documenta als thematische Stichwortgeberin nicht bräuchten. Zudem nahmen sie die documenta als ein übermächtiges Gegenüber wahr, das sich regelmäßig über die aktiven Kulturschaffenden der Stadt

hinwegsetze und deren kontinuierliche Aktivität unsichtbar mache. Der Schlachthof dagegen verfügte als recht große und langjährig gewachsene Institution über ausreichend Gewicht, um der documenta 12 weitestgehend auf Augenhöhe entgegenzutreten.

3.2. Die Kooperation auf den Weg bringen: top-down und bottom-up

Von der Machtverteilung hängt im Regelfall die Frage ab, wer eigentlich auf wen zugeht, um eine Kooperation anzuregen. Zwei typische Anordnungen, die aber meist nicht in Reinform auftreten, sind *top-down* («von oben nach unten») und *bottom-up* («von unten nach oben»).

Bei einer *Top-down-Anordnung* geht die Initiative zur Zusammenarbeit von der Seite der «Mächtigeren» aus. Diese nennt mit ihrem Kooperationsangebot die Bedingungen einer Zusammenarbeit und die angesprochene Partnerin muss auf dieses Angebot reagieren. Sie kann das unterbreitete Angebot unverändert annehmen und eine möglicherweise ungleiche Machtrelation akzeptieren. Oder sie kann versuchen, durch Verhandlung ihre eigenen Stärken besser zur Geltung zu bringen und damit die Rahmenbedingungen der Kooperation zu verändern.

Wird der Kooperationswunsch ausgehend von der weniger mächtigeren Partnerin durchgesetzt, spricht man von der *Bottom-up-Strategie*. Sie ist als das Ergebnis von Maßnahmen zu verstehen, mit denen eine Angleichung des Machtniveaus erreicht wird. Öffentlichkeitsarbeit und Lobbying sind klassische Mittel, mit denen Ansprüche auf Kooperation und Mitbestimmung angemeldet und eingefordert werden. Diese verlangen jedoch neben einem beträchtlichen Maß an Organisation und Zielgerichtetheit meist längere Zeiträume zur Durchsetzung. Dafür entsteht aus diesen Strategien ein Selbstverständnis von Partizipation und Ermächtigung, das als Basis einer Kul-

tur der politischen Mitbestimmung betrachtet werden muss. Die Top-down-Anordnung dagegen erlaubt zwar effektive und schnelle Entscheidungswege im Rahmen einer Kooperation, ist aber als Fundament eines partizipativen Arbeitsansatzes allein wenig geeignet. Um den basisdemokratischen Anspruch zu rechtfertigen, muss sie mit Bottom-up-Strategien verbunden werden. Da solche partizipativen Strukturen fragiler sind als hierarchisch organisierte, benötigen sie einen besonderen Schutz und Achtsamkeit der Kooperationspartnerinnen bei der Bildung von Grundlagen (gemeinsame Sprache, gemeinsames Verständnis, Rollen- und Funktionsreflexion) für die Kooperation. Diese Grundlagen müssen gemeinsam erarbeitet und können nicht zu Beginn vertraglich formalisiert werden.

Hierarchische und basisdemokratische Arbeitsweisen

Sicherlich wäre es der documenta 12-Leitung organisatorisch möglich gewesen, auch ohne institutionelle Kooperationspartnerin eine Gruppe lokaler Expertinnen zusammenzustellen und Strukturen für den Austausch mit dem lokalen Umfeld zu schaffen. Abgesehen von den dafür notwendigen lokalen Kenntnissen fehlte ihr jedoch eine wesentliche Eigenschaft: Die Legitimität einer der umfassenden Teilhabe und gesellschaftlichen Partizipation verpflichteten Instanz. Denn die innere Struktur der documenta – insbesondere die Konzentration auf einen künstlerischen Leiter – sowie ihr hochkulturelles Profil weisen sie im Gegenteil als eine hierarchische und elitäre Organisation aus.

Mit der Kooperation von documenta 12 und Schlachthof konnten die Qualitäten beider Institutionen vereint und die Nachteile abgemildert werden: Die documenta 12 steuerte ihr hohes Ansehen, ihre umfassende Expertise in der zeitgenössischen Kunst und ihre Durchsetzungskraft in der lokalen Verwaltung bei. Der Schlachthof brachte seine langjährigen Erfahrungen in der Organisation politischer und sozialer Initiativen, seine Kenntnisse über lokale Themen und Netzwerke und nicht zuletzt seine Legitimität als basisdemokratisch begründete Institution ein.

Im Beirat gelang die Verbindung dieser zwei unterschiedlichen Arbeitsweisen jedoch nicht immer problemlos. So war der Beirat eigentlich als Gruppe gleichberechtigter Teilnehmerinnen gedacht, als Plattform für

einen Austausch auf Augenhöhe. Dies schloss alle Beteiligten ein, also auch die eingeladenen Künstlerinnen, die Teammitglieder, die Koordinatorinnen und die künstlerische Leitung. Die machtvolle Position der künstlerischen Leitung strahlte allerdings in den Beirat hinein, nicht zuletzt, weil sie den Beirat selbst ins Leben gerufen hatte. So besaß deren Stimme auch in den Beiratsdiskussionen mehr Gewicht als die der anderen Teilnehmerinnen. Immer wieder wurden Entscheidungen faktisch von der künstlerischen Leitung allein getroffen und so von der Beiratsgruppe akzeptiert. Dieses Ungleichgewicht wurde nicht thematisiert oder gar systematisch und kollektiv behoben.

EXKURS: PARTIZIPATION

Partizipation in der Kunst

Partizipation heißt Beteiligung – Partizipation in der Kunst heißt zunächst einmal Beteiligung an der Produktion von Kunstwerken oder an den Aktivitäten, die sich in den kulturellen Institutionen ereignen.

Bereits Anfang des 20. Jahrhunderts bemühten sich Künstler, ihre Produktion mit Personen aus anderen Berufsfeldern oder mit bestimmten politischen Interessengruppen gemeinsam zu realisieren, zum Beispiel im Kontext der russischen Revolution in den 1920er Jahren. Künstlerinnen wollten die im kommunistischen System angestrebte Ermächtigung der Arbeiterklasse durch künstlerische Arbeit unterstützen. So schreibt Alexander Rodtschenko in seinen «Slogans» 1920/21: «Nieder mit einer Kunst, die nichts ist als ein Schönheitspflaster auf dem

widerwärtigen Leben der Reichen. NiedermiteinerKunst, die einfunkelnder Stein im trostlosen und schmutzigen Leben der Armen sein soll. Nieder mit Kunst, die dazu da ist, einem Leben zu entfliehen, das es nicht wert ist, gelebt zu werden. Arbeite fürs Leben und nicht für Paläste, Kathedralen, Friedhöfe und Museen. Arbeite mitten in allem und mit jedem.»⁷

Diese Versuche enthielten eine (Selbst-)Kritik an dem auf Autonomie beruhenden bürgerlichen Kunstbegriff und sprachen der Kunst gesellschaftsverändernde Potentiale zu. Seitdem entwickelten sich beteiligungsorientierte Ansätze in der Kunst

quasi als eigenes Genre und in verschiedenen Regionen der Welt. Die beiden Komponenten – Kritik an der Autonomie der Kunst einerseits und Glaube an das gesellschaftsverändernde Potential von Kunst andererseits – sind dabei immer noch wichtige Motoren für die Praxis.

In jüngerer Zeit sind Projekte, in denen der Schulterschluss zwischen Künstlerinnen und politischen Aktivistinnen und Bildungsarbeiterinnen versucht wird, vor allem in Lateinamerika, auf dem afrikanischen Kontinent und im asiatischen Raum in den Blick geraten und unter anderem im Rahmen der Documenta11 der Öffentlichkeit vorgestellt worden. Doch es sind nicht zufällig zunächst die wohlständigen westlichen Einwanderungsgesellschaften, in denen die Verbindung von künstlerischen und gesellschaftlichen Gestaltungsprozessen betrieben

⁷ Zitiert in: Rollig, Stella (2002): «Zwischen Agitation und Animation. Aktivismus und Partizipation in der Kunst des 20. Jahrhunderts». In: Rollig, Stella/Sturm, Eva (Hg.): Dürfen die das? Kunst als sozialer Raum, Wien: Turia und Kant, S. 128.

wird. Die Idee, dass Kunst und die Beschäftigung mit ihr einen erzieherischen und damit einen gesellschaftlich bildenden, im bürgerlichen Sinne zivilisierenden Charakter hat, war für die Idee von Kultur in diesen Ländern von Anfang an prägend. Daher lag und liegt es nahe, Kunst als Katalysator von Wandel genauso wie als Mittel zur Konfliktbefriedung immer dort einzusetzen, wo aufgrund von sozialen und ökonomischen Transformationsprozessen Spannungen entstehen. Ein solcher Einsatz bietet den Künstlerinnen ein Betätigungsfeld, die sich mit dem Kampf um den Marktwert ihrer Arbeiten allein nicht zufriedengeben wollen und den Wunsch nach politischer Wirksamkeit verspüren.

Eines der frühesten und vielleicht auch radikalsten Beispiele für diesen Einsatz bot die im England der 1960er Jahre aktive «Artists Placement Group». Im Auftrag von Stadtverwaltungen oder Industriebetrieben arbeiteten Künstlerinnen dieser Gruppe in Planungs- und Entscheidungsprozessen mit. In den USA werden künstlerische Projekte seit dieser Zeit in Allianz mit Bürgerrechtsbewegungen und aktivistischen Gruppen realisiert. Ebenfalls seit den 1960er Jahren existiert in fast allen englischsprachigen Ländern der Welt die sogenannte Community Art, die die Zusammenarbeit von Künstlerinnen mit lokalen Interessengruppen z. B. im Kontext der Stadterneuerung bezeichnet.

In Deutschland wurde im Zusammenhang mit den Bewegungen um 1968 die Frage nach der gesellschaftlichen Bedeutsamkeit von Kunst neu gestellt. Eine Ausstellung mit dem Titel «Eremit – Forscher – Sozialarbeiter? Das veränderte Selbstverständnis von Künstlern» untersuchte 1979 die Rolle von Künstlerinnen in der Gesellschaft. Für die neuen künstlerischen Praxisformen wurde der

Begriff «Kunst als sozialer Prozess» geprägt. In den 1990er Jahren war ein Boom solcher Projekte zu verzeichnen, ausgelöst durch den Zusammenbruch des Kunstmarktes sowie die gesellschaftlichen Umordnungen im Zusammenhang mit dem Ende des Kalten Krieges und der Wiedervereinigung.

a) Machtverhältnisse

«Partizipation hat immer damit zu tun, dass man jemanden an etwas teilhaben lassen möchte, das ihm ursprünglich nicht gehört. Der Blickwinkel ist der von Besitzenden, die teilen möchten, ohne aber das Verfügungsrecht über den Besitz gänzlich aufzugeben»

formuliert die Kulturvermittlerin Gabriele Stöger im Jahr 2000 in einer Publikation mit dem Titel «Dürfen die das?»⁸. Die ersten kollaborativen Projekte der russischen Avantgarde sind zum Beispiel nur durch die Manifeste der Künstlerinnen überliefert. Bisher sind zumindest im deutsch- und englischsprachigen Raum keine Dokumente aufgearbeitet oder publiziert, die belegen, wie diese Aktivitäten bei den Arbeiterinnen, an die sie gerichtet waren, aufgenommen und interpretiert wurden und welcher Nutzen ihnen von dieser Seite zugesprochen wurde.

Grundsätzlich lässt sich bei künstlerischen Beteiligungsprojekten ein komplexes Machtgefüge feststellen. Die Künstlerinnen sind in der Regel mit einer größeren Portion kulturellem Kapital ausgestattet: Sie sind häufig beauftragt von einer Institution mit sozialem Prestige, genießen von vornherein den Respekt, der Kunst entgegengebracht wird, und verfügen häufig über einen guten Bildungshintergrund und

ein entsprechendes Artikulationsvermögen. Aufgrund ihres in der Regel harten Existenzkampfes sind sie außerdem darin erprobt, ihre Interessen mit unterschiedlichen, gleichermaßen geschickten Strategien (z. B. der Überzeugungs- und Lobbyarbeit oder der Suggestion) durchzusetzen. Diese Eigenschaften lassen sich nicht in jedem Fall auch den anderen an einem Projekt beteiligten Personen zuschreiben, zumal sich die Partizipationskunst durch ihre Problemorientierung häufig an Menschen richtet, die als sozial und/oder ökonomisch benachteiligt gelten. Auf der anderen Seite sind die Künstlerinnen in partizipativen Projekten auf deren aktive Beteiligung angewiesen: Wird diese verweigert, kann das Projekt nicht stattfinden.

Die Verteilung der Macht ist also weder eindeutig noch statisch. Dennoch bestimmen fast in allen Projekten die Künstlerinnen den Rahmen, die inhaltliche Orientierung und nicht selten auch das Produkt. Sie sind es letztlich, die bei diesen Projekten auf jeden Fall eines gewinnen: gesellschaftliche Relevanz und soziales Prestige für ihre Kunst sowie einen Hauch von «attraktiver» Radikalität («radical chic»). Manche Gruppen im Bereich des politischen Aktivismus und der (migrantischen) Selbstorganisation sind in Zeiten des Partizipationsbooms dazu übergegangen, nur mit Künstlerinnen zusammenzuarbeiten, die nicht mit einem fertigen Plan vor ihrer Tür stehen, sondern mit der Absicht, das jeweilige Projekt mit ihnen gemeinsam zu entwickeln.⁹

⁸ Rollig, Stella/Sturm, Eva (Hg.): Dürfen die das? Kunst als sozialer Raum, Wien: Turia und Kant, S. 187.

⁹ Salgado, Rubia: Wenn Migrantinnen Bedingungen formulieren, Vortrag in einer Lunch Lecture der documenta 12

b) Politische Wirksamkeit

Genauso kompliziert ist die Frage nach der politischen Wirksamkeit künstlerischer Beteiligungsprojekte. Spätestens seit Ende der 1990er Jahre hat die Politik den Einsatz von Kunst für soziale Belange als ein preisgünstiges Werkzeug entdeckt. Es wächst die Kritik an der sogenannten Kulturalisierung gesellschaftlicher Problemstellungen. Damit ist gemeint, dass die Arbeit von Künstlerinnen mit als marginalisiert bezeichneten Gruppen zunehmend die deutlich teurere Verbesserung von strukturellen Verhältnissen ersetzt. Ein Beispiel dafür wäre die in einem konservativ regierten deutschen Bundesland erfolgte Kürzung der Förderung für die Arbeit antirassistischer Organisationen bei gleichzeitiger Weisung an Einrichtungen kultureller Bildung, ihr Engagement an Hauptschulen mit hohem migrantischem SchülerInnenanteil zu erhöhen. Es ist daher zu unterscheiden zwischen Projekten, die bestehende Verhältnisse lediglich thematisieren und möglicherweise stabilisieren, und solchen, die den Versuch unternehmen, langfristige strukturelle Änderungen herbeizuführen.

Doch nicht nur die Verlagerung politischer Forderungen in das Feld der Kunst und Kultur ist zu problematisieren. Zuweilen bewirken künstlerische Beteiligungsprojekte sogar Entwicklungen, die ihren ursprünglichen Absichten zuwiderlaufen. Am prominentesten sind Beispiele im Kontext von Stadterneuerung und Quartiersmanagement, wo unter anderem das Überlassen von sanierungsbedürftigen Gebäuden für Kunst und Kulturarbeit zu einer Wertsteigerung der Immobilien führt – Umschichtungen in der Bevölkerungsstruktur eines Stadtteils von Arm nach Reich können die Folge sein.

c) Probleme und Bedingungen

Für das Gelingen eines künstlerischen Partizipationsprojekts ist es unabdingbar, dass die Machtverhältnisse der Kooperation sowohl zwischen den beteiligten Kooperationspartnerinnen als auch zwischen Künstlerinnen und Bürgerinnen artikuliert werden und im Vorfeld genau definiert wird, wer auf welche Weise von dem Projekt profitieren soll. Gemeinsam mit allen Beteiligten sollte die Erarbeitung der Strategien erfolgen, die ein Gelingen des Projekts in diesem Sinne ermöglichen. Ein Indikator für den demokratischen und emanzipativen Anspruch, den ein partizipatives Kunstprojekt möglicherweise verfolgt, sind der Beteiligungsgrad und der Einfluss, die den Eingeladenen zugesprochen werden. Die Möglichkeiten reichen dabei von dem strikten Ausführen der von der Künstlerin vorgegebenen Anweisungen bis zu der Aufforderung, ohne jegliche Vorgabe zusammen ein Projekt zu entwickeln. Genauso ist es notwendig, die politischen und strukturellen Gegebenheiten des Kontextes, in dem ein Projekt stattfindet, genau zu betrachten. Es sollte überlegt werden, welche Funktionen und welche gewünschten und unerwünschten Effekte und Nebeneffekte das Projekt aus der Perspektive der unterschiedlichen Beteiligten haben bzw. nicht haben soll.

Diese genaue und kritische Betrachtung sollte nicht nur zu Beginn und zum Ende, sondern auch während des gesamten Projektzeitraums erfolgen. Es ist unter anderem eine Forderung an die einladende Seite – in den meisten Fällen die Künstlerin –, Zeit für diesen Reflexionsprozess in dem Projekt einzuplanen. Dies ist ein hoher Anspruch angesichts des Zeit- und Produktionsdrucks, unter dem die meisten Projekte im künstlerischen Feld entstehen. Dieser Anspruch ist jedoch aus unserer Sicht

unabdingbar, wenn künstlerische Beteiligungsprojekte einen wie auch immer formulierten ermächtigenden und emanzipativen Anspruch einlösen wollen. Andernfalls laufen sie schnell Gefahr, zu Instrumentalisierungs-, Beruhigungs- oder Verhübschungsprojekten zu werden.

Politische Partizipation

Politische Partizipation bezeichnet im engeren Sinne die Teilnahme der Bevölkerung an politischen Willensbildungsprozessen und ihre Mitwirkung an Entscheidungen über den Modus des Zusammenlebens – also die aktive Mitgestaltung des Gemeinwesens. Der Begriff wird auch für indirekte Einflussnahmen und informelle gesellschaftlich-soziale Gestaltungsformen von Bürgerinnen verwendet.

Die heutige politische Partizipation ist einerseits formal verfasst: Die Möglichkeiten der Einflussnahme auf Politik und Staat sind mit Wahlrecht, Demonstrationsrecht, Parteien, Vereinigungen und Interessenvertretungen grundrechtlich verankert. Andererseits ergänzen informellere Formen der Meinungsäußerung und der Einflussnahme diese bürgerlichen Rechte.

In den 1970er Jahren artikulierten die Neuen Sozialen Bewegungen einen gewachsenen Bedarf an politischer Mitsprache. Sie forderten mehr und direktere Gestaltungs- und Mitbestimmungsmöglichkeiten. Diese Forderungen führten ab Mitte der 1970er Jahre u. a. zu Veränderungen des kommunalen Planungsverfahrens, also zu einer Ausdehnung der formalisierten Partizipationsmodelle. Seitdem müssen bei städtebaulichen Planungen und Baumaßnahmen die Betroffenen mit ihren Sichtweisen, Wünschen und Forderungen eingebunden werden. Meist handelt es sich dabei um

offene Beteiligungsformen, die allen interessierten Bürgerinnen die Möglichkeit einräumen, die Verantwortlichen zu befragen und ihre eigene Meinung zu den Planungen zu äußern.

Die partizipativen oder um genauer zu sein: die sogenannten beteiligungsorientierten Arbeitsweisen bildeten sich insbesondere in den letzten dreißig Jahren vor allem in der Jugendarbeit heraus. Dies ist nachvollziehbar, denn Einrichtungen der Jugendarbeit fühlen sich aufgrund ihres Auftrags auch den Themen der politischen Bildung verpflichtet: Gerade Jugendliche sollen so gebildet werden, dass sie ihr gesellschaftliches Umfeld aktiv gestalten und sich an demokratischen Verfahren beteiligen. Im Bereich der Jugendpartizipation haben sich generell drei Grundformen der Partizipation und Mitbestimmung herauskristallisiert: offene Beteiligungsformen zur Anhörung von Kindern und Jugendlichen in Jugendforen oder Kinder- und Jugendkonferenzen, projektorientierte Formen, beispielsweise Beteiligung an der Planung und Gestaltung von Spielplätzen, Jugendhäusern und Ähnlichem, und parlamentarische Formen wie Jugendparlamente. Die Bemühungen, Kinder und Jugendliche aktiv zu beteiligen, sind in Deutschland sehr ausgeprägt und gesetzlich verankert. Dies ist im Zusammenhang mit der Diskussion um die Politikverdrossenheit von Jugendlichen bzw. deren distanzierter Haltung gegenüber der repräsentativen Politik zu sehen.

Jenseits des Kinder- und Jugendbereiches wurden seit den 1990er Jahren vermehrt Vorgehensweisen entwickelt, um die Partizipations- und Beteiligungsbereitschaft von unterschiedlichsten Bevölkerungsgruppen anzuregen. Inzwischen liegen viele erprobte Modelle vor, die zeigen wollen, wie «Demokratie von unten» durch

Partizipation gelingen kann. Methoden, Konzepte und die Praxis der Partizipation und der sogenannten Bürgerbeteiligung sind heute weit verbreitet. Auch soziale Einrichtungen, Vereine, Kultureinrichtungen und kommunale Verwaltungen wollen die aktive Beteiligung ihrer Mitglieder bzw. Klienten an Entscheidungs- und Umsetzungsprozessen befördern (wobei ihre steigende Beliebtheit in den Kommunalverwaltungen letztlich auch dem Wunsch geschuldet sein mag, durch Partizipationsmethoden unliebsame Kosteneinsparungen konfliktärmer umzusetzen). Dabei werden folgende Schwerpunkte gesetzt:

- *verschiedene Bevölkerungsgruppen berücksichtigen*
- *Meinungen und Perspektiven der Einzelnen aufnehmen*
- *Bürgerinnen als Expertinnen ihrer Anliegen akzeptieren*
- *kreative Ideen und Lösungsvorschläge sammeln*
- *Konflikte bearbeiten*
- *Konsens herstellen*
- *für gesellschaftliche Themen aktivieren*
- *manchmal auch einfach: Kosten sparen*

Die Grundmethoden dabei sind Zukunftswerkstätten, Open-Space-Veranstaltungen, Plan- und Handlungsspiele, Mediationsverfahren und aktivierende Befragungen. In den vergangenen Jahren wurden die Grundformen dieser Methoden im Hinblick auf den jeweiligen Personen- und Themenkreis weit ausdifferenziert und modifiziert. Bei der Flut von Methoden wirkt das Thema Partizipation jedoch vor allem wie ein pädagogischer Lern- und Bildungsgegenstand, weniger wie eine unabdingbare Qualität demokratischen Zusammenlebens. Nur im Bereich der kommunalen

Planungen und Entscheidungen wurde mit der Schaffung von Bürgerhaushalten eine substanziell weitergehende Neuerung eingeführt: Bürgerinnen können sich bei der Aufstellung, Umsetzung und Kontrolle öffentlicher Haushalte beteiligen. Vorreiter für diese Entwicklung war die brasilianische Großstadt Porto Alegre, die bereits vor über 15 Jahren einen Bürgerhaushalt einführt. Seit 2001 haben sich über 50 deutsche Städte dem Modell angeschlossen, die meisten weichen jedoch in wesentlichen Punkten von dem brasilianischen Vorbild ab. Ein wichtiger Unterschied besteht darin, dass sich die Bürgerinnen in Porto Alegre an der Frage der Hierarchisierung und Verteilung von Investitionsmitteln beteiligen können. Hingegen werden in deutschen Bürgerhaushaltsmodellen meist nur begrenzte Bereiche des Haushaltes zur Anhörung gestellt und nicht alles der zivilgesellschaftlichen Entscheidungsgewalt überantwortet. Die Einführung der Bürgerhaushalte in Deutschland fällt in eine Zeit der leeren Haushaltskassen, der sinkenden Wahlbeteiligung und der damit verbundenen sozial-ökonomischen Spannungen.

Die Möglichkeiten politischer Partizipation sind mit dem sozial-politischen Kontext einer Gesellschaft verbunden. Insofern ist die Ernsthaftigkeit, Qualität und die Reichweite einer angebotenen oder gar gebotenen Partizipation erst erkennbar, wenn diese im Kontext von gesellschaftlichen Entwicklungen betrachtet wird. In Bezug auf den Bürgerhaushalt ist dieser Kontext aufschlussreich, umso mehr als das Modell auch von neoliberalen Politikberatungen empfohlen und in den Kommunen umgesetzt wird. Partizipation wird dabei schnell zum politischen Instrument einer leichteren Durchsetzung von kommunalen Sparprogrammen, ohne dass dabei eine echte

Einflussnahme auf die Entwicklung der Kommune gegeben ist. Das Resultat einer solchermaßen umgedeuteten Partizipation muss die Frustration der Beteiligten und ein weiter sinkendes Vertrauen in die bestehenden politischen Strukturen sein.

Das Beispiel verweist auf das Dilemma des Begriffs der Partizipation: Entstanden aus einer gesellschaftlichen Praxis der Forderung nach und Kämpfe um die Mitwirkung an

Entscheidungs- und Willensbildungsprozessen ist er als theoretischer Begriff und als politisches Handlungsmodell heute unschärfer denn je. An was und wozu sollen sich Einzelpersonen und Gruppen beteiligen? Wann ist Beteiligung erwünscht, zugelassen und erforderlich und wer gibt die Möglichkeit zur Partizipation? Oder setzt Partizipation nicht immer einen bereits vorhandenen eigenen Willen zur gesellschaftlichen Mitgestaltung

und Teilhabe voraus? Diese Fragen verweisen auf wichtige Grundbedingungen für eine tatsächliche Partizipation und grenzen diese von schein- oder nicht partizipativen Strukturen ab. Sie müssen an alle Optionen auf Mitsprache und Mitentscheidung gestellt werden, damit eine tatsächliche Partizipation in der Praxis entwickelt und realisiert werden kann.

3.3. Geld und Ressourcenverteilung

Die Finanzierung gemeinsamer Aktivitäten gehört zu den wichtigsten und gleichzeitig sensibelsten Punkten, denen sich eine Kooperation stellen muss. Zueinander Gewinn von Geld ist selten ein erklärtes prioritäres Ziel einer Zusammenarbeit. Hierzu zählen vielmehr zum Beispiel die Erweiterung des bislang angesprochenen Personenkreises oder die eigene Weiterentwicklung und strategische Neuausrichtung. Jedoch entscheidet das Potential einer Kooperation zur gemeinsamen Beantragung von Mitteln häufig über deren Zustandekommen. Schließlich sind die meisten Institutionen sowohl der Kunst als auch der politischen Bildung auf öffentliche Mittel angewiesen, mit denen eine Entwicklung neuer Projekte erst möglich wird. Die unterschiedlichen Profile und Kapazitäten der beiden Partnerinnen erweisen sich bei der Akquise oft als strategischer Vorteil, da Förderinstitutionen aus beiden Bereichen angesprochen werden können. (Unter Umständen kann die Überschreitung der Grenzen des eigenen Bereichs jedoch von Nachteil sein, wenn sich nämlich keine der angesprochenen Institutionen für die Förderung zuständig fühlt.)

Noch bevor die Partnerinnen gemeinsam Drittmittel für geplante Aktivitäten beantragen, mobilisieren sie eigene Ressourcen für die Zusammenarbeit. Dabei ist Geld – wie in Bezug auf die Machtverhältnisse dargestellt – als eine Form von verschiedenen Kooperationsleistungen zu betrachten. Zugleich bringt sie die symbolische Wertigkeit der Kooperationspartnerin in materieller Form zum Ausdruck.

Bei der detaillierten *Budgetierung* der Kooperationsvorhaben muss insbesondere der Bedarf an Personalmitteln umfassend berücksichtigt werden. Hier gilt es zu bedenken: Die Kooperation lebt nur vom Einsatz der an ihr beteiligten Personen – einerseits der professionell damit befassten Multiplikatorinnen, andererseits der Personen des lokalen Umfelds. Möglicherweise verfügen nicht alle über ein festes und geregeltes Einkommen, das ein ehrenamtliches Engagement erlaubt, möglicherweise ist dies auch politisch weder sinnvoll noch vertretbar.

Entsprechend muss der Personaleinsatz realistisch kalkuliert werden und je nach der finanziellen Situation der Mitarbeitenden auch die Zahlung von Sitzungsgeldern, Aufwandsentschädigungen für Fahrten, Honorare für Texte und Konzepte, Werkverträge für die Umsetzung von Projekten usw. umfassen. In jedem Fall muss die Budgetierung mit den Beteiligten besprochen werden, damit sie deren Bedürfnisse berücksichtigt. Mit einem solchermaßen offenen Umgang lässt sich beispielsweise durchaus eine unterschiedlich veranschlagte Honorierung von Tätigkeiten in Abhängigkeit vom sonstigen Einkommen der betreffenden Personen vereinbaren, die bei allen Beteiligten auf Zustimmung stößt.

Eine zentrale Größe bei der Zuteilung von finanziellen und personellen Ressourcen ist der Bereich der Steuerung und *Moderation* des gesamten Prozesses. Um deren Arbeitsaufwand realistisch einzuschätzen, sind folgende Aspekte zu bedenken:

- *Welche Aufgaben soll die Organisation/Moderation genau übernehmen (Herstellen von Kontakten, Vorbereitung und Koordination von Treffen, Dokumentation, Konzeptarbeit, Öffentlichkeitsarbeit, Fundraising usw.)?*
- *Mit welchem Aufwand und in welchem Umfang soll die Kommunikation mit einzelnen an der Kooperation beteiligten Personen geleistet werden (Einzelgespräche und einzelne Besuche, Übersetzung in mehrere Sprachen, Häufigkeit der Treffen in Klein- oder Großgruppen, individuelle inhaltliche Betreuung usw.)?*

Diese beiden Fragen geben wichtige Anhaltspunkte für die Planung, wie viele Personen zu welchem Zeitpunkt benötigt werden und wer diese Aufgaben übernehmen sollte: Gibt es ein eigenes Moderationsteam oder werden die Aufgaben in der Kooperationsgruppe verteilt? Letztere Variante hat den Vorteil, dass die innere Organisationsstruktur der Kooperation eine sehr flache hierarchische Struktur erhält, gleichzeitig stellt die Vergabe von organisierenden und moderierenden Aufgaben eine zusätzliche

Belastung dar, wenn die Beteiligten regelmäßige Verpflichtungen wie Berufstätigkeit, Familie usw. zu bewältigen haben. Ein eigens beauftragtes Organisationsteam dagegen kann sich den anfallenden Aufgaben mit voller Konzentration widmen. Die Betonung liegt in jedem Fall auf Team, denn es sollten mindestens zwei Personen aus den beiden Kooperationsparteien die Aufgaben gemeinsam übernehmen, um sich gegenseitig Unterstützung und Korrektiv zu sein (→ 5.2. *Rolle der Moderation*, S. 52).

Ein allgemeiner Grundsatz für den Umgang mit Geld betrifft die interne Kommunikation: Zentral ist ein von

Anfang an offener Umgang mit dem Thema! So früh wie möglich sollte die Finanzsituation dargelegt und den beteiligten Personen auf verbindliche Weise der Rahmen des Möglichen und Beabsichtigten vermittelt werden. Denn nur wenn über die zur Verfügung stehenden Gelder Klarheit herrscht, können einzelne Personen ihren eigenen Einsatz planen und Projekte realisieren, die mit Ruhe vorbereitet und umgesetzt werden. Dies wirkt sich letztlich positiv auf die Qualität der einzelnen Projekte sowie den gesamten Prozess aus.

Finanzen

Der Beirat entstand auf Initiative der documenta 12-Leitung. Er wurde zu einem frühen Zeitpunkt der Ausstellungsvorbereitung gegründet, von der künstlerischen Leitung intensiv begleitet und als integraler Bestandteil des kuratorischen Vorgehens dargestellt. Vor diesem Hintergrund scheint es widersprüchlich, dass der Beirat kein eigenes Budget besaß und bis zuletzt mit finanzieller Unsicherheit zu kämpfen hatte. Dafür gibt es verschiedene Gründe:

Die künstlerische Leitung erläuterte bereits zu einem frühen Zeitpunkt der Zusammenarbeit, dass die finanzielle Ausstattung des Beirats (wie auch eines großen Teils der Ausstellung) von der Drittmittelakquise abhängen. Sie gab daher keine festen Zusagen für die finanzielle Unterstützung der Beiratsprojekte in Form eigener Budgets, sondern sorgte vor allem für die personelle Grundausstattung. Zu einem späteren Zeitpunkt kamen jeweils individuell ausgehandelte Einzelzahlungen für Reisekosten, Textonorare und eine filmische Dokumentation hinzu sowie die Finanzierung der Projekte im Zusammenhang mit der Kunstvermittlung (durch Drittmittel ermöglicht). Für die einzelnen lokal bezogenen Projekte entsprach der budgetäre Rahmen lange

Zeit einer Situation, die auch ohne documenta gegeben gewesen wäre. Folglich entwickelten sie sich im Rahmen der eigenen (institutionellen und persönlichen) Möglichkeiten sowie der selbst erworbenen Gelder. Dabei war die symbolische Unterstützung durch die documenta 12 sicherlich von großem Vorteil, ebenso wichtig waren jedoch die jeweils eigenen Kontakte und Erfahrungen in der Akquise von Finanzen. Je nach Thema und personeller Zusammensetzung gingen die Arbeitsgruppen mit dieser Situation unterschiedlich um. Während einige bereits frühzeitig ihre Formate in Allianz mit lokalen Partnerinnen und Geldgebern entwarfen, beispielsweise der Stadtverwaltung (*Mach-Was-TRäume*) oder dem lokalen Energieversorger (*Die unsichtbare Stadt – sichtbar machen*), gerieten insbesondere die Projekte unter Druck, die keine eigene Lobby besaßen. Exemplarisch dafür ist der *Salon des Refusés* zum Thema Erwerbslosigkeit, für den lange Zeit die notwendigen Mittel fehlten, um die Erwerbslosen durch angemessene Honorare von Transferleistungen und damit den Zwängen der Arbeitsagentur freizustellen. Die Umsetzung der Ideen stockte, Konflikte innerhalb der Arbeitsgruppe verschärften sich und mehrfach drohte das Projekt zu scheitern.

Die Projekte nahmen damit eine eigentümliche Stellung ein: Zwar waren sie im Rahmen der documenta 12 erwünscht und brachten ihr erhebliche symbolische Vorteile ein. Mit dem Beirat sicherte sie sich auch international ihren guten Ruf als lokal eingebundene Ausstellung von hohem gesellschaftlichem Interesse. Gleichzeitig waren die Beiratsprojekte finanziell unterversorgt und wurden aus eigener Kraft mit lokalen Ressourcen realisiert. Diese Unabhängigkeit war einerseits ein inhaltlicher Vorteil. Andererseits lässt sich nur ahnen, welche Reichweite und Kühnheit die Projekte hätten entwickeln können, wenn ein gesichertes Budget die personellen Ressourcen frühzeitig für die inhaltliche Auseinandersetzung verfügbar gemacht hätte, anstatt sie in Mittelbeschaffung und Realisierungszwänge zu binden.

Das Missverhältnis zwischen behaupteter Bedeutsamkeit und materieller Ausstattung wird durch einen Blick auf das Gesamtbudget der Ausstellung verschärft: Der überwältigende Anteil finanzieller Ressourcen der documenta 12 wurde auf die Produktion der künstlerischen Arbeiten und die technische Installation der Ausstellungsbauwerke und -architektur verwendet. In dieser Entscheidung wird eine Haltung sichtbar, die die «Ausstellung im engeren Sinne» weiterhin als unbedingte

Voraussetzung für alle Formen der kommunikativen und vermittelnden Ausstellungselemente wie den Beirat priorisiert. Oder die das «kommunikative Beierwerk» als prinzipiell verzichtbar

erachtet, wenn denn nur die Werke und der Ausstellungsraum vorhanden sind. Diese (meist implizite) Setzung in Frage zu stellen, ist ein wesentliches Anliegen der hier vertretenen Auffassung

von kultureller Bildung. Wir sehen es als unverzichtbar an, das Ausstellen von Kunst in einen gesellschaftlichen Rahmen einzubetten, den es herzustellen und zu pflegen gilt.

3.4. Anerkennung und Aufmerksamkeit

In den vorhergehenden Abschnitten wurde erläutert, wie symbolische und soziale Vorteile mit ökonomischen Vorteilen abgewogen werden müssen. Anerkennung und Aufmerksamkeit des Publikums sind Ausdruck der symbolischen und sozialen Ressourcen einer Kooperationspartnerin. Sie müssen differenziert werden im Hinblick auf die unterschiedlichen Adressatinnenkreise, die die Partnerinnen anzusprechen in der Lage sind, und können nicht einfach quantitativ gemessen und gegeneinander aufgerechnet werden. Da die Zielsetzungen einer jeden Kooperation sehr spezifisch sind, kann beispielsweise die Aufmerksamkeit von 20 Personen aus der globalisierungskritischen Szene gleich wertvoll sein wie die von 200 Personen aus der Kunstszene. Oder anders herum kann ein einziges Interview in einer Kunstzeitschrift mehrere Berichte in regionalen Magazinen aufwiegen. In jedem Fall besteht das Engagement bei

der Partnerinnen darin, ihre spezifisch generierbare Aufmerksamkeit zugunsten der Kooperation einzusetzen. Im Idealfall ergänzen sich deren Adressatinnenkreise und machen sich gegenseitig keine Konkurrenz.

Insbesondere für die öffentliche Aufmerksamkeit gilt: Mehr ist nicht immer besser, zumindest nicht zu jedem Zeitpunkt. Der Kooperationsprozess benötigt Zeit zu wachsen und muss eine gewisse Reife erreicht haben, bis er sich öffentlicher Aufmerksamkeit stellen kann. Dem entspricht die Bereitschaft und Fähigkeit der beteiligten Personen, sich der öffentlichen Aufmerksamkeit und Kritik zu stellen. Allgemein gilt: Je höher der öffentliche Druck und das öffentliche Interesse sind, desto besser müssen die Stufen der Veröffentlichung geplant werden und desto mehr personelle Ressourcen werden für die Bewältigung der Öffentlichkeitsarbeit benötigt. Dies ist nicht zuletzt eine Frage des gelungenen Zeitmanagements.

Aufmerksamkeit und Interessenkonflikte

Die öffentliche Aufmerksamkeit für alle Aktivitäten der documenta ist in Kassel sehr hoch. Sowohl die lokale Presse als auch die kulturinteressierte Öffentlichkeit verfolgen jeden ihrer Schritte. Nun adressierte die documenta 12 mit ihrer Initiative für eine lokale Verknüpfung erstmals gesellschaftliche Kreise bzw. eine Institution, die bislang nicht als die wahrscheinlichsten Ansprechpartnerinnen für die angesehene Ausstellung verstanden wurden: ein sozio-kulturelles Zentrum anstatt etablierter Kunstinstitutionen, eine Gruppe Kasseler Bürgerinnen aus diversen Gesellschaftsbereichen an Stelle gewählter Repräsentantinnen und angesehener Kulturexpertinnen. Sobald sich der Beginn einer

Kooperation mit dem Schlachthof herumgesprochen hatte, nahmen zahlreiche gesellschaftlich einflussreiche Vertreterinnen der bürgerlichen Kulturszene den direkten Kontakt zur Geschäftsleitung der documenta auf, um sich nach der lokalen Kontaktaufnahme und ihrer Rolle darin zu erkundigen. Dies wurde von Seiten der Beiratskoordination und von den Beiratsmitgliedern als Druck wahrgenommen, als Versuch der Einflussnahme auf die Art der lokalen Verankerung qua gesellschaftlicher Machtposition. Nicht gesehen wurde dagegen die in dem Interesse enthaltene Bereitschaft, sich einzubringen. Diese Bereitschaft hätte möglicherweise in eine zusätzliche Ebene der lokalen Kooperation gelenkt werden können, die im besten Fall auch dem Ziel der Beiratsarbeit gedient hätte. Die Zurückwei-

sung der etablierten bürgerlichen Kulturszene provozierte dagegen eine harte Auseinandersetzung, die die Beiratskoordination viel Zeit und Energie kostete – Energie, die für die Anliegen des Beirats selbst sinnvoller hätte eingesetzt werden können.

Außerhalb der kulturinteressierten Öffentlichkeit trug die Arbeit des Beirats zu einer veränderten Wahrnehmung der documenta bei: Mit den Beiratsmitgliedern als Multiplikatorinnen und den Projekten als inhaltlichen Türöffnern gelangte die documenta in das Bewusstsein vieler Stadtbewohnerinnen, die bislang nicht angesprochen wurden und sich als «nicht zuständig» erachteten. Dies betraf im Wesentlichen Personen aus bildungsfernen und ökonomisch schwachen Schichten. Die Beiratsprojekte übersetzten

das exklusive Format der Ausstellung in inklusivere Formate der Diskussion, Beteiligung und Aktivierung und umgingen damit einige der im Kunstfeld wirksamen Ausschlussmechanismen – auch wenn es nicht möglich war, sämtliche strukturellen Schranken abzubauen. So gelang es beispielsweise bis auf wenige Ausnahmen nicht, eine der größten Nutzerinnengruppen des Schlachthofs, nämlich die Migrantinnen, die nicht zur

Mittelschicht gehören, für die Beiratsaktivitäten zu gewinnen, obwohl diese Gruppe zumindest beim Veranstaltungsprogramm von «Bildung, Migration, Ausgrenzung» thematisch im Mittelpunkt stand (→ 4.1. *Heterogenität, Reichweite und Diskriminierung*, S. 47).

Aus der Perspektive der Kunstinstitution wurde dennoch qualitativ ein großer Schritt vollzogen: Die documenta trat nicht mehr nur als Veranstaltung für

ein elitäres, internationales Publikum in Erscheinung, sondern als Ort der Auseinandersetzung für wichtige Fragen des lokalen Lebens und der persönlichen Existenz. Dies markiert eine entscheidende Wendung der documenta hin zu einer lokal als wesentlich betrachteten Institution. Das zeigte sich auch in den Publikumszahlen: Die documenta 12 wurde von mehr als doppelt so vielen Kasselerinnen besucht wie die elfte documenta.

3.5. Zeit und Arbeitsphasen

Für den Zeitrahmen einer Kooperation gibt es eine einfache Grundregel: Man kann nicht zu früh anfangen. Die Vorlaufphase, d. h. die Phase des Kennenlernens und Herantastens, benötigt Ruhe und Zeit. Erst müssen eine gemeinsame Sprache gefunden, gemeinsame Ziele entwickelt und eine verbindliche Atmosphäre geschaffen werden, bevor die Arbeit am konkreten Projekt beginnen kann.

Inhaltliche Ziele, finanzielle und personelle Ressourcen, Aufmerksamkeit und Zeitrahmen sind stark voneinander abhängige Faktoren: Je klarer die Ziele der Kooperation formuliert werden und je genauer der budgetäre Rahmen sowie die zu erwartende Öffentlichkeit bzw. Aufmerksamkeit einzuschätzen sind, desto besser lassen sich Ressourcen planen und einteilen. So kann die physische und psychische Verausgabung vermieden oder zumindest gemindert werden, die meist kennzeichnend für diese Art der Kommunikations- und Projektarbeit ist.

Eine häufig geäußerte Einschätzung zur Gewichtung der Arbeitsphasen besteht darin, dass die «eigentliche» Arbeit, d. h. die konkrete Arbeit an den Inhalten und am Projekt, zu kurz komme. Deutlich wird dies, wenn am Ende eines Projekts die Beteiligten äußern, sie hätten eigentlich erst jetzt mit der «richtigen» Arbeit begonnen – dabei werden die davor liegenden Wochen oder Monate der aufreibenden organisatorischen Vorbereitung kurzerhand als notwendiges Übel definiert und von der inhaltlich befriedigenden Erfahrung bei der Durchführung des Projekts getrennt. Die Reflexion des gesamten Prozesses ergibt jedoch ein anderes Bild: Der Prozess der Vorbereitung, der Konzeption und der logistischen Planung ist wesentliches Element des Kooperationsprozesses. In ihm ereignen sich die Momente des Voneinander-Lernens, die die Zusammenarbeit letztlich zu ihrem Ziel bringen. Diese Phase, die normalerweise weitaus länger ist als die «eigentliche» Realisierung, muss von vornherein als gleichwertiger, wenn nicht gar wesentlicher Teil der zu leistenden Arbeit begriffen werden kann.

Aufwand, Kraft und Verausgabung

(→ # Hintergrund documenta 12 Beirat, S. 9)

Der Eindruck «mit der eigentlichen Arbeit gerade erst begonnen zu haben» war nach dem Ende der Intensivphase bei vielen Beiratsmitgliedern vorhanden und lässt sich vor allem auf den starken zeitlichen Druck in den beiden Phasen der Umsetzung zurückführen. Der Termin für die Ausstellung war dabei der eigentliche Taktgeber – die Projekte orientierten ihre Aktivitäten am «davor» und «während» der

Ausstellung. Diese Orientierung gab zwar Halt und Struktur, die unklare Finanzierungssituation verhinderte jedoch eine langfristige Planung entlang dieses Rhythmus. Um die Beiratsprojekte zwischen diesen zwei auseinanderstrebenden Kräften zu entwickeln und zu erhalten, mussten die Beiratsmitglieder sehr viel Zeit und Energie investieren. Dies war aus persönlichen und beruflichen Gründen nicht allen Beiratsmitgliedern möglich, so dass die Anzahl der treibenden aktiven Kräfte maximal die Hälfte der Beiratsgruppe ausmachte. Bei diesen Aktiven

erzeugten Mehrfachbelastungen und persönliche Verausgabung rückblickend das Gefühl, nicht genug erreicht und lediglich einen Blick auf das Mögliche geworfen zu haben. Diese Bewertung ist einerseits frustrierend, andererseits aber auch ein Motor für eine Fortsetzung der Beiratsarbeit unter veränderten institutionellen Vorzeichen. Der Wunsch, die angestoßenen Prozesse dauerhaft fortzuführen und auszuweiten, war folglich ein zentraler Aspekt in den Auswertungsgesprächen mit den Beiratsmitgliedern.

4. ORGANISATIONSFORMEN UND ARBEITSPRINZIPIEN

Die Kooperationspartnerinnen haben sich füreinander entschieden, haben sich selbst und die andere befragt, ihre jeweilige Position ausgehandelt und sind zu einer Einigung im Hinblick auf den jeweils zu leistenden Einsatz gekommen. Erste Vorstellungen, wie diese Rahmenbedingungen gefüllt werden sollen,

wurden entwickelt. Dazu gehört das Nachdenken über die Organisationsform der Kooperation und über Arbeitsprinzipien, die den bevorstehenden Prozess leiten sollen.

Organisationsform	<ul style="list-style-type: none"> • Eine gemischte Gruppe bildet den Kern der Kooperation: Heterogenität nach sozialer, ökonomischer und geografischer Herkunft, Bildungsgrad, Sprache und Geschlecht ist wichtig. • Personen werden angesprochen, die nicht zu den üblichen Eingeladenen gehören. • Der dafür erforderliche Mehraufwand an Übersetzungsleistung ist einzuplanen. • Vorsicht vor einem Anspruch auf repräsentative Zusammensetzung!
Arbeitsprinzipien	<ul style="list-style-type: none"> • Offene Prozesse entsprechen dem Charakter einer auf gesellschaftliche Teilhabe ausgerichteten Kooperation. • Sie bedeuten einen Mehraufwand an Zeit- und Moderationsleistung. • Zielvorgaben bilden darin eine wichtige Orientierungs- und Handlungshilfe. • Zielvorgaben sollten flexibel sein und sich den Zielen und ggf. auch dem Prozess der Kooperation unterordnen.
Allianzen	<ul style="list-style-type: none"> • Der Rückgriff auf bestehende Strukturen ermöglicht die Ansprache bereits etablierter, bestehender Öffentlichkeiten und Netzwerke. • Die Zusammenarbeit mit weiteren Partnerinnen benötigt dieselben Voraussetzungen und Bereitschaft zur Veränderung wie die Kooperation an sich. • Der Einsatz engagierter Einzelner muss besonders gewürdigt und honoriert werden. • Ein gutes Verhältnis zur Kommune ist sehr hilfreich, es gilt jedoch Widerstände zu überwinden und Überzeugungsarbeit zu leisten.

4.1. Heterogenität, Reichweite und Diskriminierung

Es ist erklärtes Ziel der Kooperation zwischen Kunstinstitutionen und Multiplikatorinnen der politischen Bildung, eigene Begrenzungen zu überwinden und Impulse zu gewinnen, die eigene gesellschaftliche Bedeutsamkeit zu vergrößern. Dafür ist der *Austausch in einem heterogenen Personenkreis* wesentlich – er ist das Mittel zur Herausforderung und Befragung der eigenen Position. Als Organisationsform eignet sich also eine gemischte Gruppe, von der aus die Kooperation ausstrahlen und sich verbreitern kann. Wesentliche Dimensionen der Heterogenität betreffen die soziale und geografisch-kulturelle Herkunft, Sprache, Bildung, Geschlecht und ökonomische Mittel.

Die Zusammensetzung der Gruppe wird von den Kooperationspartnerinnen bestimmt, die dafür das gesamte Spektrum ihrer Reichweite in Betracht ziehen und darüber hinaus Anstrengungen unternehmen, sie auszudehnen. Denn die Heterogenität der Gruppe ist auch bei unterschiedlichen Kooperationspartnerinnen nicht selbstverständlich gegeben, sondern verlangt

ein stetiges Bemühen. Selbstverständlich ist es einfacher, mit Personen aus dem gleichen oder einem ähnlichen sozialen und Bildungsspektrum zusammenzuarbeiten, da alles andere einen Mehraufwand an Übersetzungsleistung erfordert (im buchstäblichen und im übertragenen Sinne). Diesen Aufwand muss die Kooperation jedoch leisten, will sie nicht die üblichen Diskriminierungslinien reproduzieren. Für diesen wechselseitigen Übersetzungsprozess müssen Ressourcen zur Verfügung gestellt werden, und die Teilnehmerinnen müssen bereit sein, die eigene Sprache und das eigene Verhalten zu überprüfen und zu verändern. Dennoch werden Kompromisse nötig sein, um sich bei möglichst großer Heterogenität verständigen zu können und handlungsfähig zu sein.

Gerne wird an eine Kooperation unter Beteiligung der lokalen Öffentlichkeit der *Anspruch auf repräsentative Zusammensetzung* herangetragen. Diesen zu erfüllen ist jedoch unrealistisch und auch gar nicht erstrebenswert. Vielmehr sollte es in einer Kooperation mit lokalen Partnerinnen darum gehen, Personen zu erreichen, die üblicherweise nicht

gemeint und nicht eingeladen sind, wenn Kunstveranstaltungen resp. lokale Akteurinnen der politischen Bildung ihre Türen öffnen. Dabei stehen für beide Partnerinnen unterschiedliche Personenkreise im Vordergrund: Institutionen der Kunst fällt es meist schwer, Personen aus nicht bürgerlichen Schichten anzusprechen. Hier liegt die Stärke der Multiplikatorinnen der politischen Bildung, die wiederum selbst

mit Vorbehalten aus der künstlerischen und akademischen Szene zu kämpfen haben. Die Herausforderung besteht darin, den Modus der Ansprache je nach Personenkreis zu variieren und dennoch einen gemeinsamen Rahmen herzustellen, der für alle Angesprochenen verbindlich ist, um Ausschlüsse von neuen oder bereits erreichten Personenkreisen zu vermeiden.

Gruppenzusammensetzung

Der Schlachthof ist in diversen gesellschaftlichen Kreisen in Kassel verankert. Das kulturelle Veranstaltungsprogramm spricht breite bürgerliche Schichten an, das Bildungsprogramm richtet sich vor allem an die in Kassel lebenden Migrantinnen, das Jugendzentrum und der Hort erreichen die jungen Leute und Kinder des Stadtteils sowie deren Familien, die «linke» politische Szene nutzt die Räume des Schlachthof für Veranstaltungen, verschiedene Vereine und Initiativen sind im Schlachthof beheimatet. Insgesamt ist er ein Ort der engagierten Szene, der aus dem

bürgerlichen Spektrum ebenso frequentiert wird wie aus Arbeiter- und bildungsfernen Kreisen. Diese Vielseitigkeit schien der documenta-Leitung erfolgversprechender für die Kontaktaufnahme zur Stadt Kassel als die Zusammenarbeit mit einer professionellen Expertinnengruppe von Stadtsoziologinnen, -planerinnen und Moderatorinnen, die zunächst als Schnittstelle zu Kassel angedacht war.

Die heterogenen Kontakte des Schlachthofs spiegelten sich in der Einladungsliste des Beirats wider. Dennoch blieben einige der Eingeladenen den Diskussionen fern: einige Personen aus dem linken Spektrum,

ein Protagonist der Clubkultur, der Vertreter des Arbeitgeberverbandes und einige Mitglieder religiöser Gruppen sowie der Migrantinnen. Sie taten dies zwar aus jeweils unterschiedlichen Gründen, im Resultat jedoch zeigte sich der Beirat als eine Gruppe, die vor allem im Hinblick auf ihre sprachliche Ausdrucksfähigkeit weniger heterogen war, als es von der Zusammensetzung der Nutzerinnen des Schlachthofs her möglich gewesen wäre. Dies entsprach der verbalen, zu Beginn tendenziell theoretischen Ebene der Auseinandersetzung in den Gruppendiskussionen (mit ihrem Ausgangspunkt bei den Leitmotiven der documenta 12).

4.2. Offener Prozess vs. Zielorientierung

Für das Ausmaß der erwarteten Partizipation und Identifikation ist entscheidend, wie offen oder festgelegt die zu erreichenden Ziele der Kooperation sind. Wird lediglich der Wunsch nach Austausch formuliert, gibt es ein konkretes thematisches Anliegen oder soll mit einer bestimmten Arbeitsweise ein genau umrissenes Problem angegangen werden? Mit einem eher offen formulierten Anliegen zu beginnen, scheint zunächst einmal recht riskant, jedoch entsprechen *offene Prozesse* dem Charakter einer auf Partizipation und Ermächtigung zielenden Kooperation. Sie sind also grundsätzlich günstig für die Identifikation mit dem gemeinsamen Projekt, erlauben eine Projektentwicklung nach selbstbestimmten Rhythmen und gemäß sich verändernden Rahmenbedingungen. Dabei darf man jedoch nicht unterschätzen, dass neben der inhaltlichen Ebene auch der Prozess der Zusammenarbeit selbst beständig entwickelt werden muss.

Das bedeutet ein hohes Maß an Selbstreflexivität sowie einen wesentlichen Zeit- und Moderationsaufwand. Dafür gewinnen alle Beteiligten Kompetenzen und Mitspracherechte, denn sie wirken auf die Gestaltung der Zusammenarbeit ein und bestimmen Form und Ziele mit.

Es ist auch in einem offenen Prozess denkbar, *Zielvorgaben* zu formulieren, ohne den kooperativen Arbeitscharakter einzubüßen. Klare Zielvorgaben erleichtern und beschleunigen die Arbeit enorm, da sie inhaltliche und strukturelle Orientierungs- und Handlungshilfen geben. Wichtig ist jedoch, wie Zielvorgaben formuliert werden, auf welcher strukturellen Ebene sie ansetzen und wer sie festlegt: Zeigen sie einen Weg auf oder diktieren sie das Ergebnis? Lassen sie sich im Laufe des Prozesses ändern oder können sie zum Hindernis für die Kooperation werden? Geben sie die Erwartungen und Anforderungen der Mitwirkenden wieder?

Offener Prozess

Der *documenta 12 Beirat* begann seine Existenz aus dem Interesse der künstlerischen Leitung an einer «Verankerung der *documenta 12* in Kassel». Klare Zielvorstellungen im Sinne einer Vorgabe, was in welchen Zeiträumen geschehen soll und welche Rolle dies im Hinblick auf die gesamte Ausstellung spielen

würde, gab es nicht. Der Beirat investierte folglich viel Zeit in das Ringen um die Formulierung eigener Ziele anhand der Hinweise der künstlerischen Leitung.

Da kein eindeutiger Auftrag existierte, war es notwendig, dass sich alle Beteiligten auf einen gemeinsamen «Ethos» als Handlungsleitlinie einschworen. Dieser entstand als Ergebnis zahlreicher Diskussionen und

Auseinandersetzungen um die inhaltliche Arbeit des Beirats und deren formale Umsetzung. So wurden beispielsweise die Projekte intensiv von der ganzen Beiratsgruppe beraten und diskutiert. Darin lag eine große multiplikative Kraft: Jedes Beiratsmitglied füllte seine Rolle anders aus, belebte sie mit eigenen Vorstellungen und trug diese in seine Kreise weiter.

4.3. Bestehende Strukturen und Schlüsselfiguren

Die Kooperation zwischen den Einrichtungen der kulturellen und der politischen Bildung ist im deutschsprachigen Raum ein Novum – es sind nur wenige Vorbilder vorhanden. In dieser Situation ist es nötig sich zu fragen, ob die beiden Kooperationspartnerinnen alles neu erfinden müssen: Wird man tatsächlich die «bessere Arbeit» machen als all die schon lange vor Ort bestehenden Einrichtungen, Gruppen und engagierte Personen? Wie können vorhandene Erfahrungen (inhaltliche Schwerpunktsetzungen ebenso wie Organisationsformen) aufgenommen und weiterentwickelt werden, so dass sowohl die Kooperation als auch das lokale Umfeld davon profitieren? Welche Allianzen sind sinnvoll?

- *Der Rückgriff auf bestehende Strukturen ist in der Grundanordnung einer Kooperation angelegt und birgt wesentliche Vorteile:*
- *Bestehende Strukturen bringen der Kooperation einen Vorsprung, weil nicht alles neu aufgebaut und erarbeitet werden muss.*
- *Kontakte und Kanäle zur Ansprache etablierter Adressatinnenkreise können genutzt werden*
- *Die bereits bestehenden Einrichtungen oder engagierten Personen wiederum können von den inhaltlichen Impulsen der Kooperation profitieren.*
- *Auch strategische Vorteile lassen sich aus dem Mitwirken an bzw. der Ausdehnung solcher Kooperationen beziehen: größere Sichtbarkeit und Aufmerksamkeit, größere Reichweite, Erweiterung des Netzwerks.*

Die Zusammenarbeit mit weiteren Partnerinnen muss als «Kooperation im Kleinen» begriffen und mit all den dafür notwendigen strukturellen und inhaltlichen Überlegungen sowie Ressourcen bedacht werden. Die «Kooperationspartnerinnen innerhalb der Kooperation» brauchen dasselbe Interesse an neuen Impulsen und dieselbe Bereitschaft zur Veränderung der eigenen Position wie die ursprünglichen Partnerinnen. Wenn diese Voraussetzungen gegeben sind, kann

sich eine umfassende und sich selbst verbreiternde Metastruktur entwickeln, die die Ziele der Kooperation befördert und ihr weitaus mehr Kraft gibt, als sie allein aufbringen kann.

Ein solches Netzwerk von Einrichtungen, Gruppen und Institutionen lebt stets von dem Einsatz Einzelner. Immer gibt es Personen, die sich in besonderem Maße engagieren, die eine große Reichweite besitzen, in Netzwerken denken, Neugier und Begeisterungsfähigkeit ausstrahlen. Es sind diese *Schlüsselfiguren* – ob sie in formal entsprechenden Positionen sitzen oder nicht –, die es ausfindig zu machen gilt. Sie sind es, die die Kooperation mit den konkreten lokalen Bedingungen verknüpfen, und entsprechend muss ihr Beitrag sehr hoch bewertet werden. Insbesondere der Zugang zu bestehenden Netzwerken und zu lokalem und spezifischem Wissen ist nicht selbstverständlich. Dieser Einsatz muss benannt, symbolisch anerkannt und finanziell honoriert werden.

Multiplikationsprinzip

Die umfangreiche Vernetzung und Kooperation mit lokalen Initiativen und Institutionen war kennzeichnend für die Arbeitsweise des Beirats. An den einzelnen Projekten ist erkennbar, dass sich die Mitglieder der

Arbeitsgruppen mit weiteren Partnerinnen zusammenschlossen, weitere Multiplikatorinnen und Unterstützerinnen gewannen, um ihr Anliegen wirkungsvoll zu platzieren. Dies ist einerseits dem Umstand geschuldet, dass die Arbeitsgruppen des Beirats allein niemals die gewünschte

Größe und Reichweite hätten erzielen können. Andererseits zeigt sich hier jedoch eine wesentliche inhaltliche Setzung: das Kooperieren, Vernetzen und Kommunizieren als Zweck und Ziel einer auf die Belebung des stadtgemeinschaftlichen Engagements gerichteten Organisationsform.

4.4. Verhältnis zu Kommune, Verwaltung und Behörden

Die Beziehung der Kooperation zur lokalen Verwaltung ist als häufiger Sonderfall der Zusammenarbeit mit bestehenden Strukturen zu betrachten. Ein gutes Verhältnis kann einer Kooperation Türen öffnen und sie unterstützen, ein schlechtes dagegen legt ihr Steine in den Weg, kostet Energie und behindert die Umsetzung. Grundsätzlich muss versucht werden, den Entscheidungsträgerinnen zu vermitteln, dass die feldübergreifende Vernetzung verschiedener lokaler Einrichtungen für das lokale Leben gewinnbringend ist und dass es sich lohnt, sie zu unterstützen. Schließlich geht es in dieser Vernetzung um wesentliche Voraussetzungen demokratischen Zusammenlebens: Dass die Mitglieder eines Gemeinwesens sich selbst als zuständig und fähig erkennen, ihre persönlichen wie auch die gemeinsamen Belange in die Hand zu nehmen und dadurch das gesellschaftliche Leben aktiv mit zu gestalten.

Es muss aber ebenso vermittelt werden, dass dies bestehende Strukturen und Arbeitsweisen in Frage stellen kann. Eine emanzipierte und selbstbewusste Form der Einmischung kann das kommunalverwalterische Handeln irritieren. Wenn die lokalen Expertinnen

eigene Formen der Mitbestimmung und Mitgestaltung entwerfen, können diese von den bislang vorgesehenen Bahnen der Artikulation abweichen und möglicherweise bestehende Formate der Partizipation in Frage stellen («Anhörung», «Bürgerhaushalt» etc.). Dies wird wahrscheinlich Konflikte mit der Verwaltung produzieren, die es auszuhandeln und zu bestehen gilt. Letztlich kann jedoch nur durch die Anerkennung der spezifischen Kompetenzen aller Mitglieder eines Gemeinwesens eine den Namen verdienende Form der Partizipation entwickelt und demokratisches Handeln realisiert werden. Eine solchermaßen ausgerichtete Kooperation handelt also im Sinne der Kommune – in ihrer eigentlichen Bedeutung als Gemeinwesen, als gemeinschaftlicher Lebenszusammenhang, nicht nur als Gegenstand von Verwaltungshandeln – und kann dieser ungeahnte Impulse und Dynamik verleihen.

Verhältnis zur Kommune

Die Kommune und ihre Verwaltung standen dem Beirat grundsätzlich sehr wohlwollend gegenüber. Sowohl die lokale Bedeutung der documenta als auch die Kontakte des Schlachthofs in den städtischen Verwaltungen trugen dazu bei. Bei Genehmigungen usw. gingen beide Aspekte Hand in Hand und verschafften den Projekten des Beirats große Freiheiten, die allerdings auf die zeitliche Dauer der documenta 12 begrenzt waren.

Symptomatisch für das Verhältnis des Beirats zur Kommune war der Umgang mit dem Projekt *Mach-Was-TRäume*: Auf einer innerstädtisch gelegenen «markierten» Fläche ließen sich zwei Kasseler Künstler nieder und begannen das Areal umzugestalten. Sie gruben ein großes Loch und demontierten die roten Balken, um sie zu «beerdigen». War das Ordnungsamt bereits aufgrund der «unordentlichen Anmutung» alarmiert, so schaltete es nun die Polizei ein, die sich jedoch zunächst

an den Geschäftsführer der documenta wandte, um zu klären, ob ein Eingriff erwünscht und erforderlich sei. Durch dessen Beschwichtigung konnte die Angelegenheit zwischen der Arbeitsgruppe der *Mach-Was-TRäume* und den Künstlern direkt und ohne polizeiliche Intervention geklärt werden. Nach dem Ende der Ausstellung war diese «Schonfrist» jedoch vorbei und die Stadtverwaltung ließ die roten Balken ohne weitere Rücksprache entfernen.

5. METHODEN ZUR GESTALTUNG DER ZUSAMMENARBEIT

In der Zusammenarbeit von Partnerinnen der kulturellen und politischen Bildung sind Methoden gefragt, die die besonderen Qualitäten beider Bereiche zur Geltung bringen und vereinen. Sie sind notwendig, um den Austausch von Wissen in der Zusammenarbeit zu organisieren und zu unterstützen: Wie lässt sich

sicherstellen, dass das Expertinnenwissen der Beteiligten allen bekannt ist und genutzt werden kann? Was ist erforderlich, dass alle Beteiligten gehört werden? Welche besonderen Kommunikationsformen bringen die beiden Bereiche ein und wie können sie für das gemeinsame Anliegen eingesetzt werden?

Kommunikation herstellen	<ul style="list-style-type: none"> • Der Wissenstransfer in heterogenen Personengruppen ermöglicht es, voneinander zu lernen. • Dafür ist es nötig, unterschiedliche Sprechweisen zuzulassen und den anderen zuzuhören. • Die eigene privilegierte (Sprecherinnen-)Position muss immer wieder in Frage gestellt und ggf. aufgegeben werden. • Eine Systematisierung des Wissenstransfers ist sinnvoll, um allen Beteiligten Gehör zu verschaffen, dabei sollte keine Beschränkung auf rein sprachliche Vermittlungsformen bestehen. • Die Moderation ist von zentraler Bedeutung. Sie sollte von mindestens zwei Personen übernommen werden und den Prozess und die eigene Rolle darin kontinuierlich reflektieren, ggf. unterstützt durch Supervision.
Methodische Ansätze	<p>Einsatz von bildender Kunst in Prozessen politischer Bildung:</p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Kunst als Anlass für thematische Auseinandersetzungen:</i> Lokale Expertinnen entwickeln eigene Projekte. • <i>Kunst als Gegenstand der Begegnung:</i> Lokale Expertinnen arbeiten mit Kunstvermittlerinnen zusammen. • <i>Kunst als Prozess des Mitwirkens:</i> Künstlerinnen realisieren Produktionen mit lokalen Expertinnen. • <i>Kunst als Ort der Auseinandersetzung:</i> Der Ausstellungsraum wird zum Ort des Wissenstransfers.

5.1. Wissenstransfer

Der Kern der Kooperation von politischer und kultureller Bildung ist das Lernen voneinander durch den *Austausch heterogener Erfahrungen und Wissenszusammenhänge*. Diese sind an spezifische Sprechweisen gekoppelt und nicht immer umstandslos mit der eigenen Sprache und dem eigenen Verständnishorizont kompatibel. Hier liegt eine der größten Herausforderungen: Die Kooperation muss einen Rahmen schaffen, in dem alle Beteiligten sich auf andere Sprechweisen einlassen, ihr (anfängliches) Nicht-Verstehen akzeptieren und aufmerksam zuhören lernen. Alle müssen bereit sein, über ungleichgewichtige Positionen und damit verbunden über die eigene Sprecherinnenposition nachzudenken und eigene Privilegien zugunsten eines möglichst gleichberechtigten Austauschs gegebenenfalls aufzugeben. Denn eine privilegierte Position strukturiert nicht nur das eigene (Sprach-)Verhalten, sondern ebenso das Verständnis dessen, was gehört wird und welche Erwartungen an die anderen gestellt werden.

gelingen, wenn sich jede als Expertin eines spezifischen Wissens begreifen kann, das auch von den anderen als wertvoller Beitrag zum wechselseitigen Lernprozess anerkannt wird. Eine *Systematisierung des Wissenstransfers* ist nötig, um ihn in alle Richtungen durchlässig zu machen. Hier kommt es darauf an, dass sich alle an diesem Austausch beteiligen, die Initiatorinnen ebenso wie die Gäste, die Mitarbeiterinnen ebenso wie die Ehrenamtlichen. Sie müssen Formen entwickeln, um der Gruppe ihr Wissen zugänglich zu machen, ob es sich nun um geografische, sprachliche, kunsthistorische oder visuelle Kenntnisse handelt oder um den großen Bereich des Alltagswissens, das sich dem Schema der Disziplinen entzieht. Das Entwickeln geeigneter Vermittlungsformen sollte von der Moderation unterstützt werden. Besonders zu beachten ist, dass nicht allein sprachliche Vermittlungsformen als legitim anerkannt werden, die wiederum die Personen mit einem entsprechenden Bildungshintergrund und gutem verbalem Artikulationsvermögen bevorzugen, sondern auch ästhetische, handwerkliche, darstellerische, erlebnisorientierte, haptische usw.

Der Wissenstransfer zwischen Personen mit heterogenen Hintergründen und Lebensrealitäten kann

Wissenstransfer

Die Werkpräsentationen von Künstlerinnen waren ein regelmäßiges Element des Wissenstransfers im Beirat. Sie stellten der Gruppe ihre Arbeiten vor, erläuterten ihre Fragestellungen und Herangehensweisen. Diese Präsentationen fanden großes Interesse und Aufmerksamkeit im Beirat. In den anschließenden Diskussionen übertrugen die Beiratsmitglieder die

Fragestellungen auf die Situation in Kassel, erörterten Möglichkeiten für die konkrete Anknüpfung an Orte und Personen und unterstützten auch in der Folge die Künstlerinnen in ihrer Arbeit vor Ort. So floss ihr spezifisches lokales Wissen in einzelne künstlerische Projekte und wurde auch der Leitung und dem Team der documenta zugänglich. Auch die künstlerische Leitung trug zu den Diskussionen bei und vermittelte dabei ihre spezifische von der

Kunst geprägte Sichtweise an die Gruppe.

Systematische Annäherungen an das Thema «zeitgenössische Kunst» (im Sinne einer Kontextualisierung der spezifischen Positionen sowohl der Künstlerinnen als auch der künstlerischen Leitung im Feld der Kunst) gab es jedoch nicht, obgleich sich viele Beiratsmitglieder dafür interessiert hätten, insbesondere um sich kompetenter in der Ausstellung bewegen zu können.

5.2. Rolle der Moderation

Mit dem Kommunikations- und Lernprozess im Zentrum der Kooperation kommt der Moderation eine große Bedeutung zu. Deren zentrale Aufgaben sind: einen verlässlichen Gesprächsrahmen herzustellen als Voraussetzung für den vertrauensvollen Austausch den Wissenstransfer zu organisieren, zu strukturieren und gegebenenfalls durch geeignete Vermittlungsformate zu unterstützen

einen Gesprächsrahmen zu schaffen, der eine möglichst gleichberechtigte Kommunikation ermöglicht durch z. B. eigenes Sprechverhalten dafür zu sorgen, dass die Dominanz von sprachlichen Ausdrucksformen verringert und nicht sprachliche Äußerungen aufgewertet werden (Praxiserfahrungen von Teilnehmerinnen stärker berücksichtigen)

Diese Aufgaben sollten von mindestens zwei Personen übernommen werden. Dies ist notwendig, einerseits damit sich deren Stile gegenseitig ergänzen und so eine größere Akzeptanz in der Gruppe finden, andererseits damit sie bessere Möglichkeiten zur Reflexion haben und die Verantwortung für das Gelingen des Kommunikationsprozesses gemeinsam tragen können.

Grundsätzlich muss geklärt werden, welche *Rolle* die Moderatorinnen innerhalb der Gruppe einnehmen sollen: Sind sie neutrale Vermittlerinnen, die den Dialog organisieren und widerstreitende Interessen ausgleichen, oder sind sie darüber hinaus Teilnehmerinnen, die ihre eigene Meinung einbringen? Eine neutrale Position im engeren Wortsinn ist bei einem Projekt von hoher lokaler – und gegebenenfalls sogar darüber hinausreichender – Bedeutsamkeit kaum vorstellbar, denn jede Person wird ihre eigene Position in die Situation mit hineinbringen. Gerade die vermeintliche Neutralität kann einem tendenziösen und manipulativen Verhalten Vorschub leisten, lassen sich doch die eigenen Interessen nicht per Definition auslöschen und aus der Arena der Verhandlung verbannen. Die eigenen Interessen der Moderatorinnen müssen daher sichtbar und von der Moderationsaufgabe

unterschieden werden. Dann können die persönlichen Perspektiven und Motive der Moderatorinnen durchaus in die Zusammenkunft eingebracht werden und den Austausch der Gruppe bereichern.

Damit werden an die Moderatorinnen jedoch besonders große Herausforderungen im Hinblick auf die Reflexion des eigenen Handelns gestellt. Eine regelmäßige *Supervision* ist dafür hilfreich, denn durch die Sicht von außen können kommunikative Knoten gelöst und blinde Flecken in der Selbstwahrnehmung bearbeitet werden, die sonst als Konfliktherd in die Kommunikation der Gruppe getragen werden.

Moderation

Die Gespräche des Beirats moderierte ein Team aus einer Schlachthof- und einer documenta-Mitarbeiterin. Diese Zusammensetzung erwies sich als günstig, da so verschiedene fachliche Perspektiven und Haltungen in die Steuerung der Gruppenkommunikation einfließen. Die Moderatorinnen verstanden sich dabei als Teil der Beiratsgruppe und brachten ihre Meinung und Fragen in die Diskussionen und die Beratung der Projekte ein.

Neben intermediärer Funktion und persönlicher Teilnahme spielte jedoch auch ihre

professionelle Funktion als Beauftragte der beiden Institutionen in die Rollendefinition hinein. Diese mehrfachen Anforderungen an ihre Rolle wurden nicht thematisiert und systematisch reflektiert. Dies führte auch zur Verschleppung von Konflikten, die einer grundsätzlichen Klärung bedurft hätten.

Ein Beispiel dafür ist der Umgang mit der zwiespältigen Haltung der documenta-Leitung gegenüber den Beiratsprojekten: Einerseits signalisierte sie ihr Interesse und Bekenntnis zu den Projekten, andererseits folgte daraus keine manifeste finanzielle Unterstützung und keine deutliche Äußerung zur symbolischen Stellung

der Projekte. Diese Unklarheit behinderte die Beiratsprojekte in ihrer Planung, brachte die Beiratsmitglieder in eine defensive Position und erzeugte teilweise erhebliche Konflikte innerhalb der Arbeitsgruppen. Die Moderatorinnen bemühten sich in dieser Situation um Befriedung und Vermittlung, anstatt den Grundkonflikt freizulegen und eine offene Verhandlung darüber zu erzwingen. Ihr Rollenkonflikt zwischen den kommunikativen Anforderungen des Prozesses, der persönlichen Stellungnahme und der institutionellen Loyalität blieb damit ebenso unsichtbar und unverhandelt.

5.3. Vier methodische Ansätze für eine produktive Begegnung

Haben wir uns bisher vor allem den strukturellen und organisatorischen Bedingungen gewidmet, unter denen eine Zusammenarbeit zwischen Einrichtungen aus unterschiedlichen gesellschaftlichen Bereichen erfolgreich sein kann, so wurde der Eigenheit einer Zusammenarbeit durch und mit bildender Kunst bislang wenig Aufmerksamkeit zuteil. Mit den Arbeitsweisen und den ästhetischen Ausdrucksformen bildender Kunst eröffnen sich einer solchen Kooperation jedoch ganz spezifische Möglichkeiten: Wir schlagen vier methodische Ansätze vor, die auf jeweils unterschiedliche Weise mit der künstlerischen Produktion umgehen und sie für Prozesse der politischen Bildung nutzbar machen. Natürlich können sich die Formate überlappen und parallel eingesetzt werden, je nach Umfang und Kapazitäten der Kooperation.

a) *Kunst als Anlass für thematische Auseinandersetzungen*

Kunst bietet die Möglichkeit für die Beschäftigung mit lokal vordringlichen Themen aus neuer Perspektive und mit neuen Ausdrucksformen. Sowohl künstlerische Werke als auch die Fragestellungen von Künstlerinnen oder deren Arbeitsweisen können in diesem Sinne ein Impuls sein, um gesellschaftspolitische Debatten zu initiieren, zu dynamisieren oder für weitere Personenkreise zu öffnen:

Lokale Expertinnen nehmen sich künstlerischer Werke, Fragestellungen oder Strategien an und übersetzen diese in ihren Kontext, das heißt, sie stellen Bezüge zu den vor Ort anliegenden Problemen her.

Aus dem Spannungsfeld zwischen lokalen Problematiken, den in der Kunst bearbeiteten Themen und der ästhetischen Ebene entstehen Ideen für die Belebung vielfältiger gesellschaftspolitischer Debatten. Die lokalen Expertinnen entwerfen davon ausgehend Aktionsformen, die ihnen aus ihrem spezifischen Erfahrungsschatz vertraut sind. In der Gestaltung und dann Veröffentlichung der Aktionsformen ist wiederum die Kunst hilfreich: Sie schafft Öffentlichkeiten und bietet über die ästhetische Ebene andere Formen des Zugangs als den intellektuell-sprachlichen. Damit ist sie besonders geeignet, die Debatte über ein bestimmtes Thema für Personen außerhalb des bereits engagierten Kreises zu öffnen.

Wenn sich die Projekte im Laufe der Entwicklung von der Kunst lösen, so ist das keinesfalls als negativ zu kritisieren – im Gegenteil. Dann konnte der künstlerische Impuls so produktiv in gesellschaftliche Verhältnisse eingebracht werden, dass er in anderen Formaten fortwirkt.

Damit Kunst einen Anlass für gesellschaftliche Auseinandersetzungen bieten kann, müssen künstlerische Werke, Fragestellungen oder Arbeitsweisen umfassend verfügbar gemacht und die vor Ort lebenden Personen darin bestärkt werden, diese auf ihr konkretes Umfeld zu beziehen. Die Übersetzung der Themen in eigene Formate und Aktionsformen ist der sichtbare Ausdruck für eine solchermaßen angeeignete künstlerische Arbeit. Sie schafft die Substanz, um die begonnene Auseinandersetzung nachhaltig zu entwickeln – auch über die meist temporäre Anwesenheit von Künstlerinnen oder die Dauer einer Ausstellung hinaus.

Eine Bearbeitung von stark emotional und negativ besetzten Themen durch Kunst unterstützt deren

direkte Ansprache in Form von politischen Kampagnen und Aktionen. Thematisch passende künstlerische Arbeiten schaffen einen über die persönliche und lokale Situation hinausreichenden Rahmen und erlauben so die Annäherung an und – häufig kontroverse – öffentliche Diskussion des Themas. Die Folge ist im besten Fall eine besser informierte und gestärkte

Position auch der Personen, die als Betroffene durch eine direkte Ansprache stigmatisiert und diskriminiert würden. Der Einsatz gezielt problemorientierter künstlerischer Arbeiten im lokalen Kontext erfordert jedoch große Sensibilität für die emotionale Tragweite eines Themas und einen verantwortlichen Umgang mit der angestoßenen Diskussion.

Die thematische Projektarbeit des Beirats

Ausgehend von den kuratorischen Leitmotiven der documenta 12 entwickelten die Beiratsmitglieder Projekte, die gesellschaftspolitische Zusammenhänge in Kassel thematisierten. Dabei folgten alle Projekte dem spezifischen Erfahrungsschatz in der Arbeitsgruppe, zeigten sich also als Kampagne, als Veranstaltungsreihe, als

Seminar, als Wettbewerb usw. Zwar war die Bezugnahme auf die Leitmotive durchgängig ein wichtiges Moment, um den Bezug zur documenta 12 zu erhalten, jedoch interpretierten die Projekte diese individuell und fügten ihnen neue Bedeutungsebenen hinzu.

Der *Salon des Refusés* ist ein Beispiel für den Umgang mit einem sensiblen Thema: Erwerbslosigkeit, Armut und soziale Ausgrenzung sind

hierzulande mit großer Scham und gesellschaftlicher Tabuisierung verbunden. Lediglich einzelne Erwerbslose und sehr gut organisierte Erwerbsloseninitiativen können damit selbstbewusst umgehen. Der Salon bot einen unvorbelasteten und durch die Nähe zur documenta positiv aufgeladenen Raum, in dem sich Erwerbslose und Erwerbstätige gleichermaßen an das Thema heranwagten.

b) Kunst als Gegenstand der Begegnung

Kunst kann im engeren Sinn Gegenstand und Inhalt einer Begegnung zwischen kultureller und politischer Bildung sein, so beispielsweise, wenn der Umgang mit künstlerischen Werken im Mittelpunkt steht: Dabei treffen professionelle Kunstvermittlerinnen mit lokalen Expertinnen zusammen und beschäftigen sich gemeinsam mit Kunstwerken. Sie bringen sowohl Kenntnisse und Methoden der Kunstvermittlung als auch spezifisches Wissen aus dem lokalen Kontext ein. Beide Bereiche sind dabei als gleichwertige Beiträge zu betrachten. Im Mittelpunkt steht die Vermittlung der unterschiedlichen Perspektiven – der Interpretationen und Fragestellungen der Kunstwelt ebenso wie der des lokalen Lebens.

Das spezifische Wissen der Kunstvermittlung bereichert den Erfahrungsschatz der lokalen Expertinnen: Techniken der Moderation und Aktivierung, kunstwissenschaftliche und ästhetische Kenntnisse, künstlerische Fertigkeiten und Ideen, diese für den lokalen Kontext nutzbar zu machen. Das spezifische Wissen der lokalen Expertinnen bereichert die Arbeit der Vermittlerinnen: neue Formen des Umgangs mit der Kunst, vielschichtige Lesarten, lebensbezogene Auseinandersetzung mit Kunst und Anregungen für die Weiterentwicklung der Arbeit in der Kunstvermittlung. Das Resultat der Zusammenarbeit sind gemeinsam realisierte Veranstaltungen und Projekte, sowohl im Ausstellungsraum als auch in lokalen sozialen Räumen. Deren Format ist in hohem Maße von den spezifischen Wissensformen abhängig, die die

Beteiligten in die Zusammenarbeit einbringen. Sie können sich auch dem weiteren Publikum öffnen: interne und öffentliche Diskussionen, Workshops, Ausstellungen, Textbeiträge, Filmvorführungen usw.

Wenn Kunst der Gegenstand einer Begegnung zwischen lokalen Expertinnen und Kunstvermittlerinnen ist, ist eine Zusammenarbeit auf Augenhöhe wesentlich. Die Funktion der Kunstvermittlerin darf nicht als die «Vermittlung zum eigentlich Wichtigen» überhöht werden. Die üblichen professionellen Anforderungen an die Kunstvermittlung fördern meist eine solchermaßen hierarchische Wahrnehmung, hier sind sie jedoch als Sachkundige unter anderen zu betrachten. Ein Ausdruck der Gleichwertigkeit ist beispielsweise, eine Zusammenarbeit so frühzeitig zu beginnen, dass sie sich nach den Bedürfnissen beider Parteien entwickeln kann und nicht einseitig bestimmt wird. Ebenso ist die Entlohnung ein Ausdruck der Wertigkeit, die bestimmten Aufgaben zugemessen wird, und muss – wenn sie erfolgt – entsprechend beiden Seiten zu kommen.

Die Schnittstelle zwischen Kunstvermittlung und Projekten

Mit Beginn der Ausstellung wurden jedem Beiratsprojekt zwei Kunstvermittlerinnen zur Seite gestellt, damit diese den Bezug zwischen Projekt und Ausstellung konkretisierten. Die Vermittlerinnen arbeiteten sich in das jeweilige Themenfeld ein, berieten sich mit den Arbeitsgruppen und entwickelten Vermittlungsformate, die die Wünsche der Arbeitsgruppen berücksichtigten. Über die Dauer der Ausstellung entstand daraus eine intensive

Zusammenarbeit zwischen der Kunstvermittlung und den Beiratsprojekten, die beiden Seiten wertvolle Impulse brachte. Dass die Zusammenarbeit in nur drei Monaten realisiert werden musste, brachte jedoch auch Probleme mit sich: Um die Formate in der verbleibenden Ausstellungszeit umzusetzen zu können, waren Effizienz und pragmatische Planung gefragt, es blieb daher wenig Luft für Experimente und gemeinsames Herantasten.

Bezahlt wurde an dieser Schnittstelle von Projekten und Ausstellung lediglich die Arbeit der Kunstvermittlerinnen. Die

alleinige Honorierung der Kunstvermittlerinnen – im Gegensatz zu den Beiratsmitgliedern – brachte die Zusammenarbeit in eine Schieflage im Hinblick auf Wertigkeit und Anerkennung.

Kunstvermittlerinnen an der Schnittstelle zum Beirat:

Stefan Fürstenberg, Gruppe DeutschWissen (Angelika Bartl, Sophie Goltz, Susanne Hesse, Andrea Hubin), Annika Hossain, Annegret Luck, Ute Marxreiter, Kathrin Nölle, Sandra Ortmann, Henrike Plegge, Anna Schürch, Bernadette Settele, Achim Vorreiter

c) *Kunst als Prozess des Mitwirkens*

Kunst kann den Rahmen für Prozesse des Mitwirkens schaffen, wenn Künstlerinnen bei der Produktion ihrer Werke mit lokalen Expertinnen zusammenarbeiten. Oft stehen Künstlerinnen dem lokalen Umfeld als Fremde gegenüber – selbst wenn sie vor Ort leben, sind ihnen bestimmte Szenen, soziale Zusammenhänge und politische Entwicklungen des lokalen Umfelds möglicherweise unbekannt oder sie besitzen keinen Zugang dazu.

Wenn sich Künstlerinnen auf das lokale Umfeld einlassen, wird die Produktion des Werks eng mit dem Wissenstransfer zwischen den Beteiligten verzahnt. Nicht umsonst sind viele der auf diesem Wege entstehenden Arbeiten kommunikationsorientiert, häufig dokumentarisch bzw. ethnologisch und tendenziell politisiert. Neben solchen Arbeiten, die auch gerne mit den Begriffen Partizipations- oder Interventionskunst umschrieben werden (→ *Exkurs: Partizipation in der Kunst*, S. 38), sind jedoch auch künstlerische Verfahren für die Zusammenarbeit mit lokalen Publika geeignet, die eher traditionelle ästhetische Darstellungsweisen zum Ziel haben. Ausschlaggebend für das Gelingen der Zusammenarbeit ist weniger das gewählte Medium, sondern das Ausmaß, in dem Künstlerinnen ihre Produktionsmethoden der Diskussion und Mitwirkung zugänglich machen. Wenn dies gegeben ist, kann es eine sehr bereichernde Erfahrung sein, künstlerische Arbeitsweisen aus der teilnehmenden Perspektive kennenzulernen und als Miturheberin eines künstlerischen Werks in Erscheinung zu treten – mitsamt der wertschätzenden Behandlung, die den Produzentinnen meist entgegengebracht wird. Künstlerinnen wiederum profitieren von einer lokal verzahnten Arbeitsweise, nicht nur weil sie so einen direkten Zugang zu relevanten Fragestellungen erhalten, sondern auch weil der Austausch ihre Arbeitsweise reifen lässt und

letztlich das Produkt eine tatsächliche soziale Bedeutung erhält – ein Merkmal, das durch das Kunstfeld allein nicht hergestellt werden kann.

Wenn die Zusammenarbeit zwischen lokalen Expertinnen und Künstlerinnen einen Prozess des Mitwirkens in Gang bringen soll, dann ist auch hier das Arbeiten auf Augenhöhe die Messlatte. Die Auskunftsbereitschaft der vor Ort lebenden Menschen ist kein Selbstbedienungsladen, aus dem sich eine Künstlerin die gewünschte Problematik auswählen und die entsprechenden Darstellerinnen heraussuchen kann! Vielmehr müssen deren spezifische Beiträge in der künstlerischen Produktion anerkannt und benannt werden. Die Arbeit mit dem lokalen Umfeld erfordert zudem ausreichend Zeit und Bereitschaft, sich auf einen offenen Prozess einzulassen, an dessen Ende möglicherweise ein ganz anderes als das erwartete Produkt steht. Für dieses Produkt gelten dann auch besondere Regeln, die den kooperativen Entstehungsprozess abbilden. Einige wichtige Fragen sollten folglich nicht erst am Ende der Kooperation, sondern rechtzeitig und mit allen Beteiligten besprochen werden:

- *Wer ist die Autorin des Werks? Wer beeinflusst in welchem Maße die Form? Wie werden die einzelnen Beiträge der Mitwirkenden gekennzeichnet? Wie werden Urheberrechte verhandelt und geschützt?*
- *Welchen Nutzen – neben der Aufmerksamkeit durch namentliche Nennung – haben die Mitwirkenden von ihrer Beteiligung?*
- *Wie und wo werden die entstehenden Arbeiten präsentiert, wer entscheidet darüber? Nicht allein das Erscheinen im Kunstfeld ist dabei von Interesse, ebenso muss die Präsenz in anderen Bereichen gemeinsam entschieden und realisiert werden.*

Die Zusammenarbeit zwischen Künstlerinnen und Beirat

Die Künstlerinnen, die sich und ihre Arbeit dem Beirat vorstellten und mit denen sich teilweise eine Zusammenarbeit ergab, verband das Interesse an der Arbeit mit sozialen Kontexten, der Interaktion mit ihrem Publikum und der konkreten Bezugnahme auf gesellschaftspolitische Fragen. Das Ausmaß ihrer Kooperation mit Nichtkünstlerinnen und deren Spielräume der Mitbestimmung dagegen variierten beträchtlich. Für die Orientierung der Beiratsmitglieder wäre es hilfreich gewesen, wenn neben den Präsentationen auch eine systematische Einordnung und Diskussion der Genese und Bandbreite künstlerischer Arbeit mit nicht künstlerischen Akteurinnen stattgefunden hätten.

Wichtige Stichworte für diese nicht erfolgte Auseinandersetzung sind:

- *Entstehungs- und Rahmenbedingungen partizipativer Ansätze in der Kunst und deren Bedeutung im Kunstzusammenhang*
- *Vorgaben und Entscheidungsstrukturen in konzeptuellen, ästhetischen und repräsentativen Belangen*
- *Verteilung symbolischer und ökonomischer Gewinne*
- *Kriterien für eine faire Kooperation zwischen Künstlerinnen und Nicht-Künstlerinnen*

Der Austausch mit den Künstlerinnen in den Beiratssitzungen führte neben vertieften Kooperationen auch zur Aufnahme und Verarbeitung lokaler Themen in künstlerischen Werken. Beispiele dafür sind Jürgen Stollhans' Bezugnahme auf die

Rüstungsproduktion in Kassel in der Installation *Vorwärts auf der deutschen Märchenstraße* oder die Fotografieserie von Allan Sekula, in der Kasselerinnen bei ihrer Arbeit porträtiert wurden (→ *Exkurs: Präsentationen, Gespräche und Kooperationen mit Künstlerinnen der documenta 12*, S. 24). Diese Fortführung empfanden viele Beiratsmitglieder als anerkennend und letztlich für das lokale Umfeld bereichernd, wie ein Beiratsmitglied im Gespräch formulierte:

«Schön ist, dass die eigene Erfahrungswelt durch die Vermittlung an die Künstlerinnen aufgegriffen wurde, dass Themen diskutiert wurden, die aus der lokalen Kenntnis kommen. Durch die Adaption der Themen und der persönlichen Sichtweise durch die Künstlerinnen erlangten diese Themen einen größeren Rahmen, erreichten weitere Kreise und neue Leute und haben eine Wirkung in der Stadtgesellschaft.»

d) Kunst als Ort der Auseinandersetzung

Die Kunst besitzt ihre eigenen und spezifisch kodierten Räume, in denen das lokale Umfeld meist nur unter der Voraussetzung willkommen ist, dass es sich an die gegebenen Sprach- und Verhaltensregeln hält. Es ist daher ein wesentlicher Schritt zur Erneuerung einer Kunstinstitution, dass sie unterschiedliche lokale Personengruppen in ihre Räume einlädt und diese für die Entwicklung alternativer Nutzungsmöglichkeiten und Verhaltensformen öffnet, indem sich z. B. lokale Expertinnen in Ausstellungsräume begeben und dort gemeinsam mit Kunstvermittlerinnen, Künstlerinnen und gegebenenfalls weiteren Mitarbeiterinnen der Institution eigene Zugänge zur Kunst erarbeiten, die von ihrem spezifischen Wissen mitgetragen sind. Solche Arbeitstreffen im Kunstraum müssen wiederholt und regelmäßig stattfinden, damit sich der Wissenstransfer innerhalb der Gruppe ausgeglichen gestalten kann. Erst dann können unausgesprochen akzeptierte Hierarchien zwischen den Expertinnen der Kunst und den Expertinnen des lokalen Umfelds in Frage gestellt und letztlich abgebaut werden. Nicht zu vergessen ist, dass die Akteurinnen der Kunstwelt hier in ihren Räumen einen besonders großen «Heimvorteil» besitzen und die anerkannten Verhaltensweisen der Kunstwelt weitgehend verinnerlicht haben – das heißt sie auch innerhalb der Gruppe reproduzieren.

Aus der regelmäßigen Zusammenarbeit werden Formate der Kunstvermittlung entwickelt und der lokalen Öffentlichkeit und dem breiten Publikum angeboten, um diese ebenso in den Wissenstransfer einzubeziehen. Schließlich müssen auch die etablierten Besucherinnenkreise der Kunst in den Wandlungsprozess der Institutionen einbezogen werden und die Chance erhalten, diesen mitzugehen und zu gestalten.

Damit Räume der Kunst zu Orten der Diskussion und Auseinandersetzung zwischen heterogenen Personen und Gruppen werden, muss die Kunstinstitution bereit sein, die Kontrolle über den Wissenstransfer abzugeben. Es geht hier nicht darum, anerkanntes Wissen und Verhalten im Kunstfeld an neue Personengruppen zu vermitteln und diese als künftige Besucherkreise zu erschließen. Vielmehr ist das Ziel, die Räume der Kunst zu Orten der öffentlichen Auseinandersetzung werden zu lassen – und diese ist ein im Kern demokratischer und im Ergebnis nicht vorwegzunehmender Prozess des Wissenstransfers.

Wenn sich eine solche Form der Kunstvermittlung unter Beteiligung lokaler Expertinnen in den Räumen der Kunstinstitution etabliert, ist dies das deutlichste Zeichen, dass lokales Wissen ernst genommen wird und ein Wille zur Veränderung vorhanden ist. Schließlich stehen hier Fragen zur Debatte, die die Funktionsweise des Kunstbetriebs im Kern treffen:

Wer darf über Kunst sprechen, was kann darüber gesagt werden, wer hat Anspruch auf die Räume oder Institutionen der Kunst und fühlt sich in ihnen zu Hause, welche Verantwortung übernehmen Künstlerinnen für die Rezeption ihrer Werke? Ein offensiver Umgang

mit diesen Fragen zeigt, dass im Verlauf der Kooperation die Kunstinstitution ihr Selbstverständnis verändert hat und dass sie auf dem Weg ist, ihre Rolle und Verantwortung im lokalen Geflecht neu zu bestimmen.

**# Die Beiratsmitglieder
als Vermittlerinnen im
Ausstellungsraum?**

Lediglich in einem Fall – dem Projekt *ExperimentExkursionen* – wurde die Perspektive des lokalen Umfelds direkt im Ausstellungsraum zum Ausdruck gebracht. Die Gruppe bot Führungen an, die den Ausstellungsraum mit dem Stadtraum verbanden und die Teilnehmerinnen zu einer Übertragung der ästhetischen Sensibilität auf den Stadtraum anregten. Die Besonderheit dieses Projekts bestand darin, dass zwei Mitglieder der

Arbeitsgruppe sich als documenta 12-Kunstvermittlerinnen ausbilden ließen und diese Führungen maßgeblich entwickelten und durchführten.

In allen anderen Projekten und mit den einzelnen Beiratsmitgliedern wurde nicht im Ausstellungsraum gearbeitet. Die documenta-Halle mit den *Lunch Lectures* besaß eher den Charakter eines Kommunikationsraums, in dem die Zugangsschwellen vergleichsweise niedrig gehalten wurden. Das machte sie zur Anlaufstelle für informelle Nutzungen und zum Experimentierfeld für den

diskursiven Umgang mit der Kunst. Die anderen Ausstellungsräume blieben davon jedoch weitgehend unberührt bzw. schufen die in Kunstaustellungen übliche Atmosphäre auratischer Aufladung.

Der Verzicht auf die Arbeit im Ausstellungsraum war ein Versäumnis, das das anhaltend ungeklärte Verhältnis im Beirat zwischen Kunstraum und lokalem Raum deutlich macht und als essentieller Bestandteil einer tatsächlich gegenseitigen Begegnung zwischen Kunstinstitution und lokalem Umfeld fehlte.

Fazit und Ausblick

Mit dem Ende der *documenta 12* im September 2007 endeten auch alle von ihr initiierten Aktivitäten, also neben der Ausstellung auch das Zeitschriften-Netzwerk der *documenta 12 magazines* oder eben der Beirat. In den Jahren der intensiven Zusammenarbeit sind Kontakte und Bezüge entstanden, die über die Ausstellung hinaus wirken – sei es unter den Beiratsmitgliedern oder eben auch in die Geschäftsleitung der *documenta* hinein. Doch schon steht die nächste *documenta* vor der Tür und der neuen künstlerischen Leitung wird – so will es die Tradition – der maximale Spielraum zur Gestaltung dieses Ereignisses eingeräumt. Dabei können «Altlasten» aus vorhergehenden Ausstellungen vermeintlich nur stören und den künstlerischen Freiraum beschränken. Ob diese neue Leitung sich für eine Fortführung der lokalen Kontakte interessiert und sie in «ihrer» Ausstellung weiterentwickelt, liegt also gänzlich in ihrem Ermessen. Nicht zuletzt dieses Prinzip der «Carte Blanche» verhindert also im vorliegenden Beispiel eine Verstetigung der beschriebenen Verzahnung kultureller und politischer Bildung.

Dabei fällt auf, dass die Ausstellung selbst nicht dem Prinzip der kuratorischen Freiheit unterliegt. Obwohl es für die Gegenwartskunst heute viele andere Darstellungsmöglichkeiten gibt, könnte sich eine künstlerische Leitung der *documenta* zwar gegen die Kunstvermittlung oder die lokale Anbindung, nicht aber gegen die Ausstellung selbst entscheiden – schon allein wegen der ökonomischen Relevanz für den Standort Kassel. So wäre es durchaus möglich, auch die lokale Anbindung der Ausstellung zu institutionalisieren. Eine solche Entscheidung wurde jedoch von der Geschäftsleitung der *documenta* bislang nicht getroffen.

Ebenso wie die inhaltliche Gestaltung ist die personelle und finanzielle Ausstattung auf die jeweilige *documenta* bezogen. Das auf mehrere hundert Mitarbeiterinnen angewachsene Team geht auseinander und wird für die kommende Ausstellung neu aufgebaut – personelle Konstanten sind dabei selten und vor allem auf die technische Abteilung beschränkt. Eine Fortsetzung der Zusammenarbeit kann also kaum durch langfristige persönliche Kontakte zwischen *documenta*-Team und Stadt gestützt werden. Mit der klaren Zuteilung der Budgets zu jeder einzelnen *documenta* schließlich scheint kein Spielraum zwischen den Ausstellungen gegeben zu sein, um die Kooperation unabhängig von dem Willen der verschiedenen künstlerischen Leiterinnen weiterzuentwickeln.

Die Begrenzung auf einen klar umrissenen zeitlichen Horizont hat die Arbeit des *documenta 12 Beirats* geprägt. So entwickelten sich seine Arbeitsweisen und Aktionsformen anders, als dies in einer zeitlich

offen angelegten Kooperation denkbar wäre. Dies mag als Vorteil erscheinen, schließlich ist eine befristete Perspektive geeignet, die Energien der Aktiven zu mobilisieren, Aufmerksamkeit zu bündeln und in kurzer Zeit viel zu erreichen. Was in solchen «Projekten» jedoch zu kurz kommt, ist die Arbeit am eigenen Selbstverständnis, das erst durch die kontinuierliche Auseinandersetzung der Kooperationspartnerinnen herausgefordert und gebildet wird. Die Kooperation zwischen der Kunstinstitution *documenta* und dem Schlachthof als Einrichtung der politischen Bildung hat zwar einiges in Bewegung gebracht, hat beide Kooperationspartnerinnen inspiriert und ihnen andere Perspektiven auf sich selbst und das Gegenüber abverlangt. Sie muss jedoch als Impulsgeber oder wichtiger erster Schritt und nicht als Erfüllung der in diesem Leitfadens beschriebenen Kooperationspotentiale betrachtet werden. Denn mit Blick auf die zeitliche Begrenztheit wurden einerseits die auftretenden Konflikte pragmatisch beseitigt und nicht im Sinne struktureller Veränderungen gelöst. Andererseits konnte sich mit der *documenta* als Taktgeberin keine Begegnung auf Augenhöhe etablieren, in der beide Partnerinnen in vollem Bewusstsein ihrer Stärken und Schwächen aufeinander zugehen und den Modus der Zusammenarbeit aushandeln. Beiden Seiten blieb es daher verwehrt, das Potential der Kooperation auszuschöpfen und Erfolge wie Konflikte für die eigene Weiterentwicklung zu nutzen. So war die Kooperation für die Beiratsmitglieder eine intensive Erfahrung, die zwar gewisse Gestaltungsräume und Möglichkeiten eröffnete, aber die Präsenz und Autorisierung der künstlerischen Leitung der *documenta 12* erforderte. Und für das *documenta 12*-Team war der Beirat zwar ein interessantes Experiment mit erfreulichen und auch kontroversen Begegnungen, das jedoch keine Konsequenzen für die Kunstinstitution und damit auch für das eigene professionelle Handeln nach sich zog.

Diese Publikation versteht sich daher als ein Plädoyer für eine langfristige und kontinuierliche Zusammenarbeit zwischen Kunstinstitutionen und Multiplikatorinnen der politischen Bildung. Dies sehen wir als Voraussetzung dafür an, dass sich aus einzelnen Kooperationen zwischen Kunst und politischer Bildung bei den Mitwirkenden eine Haltung entwickeln kann, die Teilhabe, Mitbestimmung und Gestaltungsspielraum einfordert und nicht dem guten Willen der Institutionen überlässt. Für Kassel gesprochen: Dass sich einerseits die Bewohnerinnen Kassels auch ohne Einladung der *documenta* über deren Inhalte und Berechtigung verständigen und dass sie diese Auseinandersetzung mit der Geschäfts- und künstlerischen Leitung der Ausstellung führen, um

ihren Anteil an Definitionsmacht über das für Kassel so wichtige Ereignis zu erhalten. Und andererseits, dass die Entscheidungspersonen der documenta auf diese Impulse auf eine verbindliche Weise antworten, die sich auch strukturell, auf der Ebene der Ressourcen, niederschlägt.

Daher beenden wir den Text mit einem Katalog an Forderungen, der gleichermaßen an die Akteurinnen der Kunst wie der politischen Bildung gerichtet ist:

Die Institutionen der Kunst und der politischen Bildung sollten Kooperationen an der Schnittstelle ihrer Bereiche initiieren.

- *Das heißt, dass sie ihre Ressourcen und Energien für diese Kooperationen einsetzen müssen.*
- *Die Kooperationen benötigen sorgfältig kalkulierte finanzielle Mittel und eigene finanzielle Entscheidungsspielräume.*
- *Sie müssen in Quantität und Qualität personell adäquat ausgestattet werden.*
- *Sie müssen langfristig angelegt sein und eine kontinuierliche Zusammenarbeit anvisieren.*
- *Die Allianz von Kunst und politischer Bildung muss als eigenständiges Arbeitsfeld etabliert werden.*

Die Akteurinnen der Kooperationen müssen sich professionalisieren.

- *Kooperationen müssen mit großer Aufmerksamkeit organisiert werden.*
- *Der internen Kommunikation kommt dabei ein hoher Stellenwert zu.*
- *Die eigene Arbeit muss laufend reflektiert werden, damit Richtungsänderungen und Anpassungen möglich sind.*
- *Die Arbeit muss dokumentiert und veröffentlicht werden, damit andere Kooperationen daran ansetzen und davon profitieren können.*

Beide Bereiche müssen von ihrem tradierten Selbstverständnis abrücken und sich für eine Veränderung der eigenen Rolle öffnen.

- *Die Kunstinstitutionen müssen aus der Logik der Distinktion ausbrechen und die Kunst als Medium der gesellschaftlichen Verständigung zugänglich machen.*
- *Die Institutionen der politischen Bildung müssen die Kunst weniger als kreative Spielwiese denn als Methodenkasten zur Erschließung von Themen begreifen, die die Einzelnen, das Zusammenleben und die Artikulation politischen Wollens betreffen.*

- *Die Akteurinnen der Kunst und der politischen Bildung müssen die Konsequenzen annehmen, die aus einer Kooperation entstehen: Ansprüche an Qualität, inhaltliche Ausrichtung und Mitgestaltung; Infragestellung der akzeptierten Spielregeln beider Bereiche usw.*
- *In den Kooperationen müssen sie Zeit und Ressourcen einplanen für die Reflexion und Bearbeitung struktureller Gewalt und von Machtverhältnissen, die sich nicht allein durch guten Willen und gute Vorsätze beseitigen lassen.*
- *Sie müssen auf die politischen Instanzen einwirken, damit langfristig Rahmenbedingungen für solche Kooperationen geschaffen und Gelder entsprechend verfügbar werden*
- *und sich der Bereich an der Schnittstelle von Kunst und politischer Bildung etablieren kann.*

LITERATURVERZEICHNIS

—
Fürstenberg, Stephan/Plegge, Henrike: «Schnittstellen und Verfehlungen». In: Mörsch, Carmen und das Forschungsteam der documenta 12 Vermittlung (Hg.) (2009): Kunstvermittlung 2, Zürich/Berlin: diaphanes.

—
Gerhardt, Andrea/Kirsch, Ulrich (Hg.) (2007): «Sie können die Schuhe ruhig anlassen!» Auf Exkursion in Kassel und Umgebung, Norderstedt.

—
Rollig, Stella (2002): «Zwischen Agitation und Animation. Aktivismus und Partizipation in der Kunst des 20. Jahrhunderts». In: Rollig, Stella/Sturm, Eva (Hg.): Dürfen die das? Kunst als sozialer Raum, Wien: Turia und Kant.

—
Wieczorek, Wanda/Hummel, Claudia / Schötter, Ulrich/Güleç, Ayse/Parzefall Sonja (Hg.) (2009): «Projekte der Kunstvermittlung». In: Kunstvermittlung 1. Arbeit mit dem Publikum, Öffnung der Institution. Formate und Methoden der Kunstvermittlung auf der documenta 12. Institute for Art Education (IAE), Zürich/Berlin: diaphanes.

ABBILDUNGSNACHWEIS

—
Seite 5 und Seite 7
© Jürgen Stollhans / VG Bild-Kunst, Fotografie: Robert Collette

—
Seite 6 und Seite 17
© Jürgen Stollhans / VG Bild-Kunst

—
Seite 11
Fotografie und © Projekt Bildungszelt

—
Seite 12
Fotografie und © Kinder- und Jugendnetzwerk Kassel

—
Seite 13
Fotografie und © Projekt ExperimentExkursionen

—
Seite 14
Fotografie und © Projekt Mach-Was-TRäume

—
Seite 15
Fotografie und © Projekt Salon des Refusés

—
Seite 16
Fotografie und © Städtische Werke AG Kassel
© documenta GmbH, Fotografie: Isabel Winarsch
Fotografie und © Projekt Die unsichtbare Stadt – sichtbar machen

—
Seite 18
© documenta GmbH, Fotografie: Frank Schinski

—
Seite 22
© Wanda Wieczorek

IMPRESSUM

Beteiligte Personen

Beiratsmitglieder

Joachim Albrecht, Uli Barth, Harold Becker, Gisela Best, Boris Bouchon, Sabine Buchholz, Roger M. Burgerel, Bernd Czellnik, Elke Endlich, Pietro Fiore, Oliver Fromm, Renate Gaß, Andrea Gerhardt, Tom Gudella, Jürgen Hinrichs, Gerhard Hochhuth, Helmut Holzappel, Serdar Kazak, Yusuf Kılıç, Christine Knüppel, Axel Knüppel, Christian Kopetzki, Alexander Link, Annegret Luck, Muthoni Mathai, Ulrich Messmer, Ruth Noack, Ralf Pasch, Daniela Ritter, Klaus Ronneberger, Karl-Heinz Rösenhövel, Günter Schäfer, Gottfried Schubert, Irmis Schwager, Helen Schwenken, Karin Stemmer, Frank Thöner, Achim Vorreiter, Ruth Wagner, Bernd Waltenberg, Michael Wilkens

Kunstvermittlerinnen an der Schnittstelle zum Beirat

Stefan Fürstenberg, Gruppe DeutschWissen (Angelika Bartl, Sophie Goltz, Susanne Hesse, Andrea Hubin), Annika Hossain, Annegret Luck, Ute Marxreiter, Kathrin Nölle, Sandra Ortmann, Henrike Plegge, Anna Schürch, Bernadette Settele, Achim Vorreiter

Sprecherin, Entwicklung

Ayşe Güleç

Entwicklung

Wanda Wieczorek

Praktikantinnen

Adelaida Lelonek, Chris Pierrat

Filmische Dokumentation

Rike Holtz, Jörn Möllenkamp, Pietro Fiore, Wolfgang Raith

Dank an

Germann Reina und Conchita Gomez
Antonio Diaz, Christine Knüppel, Gudrun Pause, Sabine Pach, Florian Schier, Farah Rahimi, Jan Vespermann, Ulla Wegener, Thomas Werner (Kulturzentrum Schlachthof)
Klaus Kussauer (Fonds Soziokultur)
Kuratorium des Fonds Soziokultur
Bernd Hesse (Landesarbeitsgemeinschaft der Kulturinitiativen und soziokulturellen Zentren, LAKS Hessen)

Die Projekte des Beirats wurden gefördert von der Bundeszentrale für politische Bildung.



Art Education Research Juni 2012, Jg. 3 (5)

Autorinnen:

Wanda Wieczorek, Ayşe Güleç, Carmen Mörsch

Redaktion:

Wanda Wieczorek, Anne Gruber
Institute for Art Education, Postfach, 8031 Zürich
E-Mail: anne.gruber@zhdk.ch

