

Voneinander lernen: Kunstvermittlung im Kontext kultureller Diversität

Trunk, Wiebke

Veröffentlichungsversion / Published Version

Forschungsbericht / research report

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Trunk, W. (2011). *Voneinander lernen: Kunstvermittlung im Kontext kultureller Diversität*. (ifa-Edition Kultur und Außenpolitik). Stuttgart: ifa (Institut für Auslandsbeziehungen). <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-51158-5>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-NC-ND Lizenz (Namensnennung-Nicht-kommerziell-Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY-NC-ND Licence (Attribution-Non Commercial-NoDerivatives). For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>



ifa-Edition Kultur und Außenpolitik

Voneinander lernen – Kunstvermittlung im Kontext kultureller Diversität

Wiebke Trunk

ifa-Edition Kultur und Außenpolitik

**Voneinander lernen – Kunstvermittlung
im Kontext kultureller Diversität**

Wiebke Trunk

Impressum

Die Publikation ist entstanden im Rahmen des ifa-Forschungsprogramms „Kultur und Außenpolitik“ und erscheint in der ifa-Edition Kultur und Außenpolitik.

Herausgeber

Institut für Auslandsbeziehungen e. V. (ifa), Stuttgart

Verfasserin

Wiebke Trunk

Redaktion und Lektorat

Elke aus dem Moore,

Leiterin der Kunstabteilung am ifa Stuttgart

Dr. Mirjam Schneider

Satz und Gestaltung

Andreas Mayer, Stuttgart

Bildnachweis (Umschlag)

Anu Lüsi, Jelena Tšekulajeva, Piret Sepp

Bildnachweis (Innenteil)

Liz Ellis, Sheila Grandison, Anu Lüsi, Lambert Mousseka,
Annika Niemann, Stefanie Oberhoff, Jelena Tšekulajeva,
Piret Sepp

Institut für Auslandsbeziehungen e.V.

Charlottenplatz 17

70173 Stuttgart

Postfach 10 24 63

D-70020 Stuttgart

info@ifa.de

www.ifa.de

© ifa 2011

INHALTSVERZEICHNIS

	Einleitung	5
1.	Transkulturelle Diversität, kulturelle Bildung, Kunstvermittlung: eine Annäherung	8
2.	Kunstvermittlung und transkulturelle Diversität in der Praxis: vier Fallbeispiele	20
3.	Auswertung der Projekte	45
4.	Resümee	57
	Handlungsempfehlungen	60
	Literatur und Links	64
	Zur Autorin	68

EINLEITUNG

Die Studie „Voneinander lernen – Kunstvermittlung im Kontext kultureller Diversität“ untersucht aktuelle Kunstvermittlungsformen im Hinblick auf ihren Umgang mit kultureller Diversität auf mehreren Ebenen: sei es in Bezug auf die Herkunft der Künstlerinnen und Künstler beziehungsweise auf die der Kunstvermittlerinnen und Kunstvermittler, im Hinblick auf die Wahl der Themen, der Form ihrer Gestaltung oder der Orientierung an verschiedenen Zielgruppen.

Damit möchte die Studie einen Beitrag zum aktuellen kultur- und entwicklungspolitischen Diskurs um kulturelle Bildung – insbesondere für den Bereich der „Arts Education“¹ – leisten. Obwohl ein Konsens darüber existiert, dass Kunstvermittlung ein wesentliches Element kultureller Bildung darstellt, besteht gleichzeitig ein Desiderat in der Frage, wie eine aktuelle Kunstvermittlung aussehen kann, die für Rezipientinnen und Rezipienten Angebote der Auseinandersetzung mit Kunstwerken entwickelt, in die die jeweiligen kulturellen Hintergründe einbezogen werden. Dieser neue Ansatz tritt an die Stelle der bislang vorrangig praktizierten Vermittlung kanonischen (kunsthistorischen) Wissens.

Ein zentraler Ansatz aktueller Kunstvermittlung, so die Ausgangsüberlegung der Studie, besteht darin, dass sie transkulturelle Diversität mit einschließt. Erst wenn Kunstvermittlung der kulturellen Diversität sowohl in zeitgenössischen Werken als auch gegenüber den Rezipientinnen und

Rezipienten in den Gesellschaften des 21. Jahrhunderts in adäquaten Formaten gerecht wird, kann Kunst ein Teil inkludierender kultureller Bildung werden. Als solche ermöglicht sie eine kritische und bewusste Teilhabe an gesellschaftlichen Prozessen verbunden mit der Entwicklung einer konstruktiven Streitkultur, die als zentrale Kommunikationsform eine lebhaftige Demokratie unterstützt.

Der Arbeit an der Studie war das Fachgespräch „Faits divers – talk about it. Transkulturelle Diversität in der Kunstvermittlung – ein internationaler Vergleich“ vorausgegangen, das von der Autorin im Rahmen des ifa-Forschungsprogramms „Kultur und Außenpolitik“ konzipiert und organisiert wurde und das am 10. Dezember 2010 in Berlin stattfand. Die Ergebnisse des Fachgesprächs fließen in die folgenden Ausführungen mit ein.

Die Studie gliedert sich wie folgt: Zunächst werden im ersten Kapitel die Konzepte „transkulturelle Diversität“ und „kulturelle Bildung“ bzw. „Arts Education“ vor dem Hintergrund aktueller kulturpolitischer Debatten analysiert und – im Blick auf aktuelle Vermittlungsformate – mit einander in Beziehung gesetzt. In Kapitel 2 werden vier aktuelle Kunstvermittlungsprojekte aus London, Tallinn, Kinshasa/Lahore/Stuttgart und Berlin vorgestellt. Es konnte in der Untersuchung nicht darum gehen, die Vielzahl aktuell existierender Kunstvermittlungsformate weltweit zu vergleichen, sondern darum, exemplarische Projekte nach ihrem operativ-praktischen Nutzen auszuwerten. Alle vier untersuchten Projekte sind auf die Initiative von Künstlerinnen und Künstlern bzw. Vermittlerinnen und Vermittlern hin entstanden. Den Projekten ging es nicht darum, kanonisches Wissen zu vermitteln, sondern bereits vorhandene Artefakte oder die im Verlauf des Projekts entstandenen künstlerischen Arbeiten zu nutzen, um Personen unterschiedlicher Herkunft und mit unterschiedlichen kulturellen Hintergründen zusammenzubringen und neue

¹ Gemäß der Definition der Bundesakademie für kulturelle Bildung in Wolfenbüttel (www.bundesakademie.de) ist kulturelle Bildung ein grundlegender Teil von Bildung und umfasst die Bereiche bildende und darstellende Kunst sowie Literatur, Musik und kulturpolitische Diskurse. Der englische Terminus „Art Education“ ist ähnlich weit gefasst und umschließt sämtliche kreativen Ausdrucksformen. Der international gebräuchliche Plural „Arts Education“ wiederum wird zuweilen mit Kunsterziehung (v.a. in Schulen) übersetzt. In der vorliegenden Studie – entsprechend der Fallbeispiele – ist mit Arts Education die Bildungsarbeit gemeint, die sich inhaltlich auf bildende Kunst bezieht.

Kommunikationsformen zu entwickeln, die Dialoge ermöglichen. Transkulturelle Diversität spielte im Rahmen der Projekte eine zentrale Rolle: durch unterschiedliche Herkunft und Sprache der Teilnehmerinnen und Teilnehmer sowie der Zuschauerinnen und Zuschauer, durch soziale Zugehörigkeiten, durch hierarchische Strukturen und Stigmatisierungen bestimmter Gruppen sowie den Versuch, diese zu überwinden. Die Projekte werden von den Initiatorinnen und einem Initiator vorgestellt und kommentiert.

Ein wesentliches Anliegen der Studie ist es, die Erfahrungen aus den Beispielprojekten mit aktuellen theoretischen Diskursen zu verknüpfen, um auszuloten, wie Kunstvermittlung besser genutzt und welche Fähigkeiten und Ressourcen² in einer Gesellschaft durch die Auseinandersetzung mit Kunst widergespiegelt und freigelegt werden können. Eine systematische Auswertung erfolgt in Kapitel 3. Nach einem Resümee in Kapitel 4 werden auf Grundlage der Ergebnisse schließlich „Handlungsempfehlungen“ für Kultur- und Kunstvermittlerinnen und -vermittler sowie für Kulturpolitikerinnen und -politiker entwickelt. Ziel ist der bewusstere Umgang mit Fragen kultureller Diversität in der Kultur- und Kunstvermittlung und in der Auswärtigen Kulturpolitik.

Dank an: Barbara Barsch, Nina Bingel, Adrienne Braun, Liz Ellis, Ev Fischer, Alireza Ghandchi, Sheila Grandison, Dorothea Grassmann, Anu Lüsi, Nanna Lüth, Matthias Merker, Elke aus dem Moore, Lambert Mousseka, Annika Niemann, Stefanie Oberhoff, Jelena Tšekulajeva, Piret Sepp, Mirjam Schneider.

² Mit Ressourcen sind hier beispielsweise die Wahrnehmung des alltäglichen (z. B. des politischen und sozialen) Lebens gemeint sowie die Fähigkeit, selbstbewusst, widerständig und kritisch damit umzugehen und zu erkennen, wie und in welcher Form Verschiebungen und Veränderungen vorgenommen werden können. Kunst als Ressource zu verstehen ergänzt diesen Ansatz und bedeutet, Prozesse der Bildung und des Lernens im sozialen Umfeld zu erforschen und nutzbar zu machen. Dies geschieht u. a. durch die Initiierung, Durchführung und begleitende Erforschung von partizipatorischen Kunstprojekten und Projekten der Kunstvermittlung.

1.

**TRANSKULTURELLE
DIVERSITÄT,
KULTURELLE BILDUNG,
KUNSTVERMITTLUNG:
EINE ANNÄHERUNG**

Um das Potenzial von Kunstvermittlung für kulturelle Bildung im Kontext kultureller Diversität besser nutzen zu können, ist zunächst eine Begriffsbestimmung nötig.

Kulturelle Diversität

Was wird gegenwärtig unter dem Begriff „kulturelle Diversität“ verhandelt? Kulturelle Diversität verknüpft zwei Begriffe, die zeitspezifischen Implikationen unterliegen und deren kulturpolitische Bedeutung sich in den vergangenen Jahren stark verändert hat.

„Cultural diversity“, das im Deutschen in der Regel mit „kulturelle Diversität“ oder „kulturelle Vielfalt“ übersetzt wird, ist ein zentrales Thema der aktuellen Kulturpolitik. Das Begriffspaar verweist auf die kulturellen Unterschiede in einer globalisierten Welt, die sich seit der Mitte des 20. Jahrhunderts immer deutlicher zeigen. Den folgenden Überlegungen liegen vor allem die Definitionen der UNESCO als einer zentralen kulturpolitischen Organisation zugrunde.³

Soziale und kulturelle Differenzen werden auf verschiedene Weise wahrgenommen. Die eine Seite empfindet die Unterschiede zwischen den Kulturen als Bedrohung für die eigene Identität, gegen die es sich zu wehren gilt.⁴ In diesem Zusammenhang sind gesellschaftliche Dynamiken zu nennen, wie

sie etwa durch Formen des „othering“ (von engl. „other“, „andersartig“) hervorgerufen werden können, bei der sich die Mitglieder einer Gruppe, der sie sich zugehörig fühlen, von anderen Gruppen distanzieren.

Der Begriff des „othering“ ist in den aktuellen Theorien der Soziologie, Kultur und Sozialanthropologie sowie in der Pädagogik gebräuchlich.⁵ Die Differenzierung und Distanzierung einzelner gesellschaftlicher Gruppen von anderen führt zwangsläufig dazu, dass das jeweils eigene soziale Image abgegrenzt wird von dem anderer Gruppen, deren Mitglieder aufgrund abweichender Merkmale als „fremd“ kategorisiert und klassifiziert werden. Das Herausstellen solcher Unterschiede und die Distanzierung von Vertreterinnen und Vertretern anderer Gruppen – beispielsweise aufgrund des Geschlechts, der sexuellen Orientierung, religiöser und/oder ethnischer Zugehörigkeit, aufgrund der Sprache, Nationalität, der sozialen Stellung, der Klassenzugehörigkeit oder weiterer Unterscheidungskriterien⁶ kann zu Feindbildern oder auch Fremdenfeindlichkeit führen. Dieser Prozess wird verstärkt, wenn Angehörige einer kulturellen Gruppe befürchten, dass fremde Einflüsse negativ auf die eigene Kultur einwirken und sie damit

3 <http://portal.unesco.org>

4 Vgl. dazu etwa die Diskussion, die die Rede des Bundespräsidenten Wulff am 3.10.2010 (Tag der deutschen Einheit) ausgelöst hatte, als er sagte, dass neben Christentum, und Judentum auch der Islam zu Deutschland gehöre. Vgl. auch Samuel P. Huntington, der in seinem Buch „The clash of civilizations“ aus dem Jahr 1996 für eine Stärkung westlicher Identität plädiert. Verknüpft mit einer Politik der Macht, unter Hintanstellung der Menschenrechte, sollten dabei vor allem die USA eine führende Rolle übernehmen.

5 Vgl. dazu Julia Reuter: Ordnungen des Anderen. Zum Problem des Eigenen in der Soziologie des Fremden, Bielefeld 2002. Kerstin Gernig (Hrsg.): Fremde Körper. Zur Konstruktion des Anderen in europäischen Diskursen, Berlin 2001. Nelly Oudshoorn: Eine natürliche Ordnung der Dinge? Reproduktionswissenschaften und die Politik des „Othering“. In: Lenz, Ilse; Mense, Lisa, Ullrich, Charlotte (Hrsg.): Reflexive Körper? – Zur Modernisierung von Sexualität und Reproduktion, Opladen 2004.

6 Vgl. dazu etwa die Diskussion, die die Rede des Bundespräsidenten Wulff am 3.10.2010 (Tag der deutschen Einheit) ausgelöst hatte, als er sagte, dass neben Christentum, und Judentum auch der Islam zu Deutschland gehöre. Vgl. auch Samuel P. Huntington, der in seinem Buch „The clash of civilizations“ aus dem Jahr 1996 für eine Stärkung westlicher Identität plädiert. Verknüpft mit einer Politik der Macht, unter Hintanstellung der Menschenrechte, sollte dabei vor allem die USA eine führende Rolle übernehmen.

in ihrem Wesen bedrohen könnten. Der Vorgang des „othering“ bezeichnet somit einen sozialpsychologischen, gefühlsbetonten Mechanismus, der Grundlage für Diskriminierung von Minderheiten oder als fremd erlebter Gruppen ist, was zu gesellschaftlichen Konflikten führen kann.

Dem steht eine Position gegenüber, die Diversität als Reichtum versteht, der zu Austausch- und Dialogprozessen und damit zur Belebung der Gesellschaft maßgeblich beiträgt. Diese dem „othering“ diametral entgegen gesetzte Position begreift Diversität als Chance und geht davon aus, dass Austausch- und Dialogprozesse das gesellschaftliche Miteinander bereichern und vielfältige Entwicklungen vorantreiben können. Entsprechend formulierte die UNESCO-Generalkonferenz in Paris im Jahr 2001 in der „Allgemeinen Erklärung zur kulturellen Vielfalt“ unter der Rubrik „Identität, Vielfalt und Pluralismus“:

Im Laufe von Zeit und Raum nimmt die Kultur verschiedene Formen an. Diese Vielfalt spiegelt sich wieder in der Einzigartigkeit und Vielfalt der Identitäten, die die Gruppen und Gesellschaften kennzeichnen, aus denen die Menschheit besteht. Als Quelle des Austauschs der Erneuerung und der Kreativität ist kulturelle Vielfalt für die Menschheit ebenso wichtig wie die biologische Vielfalt für die Natur. Aus dieser Sicht stellt sie das gemeinsame Erbe der Menschheit dar und sollte zum Nutzen gegenwärtiger und künftiger Generationen anerkannt und bekräftigt werden. (Art. 1)

War es das zentrale Anliegen dieser Definition, das Phänomen kulturelle Vielfalt zu erklären, sein Auftreten zu begründen und es – im Rückgriff auf die Biologie – als ‚natürlich‘ zu charakterisieren, so geht die deutsche UNESCO-Kommission gemäß einer Definition aus dem Jahr 2009 von einem erweiterten Verständnis von kultureller Diversität aus:

„Kulturelle Vielfalt“ bezieht sich auf die mannigfaltige Weise, in der die Kulturen von Gruppen und Gesellschaften zum Ausdruck kommen. Diese Ausdrucksformen werden innerhalb von Gruppen und Gesellschaften sowie zwischen ihnen weitergegeben. Die Kulturelle Vielfalt zeigt sich nicht nur in der unterschiedlichen Weise, in der das Kulturerbe der Menschheit durch eine Vielzahl kultureller Ausdrucksformen zum Ausdruck gebracht, bereichert und weitergegeben wird, sondern auch in den vielfältigen Arten des künstlerischen Schaffens, der Herstellung, der Verbreitung, des Vertriebs und des Genusses von kulturellen Ausdrucksformen, unabhängig davon, welche Mittel und Technologien verwendet werden.⁷

Neu sind die Integration „kultureller Ausdrucksformen“ und des „künstlerischen Schaffens“ in die Definition dessen, was unter kultureller Vielfalt zu verstehen sei.

Die Leiterin des Neuköllner Kulturamtes in Berlin, Dorothea Kolland, erklärt, dass „cultural diversity“ im Englischen dabei jedoch umfassender ist als der deutsche Begriff „Vielfalt“. Ihrer Ansicht nach ist dieses Mehr an Bedeutung zentral:

Es bedeutet Mannigfaltigkeit, Vielfalt, aber auch Diversität und Verschiedenheit. (...) Die Erkenntnis, das Kennen lernen, das Umgehen, das Abwägen, das Akzeptieren (und auch Ablehnen), das sich Verändern macht den Reichtum, den Zugewinn von kultureller Vielfalt, die

⁷ Kulturelle Vielfalt gestalten. Weissbuch. Deutsche UNESCO-Kommission e.V. (Hrsg.), Bonn 2009, S. 30.

*auch Verschiedenheit ist, aus. Dieser Zugewinn kann aber nur dann fruchtbar werden, wenn die differierenden Werte, Traditionen, Erfahrungen, Lebensspraxen erkannt, zueinander in Bezug gesetzt, in der gesellschaftlichen Interaktion erprobt werden.*⁸

Kolland skizziert die Notwendigkeit, die Begriffe nicht ausschließlich auf ethnografische Kriterien zu beschränken und damit bei vorgefassten Kategorien zu verbleiben, sondern die Definition weiter zu fassen. Im UNESCO-Weltbericht von 2010 wird die Frage, was „kulturelle Vielfalt“ sei, deshalb auch zunächst damit beantwortet, dass Kultur „weitest gefasst“ zu denken sei, nämlich als

*Gesamtheit der einzigartigen geistigen, materiellen, intellektuellen, emotionalen Aspekte, die eine Gesellschaft oder eine soziale Gruppe kennzeichnen. Dies schließt nicht nur Kunst und Literatur ein, sondern auch Lebensformen, die Grundrechte des Menschen, Wertesysteme, Traditionen und Glaubensrichtungen.*⁹

Obwohl diese Analyse deutlich differenzierter ist, als sie es noch in der Erklärung der UNESCO aus dem Jahr 2001 war, besteht nach wie vor im allgemeinen kulturpolitischen Diskurs die Gefahr, dass soziale Gruppen aufgrund ihrer Hintergründe als Partikularkulturen eingeordnet werden, ohne die/ den einzelne/n Menschen und seine/ihre individuellen Eigenheiten und Ausdrucksformen darin zu berücksichtigen. Der bis heute noch weithin überlieferte Kulturbegriff beschränkt sich vor allem auf sprachliche, nationale, religiöse, bildungs- und

wertspezifische Differenzen.¹⁰ Dabei werden aber all jene Prozesse nicht berücksichtigt, die jenseits dieser Kategorien verlaufen und ebenso die Dynamik innerhalb einer Gruppe, aber auch zwischen Gruppen, beeinflussen.

Die Frage, was transkulturelle Diversität aktuell bedeutet, muss also auch die Frage berücksichtigen, was sie in Gesellschaften bedeutet, die zunehmend sensibel werden für eine Binnendifferenzierung der eigenen Gesellschaft in verschiedene Subkulturen.

Tatsächlich bestimmen parallel verlaufende und sich überschneidende Zugehörigkeiten und Identifikationen die menschlichen Existenzen. Diese gilt es in all ihrer Komplexität zu berücksichtigen, um verstehen zu können, wie Individuen sich auf ihre je spezifische Art und Weise in ihrem geltenden Gefüge orientieren und welche Wechselbeziehungen zwischen emanzipierter Ausdrucksmöglichkeit und normativer Identifikation aufscheinen. Eine Differenzierung der kulturellen Diversität bedeutet zum Beispiel die Berücksichtigung national-ethno-kultureller (Mehrfach)-Zugehörigkeiten oder auch der sexuellen Orientierung, Relevanz besitzen auch demografische Gegebenheiten, psychisch/physische Verfasstheit oder auch Alter und Geschlecht. Kurz: Die Differenzierung des Begriffs kulturelle Diversität umfasst sämtliche Varianten von Lebensformen und die damit einhergehenden Ausdrucksmöglichkeiten. Diese Kriterien weichen den überlieferten Begriff der kulturellen Diversität auf zugunsten eines Lupenblicks, der individuelle Lebenssituationen aufnimmt und diese in Relation zu

⁸ Dorothea Kolland: Kulturelle Differenz: Diversität und Differenz. In: Jahrbuch für Kulturpolitik, Bonn 2006, S.141.

⁹ UNESCO-Weltbericht: In kulturelle Vielfalt und interkulturellen Dialog investieren. Dt. Kurzfassung, Bonn 2009, S. 3.

¹⁰ Die Entwicklung des Kulturbegriffs wird übersichtlich von Lina Hammel dargestellt. Siehe <http://home.arcor.de/zfkm/07-hammel1.pdf>, vgl. auch Mieke Bal: Kulturanalyse, Frankfurt am Main 2002. Vgl. auch Jörg Fisch: Zivilisation und Kultur. In: Geschichtliche Grundbegriffe, Stuttgart 1992. Vgl. auch Johann Gottfried Herder: Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit, Leipzig 1903. Vgl. auch Edward Burnett Tylor: Religion in Primitive Culture, New York 1958.

gruppendynamischen Interaktionen, wie etwa die Aushandlung machtmittiger Prozesse, betrachtet.¹¹

Der Philosoph Wolfgang Welsch¹² hat die Begriffe Multikulturalität und Interkulturalität¹³ hinter sich gelassen, weil sie immer noch von homogenen Kulturen ausgehen. Im Sinne einer zeitgemäßen Vorstellung von Kultur verwendet er stattdessen den Begriff der „Transkulturalität“ mit der Begründung:

Meine Kritik am traditionellen Konzept der Einzelkulturen sowie an den neueren Konzepten der Multi- und Interkulturalität lässt sich folgendermaßen resümieren: Wenn die heutigen Kulturen tatsächlich noch immer, wie diese Auffassungen unterstellen, inselartig und kugelförmig verfasst wären, dann könnte man die Schwierigkeiten ihrer Koexistenz und Kooperation weder loswerden noch lösen. Aber die Beschreibung heutiger Kulturen als Inseln bzw. Kugeln ist deskriptiv falsch und normativ irreführend. Unsere Kulturen haben de facto längst nicht mehr die Form der Homogenität und Separiertheit, sondern sie durchdringen einander, sie sind weithin durch Mischungen gekennzeichnet. Diese neue Struktur suche ich durch den Terminus „Transkulturalität“ zu fassen. Er soll darauf hinweisen, dass die heutigen kulturellen Determinanten über den herkömmlichen Kulturbegriff hinaus- und durch die alten Kulturabgrenzungen wie

*selbstverständlich hindurchgehen.*¹⁴

Um die Heterogenität heutiger Kulturen, ihre Durchmischung und prozesshafte Dynamik zu berücksichtigen, greift er zu dem Präfix „trans-“. Meiner Einschätzung nach muss aber auch diese Definition noch erweitert werden, um der Vielfältigkeit innerhalb von Gesellschaften und Gruppen gerecht werden zu können. Denn geht man davon aus, dass kulturelle Diversität alle kulturellen Leistungen umfasst, die Menschen gestaltend – geistig wie materiell – hervorbringen, dann kann das jeweilige Lebensumfeld nicht ignoriert werden. Mündliche und schriftliche Äußerungen, Kleidung, Habitus, Gestaltung jeder Art im öffentlichen und privaten Bereich, politische Beteiligung, sozialer Status, sexuelle Orientierung müssen ebenso berücksichtigt werden wie Kommunikation, Interessen und Aktivitäten, Ausstattung mit geistigen und materiellen Gütern, Alter, Beruf etc. Gerade in der Kulturarbeit und speziell im Bereich der Basisarbeit¹⁵ im direkten Umgang mit dem Publikum, wie er bei der Kunstvermittlung stattfindet, sind deshalb kategoriale Eingrenzungen grundsätzlich kontraproduktiv.¹⁶ Denn dadurch besteht zum einen die Gefahr, dass Ausschlüsse produziert und zum anderen Angebote entwickelt werden, die individuelle Ansprüche, Interessen und Hintergründe nicht berücksichtigen und dadurch vorschnell homogenisierend wirken.

11 An dieser Stelle muss weiter untersucht werden, wie Individualität in einzelnen Gesellschaften gedacht, bewertet und gelebt wird. Aus europäischer Sicht möglicherweise selbstverständlich, müssten Konzepte von Individualität dahingehend überprüft werden, wie und wo sie unterschiedlich erlebt werden. Vgl. dazu: Homi K. Bhabha: *The Location of Culture*, New York, 1994. Vgl. auch Robert Young: *White Mythologie*. o.O. 1990. Vgl. auch Julia Reuter (Hrsg.): *Postkoloniale Soziologie: empirische Befunde, theoretische Anschlüsse, politische Intervention*, Bielefeld 2010.

12 Vgl. Wolfgang Welsch: *Migration und kultureller Wandel*. In: *Zeitschrift für Kulturaustausch*. 45. Jg., Stuttgart 1995.

13 Wolfgang Welsch: *Auf dem Weg zur transkulturellen Gesellschaft*. In: Lars Allolio-Näcke, Britta Kalscheuer, Arne Manzeschke (Hrsg.): *Differenzen anders denken*, Frankfurt am Main, New York 2004, S. 314 ff.

14 Ebenda S. 322.

15 Mit Basisarbeit ist die Arbeit von Kunst- und Kulturvermittlerinnen und -vermittlern gemeint, die an der Schnittstelle zwischen Publikum und Institution, zwischen Gruppen und Aktionen, zwischen Kunstwerk und der Auseinandersetzung damit sowie zwischen Einzelnen agieren. An dieser Stelle hat die Entwicklung von Projekten, Workshops und Programmen innerhalb und außerhalb von Institutionen ihren Platz. Dort berühren sich Idee und Umsetzung zwischen Menschen direkt.

16 Vor dieser Überlegung müssten die Debatten um sogenannte „Zielgruppen“ und wie man diese erreicht, in kulturellen Einrichtungen kritisch auf dadurch produzierte Exklusionen reflektiert werden.

Kunst und Kultur bieten dank ihrer Komplexität ausreichend Stoff für Auseinandersetzung, der genutzt werden sollte, um transkulturelle Diversität und die mit ihr einhergehenden Vorstellungen zu reflektieren und neu zu verhandeln. Während im Alltag Analyse und Verständnis oft zu kurz kommen, eröffnen sich in der Beschäftigung mit Kunst Denk- und Aktionsräume, in denen eine erweiterte Reflexion stattfinden kann. Dies stellt ein Potenzial für gesellschaftliche und politische transkulturelle Praxis dar. Vor dem Hintergrund der Globalisierung und angesichts der Notwendigkeit nachhaltiger Entwicklungen ist kulturelle Bildung eine entscheidende Ressource. Um ein Miteinander der vielfältigen und dynamischen kulturellen Identitäten zu ermöglichen, die heute weltweit existieren, müssen die Fähigkeiten jedes/r Einzelnen genutzt und entwickelt werden. Differenzen müssen erkannt, benannt und genutzt werden, um eine toleranzbasierte Streitkultur zu etablieren, von der alle Seiten profitieren, die allerdings Widersprüche aushalten und keine Homogenisierung erzwingen will. In diesem Zusammenhang möchte ich die belgische Politikwissenschaftlerin Chantal Mouffe zitieren, die Dissens als Grundlage zukünftiger demokratischer Gesellschaftsmodelle beschreibt. Es geht dabei

um einen Pluralismus, der Diversität und Dissens aufwertet und nicht versucht, eine öffentliche Sphäre zu errichten, aus der sie verbannt wären. Denn dieser Pluralismus erkennt, dass ohne Dissens eine Demokratie mit lebendiger Streitkultur nicht möglich ist.¹⁷

Mouffe fordert die Entwicklung eines neuen demokratischen Modells, das Diversität¹⁸ und Dissens in einer pluralistischen Gesellschaft akzeptiert und dabei „Antagonismen berücksichtigt.“¹⁹ Kulturelle Bildung bzw. „Arts Education“ hat das Potenzial, mit Hilfe von Kunst diesen „lebendigen Streit“²⁰ über das Zusammenwirken individueller und kollektiver Lebensräume zu initiieren, indem die individuellen Hintergründe der Teilnehmerinnen und Teilnehmer und ihre eigenen Positionen, Lebensmodelle und -perspektiven in die Diskussionen so eingebunden werden, dass sie als transkulturelle Akteure wirken können.

17 Chantal Mouffe: Pluralismus, Dissens und demokratische Staatsbürgerschaft. In: Martin Nonnhoff (Hrsg.): Diskurs radikale Demokratie – Hegemonie, zum politischen Denken von Ernesto Laclau und Chantal Mouffe, Bielefeld 2007, S. 48.

18 Vgl. dazu den „diversity“-link von „engage“, dem Netzwerk englischer Kunstvermittlerinnen und Kunstvermittler: <http://www.engage.org/resources/diversity.aspx>

19 Chantal Mouffe: Pluralismus, Dissens und demokratische Staatsbürgerschaft., S. 42.

20 vgl. Jean-Francois Lyotard: Der Widerstreit, München 1989.

Kulturelle Vielfalt und Kulturelle Bildung

Die Verknüpfung von kultureller Diversität mit kultureller Bildung ist 2006 im Rahmen der ersten „Weltkonferenz zur kulturellen Bildung (Arts Education)“ der UNESCO in Lissabon festgeschrieben worden, die unter dem Motto „Arts Education— Building Creative Capacities for the 21st Century“ stand. Aus der Konferenz ist die sogenannte „Lissabon Road Map“ hervorgegangen.²¹ Darin heißt es gleich zu Beginn:

This document is designed to promote a common understanding among all stakeholders of the importance of Arts Education and its essential role in improving the quality of education.

Um den Begriff kulturelle Bildung umfassend zu analysieren, fehlt hier der Raum. Fest steht aber, dass auch dieser Begriff, ähnlich wie der Begriff der kulturellen Diversität, zu den zentralen Konzepten der aktuellen Kulturpolitik gehört. Der Stellenwert kultureller Bildung als Fundament für individuelle und gesellschaftliche Entwicklung wurde im Rahmen der zweiten Weltkonferenz zur kulturellen Bildung zum Ausdruck gebracht, die im Mai 2010 in Seoul stattgefunden hat.²²

Als Kooperation zwischen der UNESCO und der südkoreanischen Regierung wurden folgende Ziele formuliert:

1. Sicherstellung der Verfügbarkeit kultureller Bildung als grundlegendem und nachhaltigem Bestandteil von Bildung;
2. Sicherstellung der hohen Qualität von Aktivitäten und Programmen im Rahmen der kulturellen Bildung, deren Konzeption und Vermittlung;
3. Prinzipien und Praktiken der kulturellen Bildung sollen verstärkt dazu beitragen, die sozialen Aufgaben und kulturellen Herausforderungen überall auf der Welt zu bewältigen.

Einen weiteren wichtigen Beitrag zum aktuellen Diskurs über Arts Education liefert die „Road Map for Arts Education“²³ der UNESCO, die in ihren Empfehlungen unter anderem folgende Überlegungen anstellt:

- Noting that the development, through Arts Education, of an aesthetic sense, creativity and the faculties of critical thinking and reflection inherent to the human condition is the right of every child and young person.
- Understanding the challenge to cultural diversity posed by globalization and the increasing need for imagination, creativity and collaboration as societies become more knowledge-based.
- Taking into account that Arts Education, as a form of ethical and civic construction, constitutes a basic tool for social integration and can help to address critical issues facing many societies, including crime and violence, persistent illiteracy, gender inequalities (including male underachievement), child abuse and neglect, political corruption, and unemployment.

²¹ <http://portal.unesco.org> – siehe unter Road Map for Arts Education – abgerufen 30.09.2010.

²² Webseite zur Weltkonferenz: <http://www.artsedu2010.kr/index.jsp>. Vgl. auch die UNESCO-Webseite "Arts Education": http://portal.unesco.org/culture/en/ev.php-URL_ID=39674&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

²³ <http://portal.unesco.org> – siehe unter Road Map for Arts Education – abgerufen am 30.09.2010.

Die Zielsetzungen und Ansprüche von kulturpolitischen Weltkonferenzen sind entsprechend der hier veröffentlichten Richtlinien und Empfehlungen sehr hoch. Wie verhält es sich aber mit der Umsetzung dieser Proklamationen?

Die Tatsache, dass Aktualität und Bedeutung künstlerischer Bildung ständig wachsen, dass ihre Potenziale erkannt und gefördert werden sollen und somit kulturelle Bildung auf der politischen Agenda weit oben steht, macht es notwendig, über die Annäherung von Theorie und Praxis nachzudenken. An erster Stelle steht dabei die Frage, wie die empfohlenen Maßnahmen auch tatsächlich umgesetzt werden können.

Es steht in der aktuellen Diskussion außer Frage, dass die Interdependenz und das Zusammendenken von kulturpolitischem Diskurs, kultureller Diversität und kultureller Bildung ein Instrument zur Bewältigung sozialer Konflikte darstellt.²⁴ Damit ist es folgerichtig, kulturelle Bildung – und damit auch eine zeitgemäße Kunstvermittlung – als wesentliche Mittel zu begreifen, um ein politisch-kritisches Bewusstsein sowie demokratische Strukturen zu schaffen und diese nachhaltig aufrecht zu erhalten. Welche Impulse liefern dabei die Debatten um adäquate zeitgenössische Kunstvermittlung? Wie lassen sich kulturelle Diversität und kulturelle Bildung beziehungsweise Arts Education in den Kulturinstitutionen verankern? Wie werden diese Begriffe in den Einrichtungen definiert, und welche Aufgaben leiten sich daraus ab? Werden die Zielsetzungen verbindlich ratifiziert und realisiert, und wie könnte dies überprüft werden? Wird das Menschenrecht auf Bildung im Kontext der Kulturinstitutionen tatsächlich hinreichend verwirklicht?²⁵

²⁴ Vgl. dazu etwa Anne Bamford: *Der Wow-Faktor. Eine weltweite Analyse der Qualität künstlerischer Bildung*, Münster, New York, Berlin, München 2010.

²⁵ Artikel 26 der Allgemeinen Erklärung der Menschenrechte, Resolution 217 A (III) der Generalversammlung vom 10.12.1948.

Transkulturelle Diversität in der Kunstvermittlung

Die aktuelle Debatte um den Begriff Kunstvermittlung weist über die museumspädagogische Praxis hinaus und befasst sich zum Beispiel auch mit der Vermittlung in schulischen und außerschulischen Partnerschaften, mit Interventionen im öffentlichen Raum oder mit dem Zusammenhang von Kulturpolitik und kultureller Bildung. Kunstvermittlung wird dabei als angewandte Strategie verstanden, die nicht nur kanonisches Wissen über kulturelle Produkte liefert, sondern die auch den politischen und gesellschaftlichen Kontext sowie die Hintergründe der Beteiligten reflektiert.²⁶ Transkulturelle Diversität kann sich im Feld der Kunstvermittlung also sowohl auf die beteiligten Subjekte und Institutionen als auch auf die zu betrachtenden oder zu bearbeitenden Objekte beziehen.

Im Folgenden zeichne ich ausschnitthaft den Diskurs über zeitgemäße/zeitgenössische Kunstvermittlung nach, vor dessen Hintergrund die Perspektive der vorliegenden Untersuchung entwickelt wurde.

Nanna Lüth, Leiterin der Kunstvermittlung am Edith-Ruß Haus für Medienkunst in Oldenburg, fragt in ihrem Aufsatz „Über zeitgenössische Kunstvermittlung“:

Auf der Suche nach Kunst vermittelnder Zeitgenoss_innen_schaft²⁷ teilt sich der Weg: Ist damit die Vermittlung zeitgenössischer Kunst gemeint? Oder eine

²⁶ Vgl. dazu Karl-Joseph Pazzini: *Kunst existiert nicht, es sei denn als angewandte*. http://kunst.erzwiss.uni-hamburg.de/pdfs/kunst_existiert_nicht.pdf

²⁷ Dazu heißt es in der Fußnote im zitierten Text: „Diese Schreibweise versucht, die Mehrdeutigkeit und Unbestimmtheit von geschlechtlicher Identität auszudrücken. Der Unterstrich signalisiert einen Zwischenraum.“

zeitgenössische Vermittlung von Kunst?²⁸

Um beide Aspekte – die Vermittlung zeitgenössischer Kunst und die zeitgenössische Vermittlung von Kunst – mit einander zu verbinden, greift sie auf Eva Sturms²⁹ Formulierung „Von Kunst aus“ zu denken zurück. Mit diesem Konzept ist gemeint,

Kunst als Ressource und als speziellen Verhandlungsraum zu nutzen. Es meint nicht, Kunst nachzumachen oder sich einzubilden, sie restlos zu verstehen und zur Ruhe bringen zu können, sondern im Gegenteil: ‚Von Kunst aus‘ geht in alle Richtungen. Man kann sich inspirieren lassen von Kunst; dort anfangen und nie wieder hin kommen; Kunst nicht als etwas verstehen, das es zu lösen, zu beenden gilt, sondern als Anfang von etwas Neuem, das irgendwohin führt, wohin man gar nicht gedacht hat, das man vorher nicht denken und sehen, sondern erst im Prozess des Sich-Aussetzens entwickeln konnte; ‚Von Kunst aus‘ kann sich in ein Unterrichtskonzept formieren, in einen Prozess des Durchgangs mit Kunst, oder als etwas ganz Anderes. Arbeiten wie KünstlerInnen, den SchülerInnen überlassen, was sie angeht, real am Kunstbegriff mitarbeiten, ein bisschen an der Fachgeschichte mitschreiben. Rhizomartig, wuchernd, vernetzend, benetzend, auftauchend, verschwindend....³⁰

Die Möglichkeit, „von Kunst aus“ Prozesse zu initiieren, ohne ein Ergebnis vorweg zu nehmen und ohne sie auf einen Rahmen oder eine Zielgruppe festzulegen, ist traditionell keinesfalls selbstverständlich. Carmen Mörsch, Leiterin des Institutes for Art Education an der ZHDK Zürich, macht dies deutlich,

indem sie verschiedene Vermittlungsansprüche von einander abgrenzt. Dazu schlägt sie die Unterscheidung zwischen affirmativer, reproduktiver, dekonstruktiver und transformativer Kunstvermittlung vor.³¹ Als affirmativ bezeichnet sie die am „häufigsten anzutreffende und dominante“ Form, die der Vermittlung die Funktion zuschreibt,

das Museum in seinen (traditionellen) Aufgaben – Sammeln, Erforschen, Bewahren, Ausstellen und Vermitteln von Kulturgut – effektiv nach außen zu kommunizieren.³²

Von dieser die Institution in ihrer Selbstverständlichkeit bestätigende Ausrichtung unterscheidet sich die reproduktive Form, in der

Kunstvermittlung die Funktion übernimmt, das Publikum von morgen heranzubilden und Personen, die nicht von alleine kommen, an die Kunst heranzuführen.³³

In diesem Zusammenhang werden die Überwindung von Schwellenängsten und damit auch ein auf Selbsterhalt zielendes Interesse der Institution an einer Neugewinnung von Publikum virulent. Die dritte Form, die sogenannte dekonstruktive Kunstvermittlung, geht weiter und weist der Vermittlung die Aufgabe zu,

die Bildungs- und Kanonisierungsprozesse (...) gemeinsam mit dem Publikum kritisch zu hinterfragen. Ausstellungsorte und Museen werden dabei in erster Linie in ihrer gesellschaftlich zurichtenden und disziplinierenden Dimension als Distinktions-, Exklusions- und Wahrheitsmaschine begriffen. Kunst wird außerdem selbst in ihrem dekonstruktiven Potenzial anerkannt.³⁴

28 Nanna Lüth: Über zeitgenössische Kunstvermittlung. In: Is it now? - Gegenwart in den Künsten. Sigrid Adorf, Sabine Gebhardt Fink, Sigrid Schade, Steffen Schmidt (Hrsg.), Zürich 2008, S. 56-57.

29 Eva Sturm ist Professorin für Kunstvermittlung an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg.

30 BDK (Bund deutscher Kunsterzieher) Mitteilungen 4/2000, S. 23.

31 Carmen Mörsch, das Forschungsteam der documenta 12 Vermittlung (Hrsg.): Kunstvermittlung 2. Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 1. Ergebnisse eines Forschungsprojekts, Zürich, Berlin 2009.

32 Ebenda S. 9.

33 Ebenda S. 10.

34 Ebenda S. 10.

Mit der transformativen Form schließlich erweitert die Kunstvermittlung die Funktionen der Institution, indem sie Aufgaben gesellschaftspolitischer Mitgestaltung übernimmt:

Ausstellungsorte und Museen werden in diesem Diskurs als veränderbare Organisationen begriffen, bei denen es weniger darum geht, Gruppen an sie heranzuführen, als dass sie selbst – aufgrund ihrer durch lange Isolation und Selbstreferenzialität entstandenen Defizite – an die sie umgebende Welt (...) herangeführt werden müssen.³⁵

Dass für die zeitgemäße Kunstvermittlung besonders die letzten beiden Formen – die dekonstruktive und die transformative Form – an Bedeutung gewinnen, zeigen weitere Positionen. Bei der Konferenz „Performing the Museum as a public sphere – Kunstvermittlung als Widerstreit“, die 2007 im Kunstmuseum Lentos in Linz stattfand, erklärten Carmen Mörsch und Eva Sturm „zeitgemäße Kunstvermittlung“ folgendermaßen:

Zeitgemäß meint dabei: unter kritischer Reflexion der historischen und gegenwärtigen Diskurse um Kunst, Kunstvermittlung, Öffentlichkeit, Partizipation und Bildung. Die aus dieser Debatte erwachsenden – unbedingt interdependent zu verstehenden Kriterien könnten lauten:

- *Lösung von der Kunstvermittlung aus der untergeordneten – schicksalhaften Abhängigkeit“ von der jeweiligen Institution und Sicherung ihres eigenständig-kritischen Orts.*
- *Aktive Auseinandersetzung mit den Wahrnehmungs- und Interaktionsweisen der BesucherInnen (...).*
- *Interdisziplinäre Zugangsweise zu allen Aspekten.³⁶*

Zeitgenössische bzw. zeitgemäße Kunstvermittlungsformen nehmen Bezug auf aktuelle Kontexte und zielen auf die Entwicklung von Formaten ab, die die Arbeit mit dem Publikum nicht mehr auf eine kommunikative Dienstleistung beschränken.³⁷ Dies bedeutet für die in der Vermittlung Tätigen, ihre politische Verantwortung genauer zu fassen und ihre Auseinandersetzung mit dem Publikum als multilateralen Bildungs- und Entbildungsprozess zu verstehen und die Setzungen im Rahmen dieses Prozesses entsprechend zu gestalten.

In den folgenden Abschnitten geht die Studie der Frage nach, wie transkulturelle Diversität derzeit speziell im kulturellen Feld diskutiert und verstanden wird und in welcher Form sie sich in den ausgewählten Beispielen von zeitgenössischen Kunstvermittlungsprojekten niederschlägt.³⁸ Dadurch soll die Wahrnehmung für die Basisarbeit der Kunstvermittlung in den Institutionen geschärft, sollen verschiedene Strategien zur Förderung transkultureller Diversität offen gelegt und die Prozesse sichtbar gemacht werden, die durch die Beschäftigung mit dem sogenannten „Anderen“ ausgelöst werden können.

³⁵ Ebenda S. 10.

³⁶ http://www.lentos.at/de/108_1723.asp. Abgerufen am 3.11.2010.

³⁷ Vgl. dazu Carmen Mörsch und das Forschungsteam der documenta 12 Vermittlung (Hrsg.): Kunstvermittlung 2 – zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12, Ergebnisse eines Forschungsprojekts, Zürich-Berlin 2009.

³⁸ Der Begriff des "kulturellen Feldes" (champ culturel) wird in Anlehnung an Pierre Bourdieus Definition gebraucht. Zentral ist die Überlegung, dass das „kulturelle Feld“ eine kulturelle Produktions- und Rezeptionssphäre umfasst, die von Machtverhältnissen bestimmt wird. Vgl. Pierre Bourdieu: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, Frankfurt am Main 1987.

Die Projekte

Im folgenden werden vier Vermittlungsprojekte von den Künstlerinnen und Künstlern bzw. von den Kunstvermittlerinnen und -vermittlern, die sie ins Leben gerufen haben, selbst vorgestellt.

Bei der Auswahl der Projekte waren verschiedene Kriterien ausschlaggebend. Alle Projekte zeichnen sich durch innovative Ansätze in der Bearbeitung transkultureller Diversität aus. Die Projektverantwortlichen sehen darin einen wesentlichen Bezugspunkt ihrer Praxis. Zudem ging es darum, Projekte aus verschiedenen (inter-)nationalen Zusammenhängen abzubilden.

Anhand eines Fragebogens (das gilt für die Projekte „thinking about looking“, „ID²“, „Kulturtransfers“) bzw. in Interviewform („puppet in a box III“) wurden die Kunstvermittlerinnen und Kunstvermittler zu ihrem Verständnis von kultureller Diversität und zu ihren Projekten im Einzelnen befragt.

Methodisch basiert die Studie neben einer Theorierecherche auf Leitfrageninterviews. Die Fragen wurden schriftlich bzw. mündlich von den Initiatorinnen/dem Initiator in Englisch oder Deutsch beantwortet; die Antworten wurden zusammengefasst und im Anschluss ausgewertet.

Die Fragen lauteten:

1. Welche Bedeutung hat kulturelle Diversität für Ihre Arbeit als Kunstvermittlerin oder Kunstvermittler?
2. Beschreiben Sie bitte Ihr Projekt sowie den Projekttitel.
3. Vor welchem sozialen und politischen Hintergrund spielte sich dieses Projekt ab? Welche Situation war dafür der Auslöser?
4. Welche Rolle spielt Kunst in ihrem Projekt?
5. Gab es sichtbare Ergebnisse in Bezug auf die kulturelle Diversität?
6. Wie haben Sie die Teilnehmerinnen und Teilnehmer für Ihr Projekt erreicht? Wie waren diese Personen genau beteiligt? Wen haben Sie dabei eventuell ausgegrenzt?
7. Gab es Reaktionen auf Ihr Projekt – sei es in der Presse, im Museum, bei den Teilnehmerinnen und Teilnehmern?
8. Welche Institution hat Sie unterstützt, welche nicht?
9. Haben Sie dieses Projekt ausgewertet? Wenn ja – was war das Resultat?
10. Gibt es in Ihrem Umfeld ähnliche Projekte und tauschen Sie sich mit deren Initiatorinnen und Initiatoren aus?
11. Was war für Sie problematisch? Mit welcher Entscheidung sind sie nicht zufrieden?
12. Möchten Sie noch etwas ergänzen?

Die Projekte im Überblick

Das Projekt „thinking about looking“ aus Großbritannien steht exemplarisch für eine kulturelle und bildungspolitische Tradition, die Initiativen der Kunstvermittlung („gallery education“) und gesellschaftlich engagierte künstlerische Praktiken stärker fördert als beispielsweise die öffentliche Hand in Deutschland.³⁹

Mit „ID²“ wurde ein Projekt aus einem osteuropäischen Land – aus Tallinn in Estland, der Kulturhauptstadt 2011 – aufgenommen, an dem deutlich wird, wie politische Traumata, die sich aus der Geschichte des Landes ergeben, in der Beschäftigung mit Kunst thematisiert werden können.

Das dritte Projekt, „puppet in a box III“, zeichnet sich dadurch aus, dass es von zwei Kunstschaffenden initiiert wurde, die die Vermittlungskonzepte durch explizit künstlerische Zugänge als eine spezifische Form der Arts Education erweitern. Das Projekt weist außerdem die Besonderheit auf, dass geographisch sehr große Distanzen überwunden wurden und im Kongo, in Pakistan und in Deutschland mit der Vision einer weltweiten Kommunikation ohne Vorbehalte gegen kulturelle Unterschiede gearbeitet wurde.

Das vierte Projekt, „Kulturtransfers“ aus Berlin, ist dagegen lokal verortet, will aber in der Arbeit mit Migrantinnen und Migranten gezielt die Galeriegrenzen überschreiten und könnte damit im deutschen Kontext exemplarisch für eine neue, kritisch

reflexive Praxis der öffentlich subventionierten Kulturvermittlung stehen.

Die vier Projekte können nicht alle Spielarten der Auseinandersetzung mit transkultureller Diversität abbilden, es ließen sich weitere Untersuchungen von Vermittlungskonzepten anschließen, die religiöse Hintergründe, Geschlechterfragen und sexuelle Orientierung oder auch demographische und berufsbedingte Faktoren von Diversität berücksichtigen. Die folgende Untersuchung möchte daher ausgehend von den Beispielen dazu beitragen, sich verstärkt mit transkultureller Diversität zu beschäftigen und die Diskussionen darüber weiter anregen.

³⁹ Vgl. Carmen Mörsch: Gallery Education in Großbritannien: Beispiele guter Praxis für die Kunstvermittlung in Deutschland. „Kunstvermittlung zwischen partizipatorischen Kunstprojekten und interaktiven Kunstaktionen“ NGBK, AdKV (Hrsg.), Berlin 2002. Anzumerken ist, dass die „gallery education“ und verwandte kulturelle Bereiche zur Zeit in Großbritannien unter erheblichen finanziellen Einschnitten leiden.

2.

KUNSTVERMITTLUNG UND TRANSKULTU- RELLE DIVERSITÄT IN DER PRAXIS: VIER FALLBEISPIELE

2.1 Kunst und Klinik: „thinking about looking“ von Liz Ellis und Sheila Grandison



Das Kunstvermittlungsprojekt „thinking about looking“ (2008–2010) fand in Kooperation zwischen der Tate Gallery of Modern Art, kurz Tate Modern, und dem Newham Hospital in London statt. Entwickelt wurde es von Liz Ellis, der Kuratorin der Abteilung „Community Learning“ der Tate Modern, gemeinsam mit Sheila Grandison, der Leiterin der kunsttherapeutischen Abteilung vom Newham Hospital. Im Rahmen von „thinking about looking“ wurden sowohl Patienten der psychiatrischen Abteilung der Klinik als auch das betreuende Personal (Pflegerinnen und Pfleger, Verwaltungsangestellte, Kunsttherapeuten und -therapeutinnen) in Ausstellungen der Tate Modern eingeladen, um sich dort in Workshops und Diskussionen mit den Kunstwerken zu beschäftigen. Die gemeinschaftliche, von Kunst angestoßene Auseinandersetzung wurde auf den Stationen der psychiatrischen Einrichtungen fortgesetzt. Indem Gruppen in das Vermittlungsprogramm einbezogen wurden, die wenig

oder keine Erfahrung im Umgang mit Kunst hatten, wurde zugleich einem sozialen Ausschlussmechanismus entgegengearbeitet. So ließ sich ein Ziel des Museums, eine offene und vielfältige Publikumspolitik umzusetzen, realisieren. Entscheidend war, dass sich Betreuerinnen und Betreuer mit Patientinnen und Patienten auf Augenhöhe in dieser Auseinandersetzung mit Gegenwartskunst begegnen konnten, die beiden Gruppen gleichermaßen wenig vertraut war. Die Gruppen hatte damit die Möglichkeit, Gemeinsamkeiten im „learning about art“ zu erleben.

Picture 1 and 2: Gallery activity with a group of Art Therapy Support Workers from East London NHS in Tate Modern. (Workshop mit Kunsttherapeutinnen und -therapeuten vom Newham Hospital (NHS) in East London in der Tate Modern)



The project “thinking about looking” ran from December 2008–December 2010. It was jointly run by Tate Modern and Newham Centre for Mental Health,⁴⁰ with sessions alternating between full-day gallery workshops for staff and mental health service users and hospital based activities and meetings. The project was financed by the East London NHS Foundation Trust and specifically included mandatory Continuing Professional Development training for nursing support staff working on the adult acute, rehabilitation and low secure psychiatric wards at Newham Centre for Mental Health.

Six new nursing support staff positions were established (the staff are called arts Therapy Support Workers) with the specific remit to encourage and promote creative approaches and new ways of relating to others within mental health treatment and recovery. These posts are unique to Newham, and were initiated in response to the urgent need for enhancing individualised care with patients on the wards. All of the Support Workers are arts graduates—fine arts, music, creative writing, etc.—and are supervised by Sheila Grandison.

A central aim of the project has been to develop ‘creative approaches’ in contemporary art processes and activities, for use in an acute mental health context. Over the two-year period 30 mental health staff (including the nursing support workers, ward nurse managers, occupational therapists, art therapists and trainees, and other psychological therapy staff) and 70 mental health service users from a range of acute hospital and community based mental health settings have taken part in the project.

“thinking about looking” is unique in its emphasis on involving participants from the acute sector of mental health care and integrated training for nursing staff.

Cultural diversity

The London Borough of Newham is one of the most culturally diverse and deprived areas in England. Many residents do not have English as a first language. In this context, recognising the cultural diversity of East London and how contemporary art practice is integral and relevant to cultural diversity has been crucial in this project. This has meant, for example, the recognition of weaving, knitting, walking and conversation as shared cultural practices as well as the development of art processes used by Magdelana Abakanowicz, Marisa Merz and Francis Alys. Ways have been found to directly bridge the world of the gallery and the world of the hospital.

Art was central to every aspect of the project, in terms of the works explored in the gallery, why the works were chosen, in the conceptual approach to ideas and materials, in the use of Josef Beuys’ approach to learning and politics. We ensured that different cultural backgrounds were represented in the artworks we looked at and we provided opportunities for views to be explored on the role and value of Western art. For example, one Muslim participant offered her perspective on the representation of the body in the gallery.

The wide range of materials used in the galleries resonated with participants at many cultural levels. For example, in relation to his traumatized memories, one participant from a war-stricken African state had a strong response to an exhibit with wooden sticks bundled together, but was able to communicate this in the gallery setting.

Participants were contacted through a range of means both inside and outside the hospital context—flyer, word of mouth, etc. The role of participants who had attended a gallery day and valued their experience was particularly important in getting other staff involved. Mental health

⁴⁰ “thinking about looking” is only one project that was initiated by both institutions sharing an ongoing partnership.

service users were, on the whole, more aware of and open to the opportunities the project had to offer than ‘institutionalised’ staff. This has enabled Sheila Grandison to get strong support from service user networks that in turn has helped to exert pressure on the institution for the service user voice to be heard and for the introduction of new ways of working creatively. The local East London branch of the national mental health charity, MIND, has been very supportive. Regular evaluation of the project has been essential in order to re-focus on the core aims and objectives, and to maintain momentum through changing economic and health targets.

A cooperative venture

Arts and health partnership work has been a strong strand within Community Learning at Tate Modern ever since the building opened in 2000. Beyond this, Sheila Grandison’s knowledge and expertise of the role of the visual arts in acute mental health services was crucial to the initiation of this project.

Working with two, large, complex and very different institutions was always going to present challenges in seeking to extend notions of learning, mental health and the relationship between the art gallery and the hospital. The structures of both the NHS and the Tate can be slow, bureaucratic and hierarchical.

From a Tate perspective, it was difficult at times to defend the commitment to this partnership with relatively small numbers of participants (sessions of 5-20 people). However, it was essential to continue as the recognition of success took time. In retrospect, insisting on the involvement of senior Tate managers in one of the planning meetings or gallery days would have been useful, in order for them to better understand planning decisions.

Tate Modern Learning promotes the project as a group study day, rather than as a ‘tick-box’ leisure day out.

From a mental health perspective, bringing both staff and service users into a shared public space, away from the hospital, was sometimes seen as disruptive by nursing colleagues, and the process could be easily sabotaged, with the use of excuses such as: “We don’t have enough staff on duty today” or “Sorry, it’s Christmas lunch for the patients today” and so on. This was frustrating for both of us. We learnt a lot from the first group of nursing support workers, who found it difficult in various ways to counter the hierarchical and risk management culture of their wards and to promote innovative, creative ways of working with service users.

Political background and feedback

The establishment of the new nursing support worker posts was in part a local response to strategic policy directives from the Department of Health calling for new ways of working and a more flexible workforce. The new positions were also recognised as a contribution of the arts therapies department at Newham Centre for Mental Health to significant national ratings for the accreditation of its acute care by the Royal College of Psychiatrists and the Care Quality Commission.

It should be noted that the political context shifted during the life of the project. A Tory-led government took over from a Labour government and introduced spending cuts in October 2010. However, the Secretary of State for Health has recently announced that spending will be protected for the NHS. For mental health in particular, the role of patient choice in the delivery of individualised care packages is predicted to increase. The “thinking about looking” project is well positioned to take a lead on this national agenda.

In general, the project has had a very positive response both within the gallery—with internal Tate learning on the role of mental health in adult learning—and at the hospital. At Newham Centre for Mental Health the project is fully validated by the Director and Management Team and is being increasingly promoted by ward nurse managers, who encourage their colleagues to “see for themselves”. External feedback has also been positive at a range of seminars and conferences.

A highlight of the project to date has been that three service user participants with experience of acute admissions have expressed a wish to volunteer on the wards, alongside the nursing support staff, therefore bringing the added dimension of service user expertise to the project. Standing in a small gallery in the last Tate group study day and witnessing mental health service users and a group of schoolchildren all looking and drawing in the same space, along with members of the public, was extremely heartening. We are both determined to continue with and expand on this work.

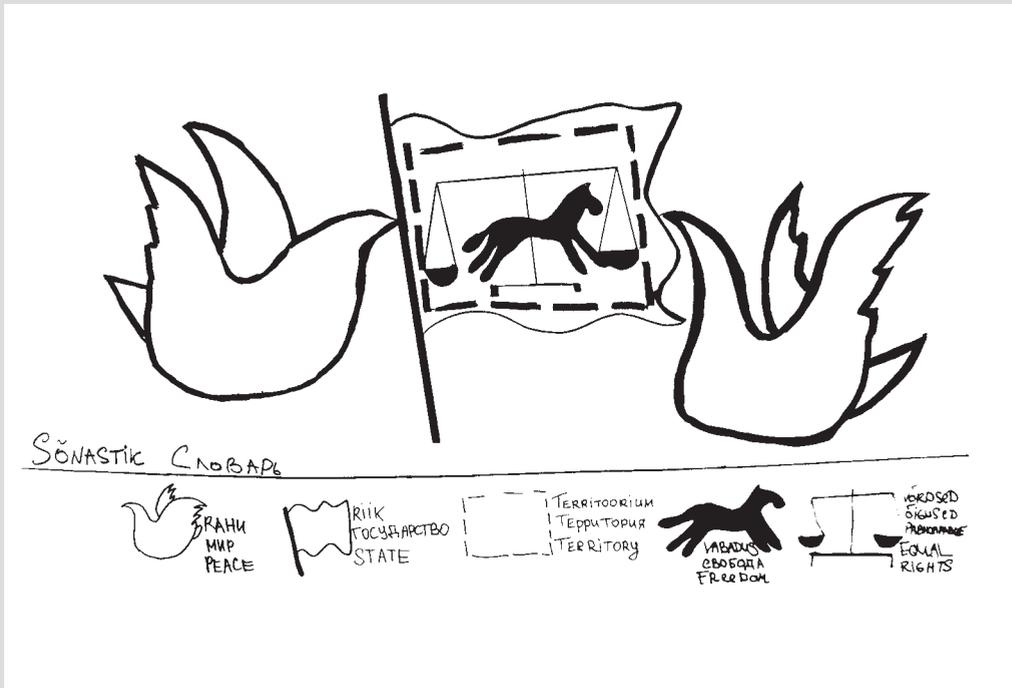
About the Authors

Liz Ellis is the Curator of Community Learning at Tate Modern in London, UK since 2006 and a practising artist. The Community Learning programme is represented on www.tate.org.uk/modern/eventseducation/community and her approach to arts practice can be viewed on www.riversunderthepavement.org.

Sheila Grandison is an art psychotherapist, clinical supervisor and trainer working in adult mental health in the NHS. She is Head of Arts Therapies, working in the multicultural and multiethnic London borough of Newham, in the East London NHS Foundation Trust. Her specialist area is art therapy and psychosis and the continuity of care from inpatient settings to the community and other recovery strategies. She is an executive committee member of the UK branch of the International Society for the Psychological Treatments of Schizophrenia and other Psychoses (ISPS UK), for which she regularly presents papers and chairs symposia. Since 2008 she has worked in partnership with Tate Modern Learning on an innovative training programme for nurses and mental health service users entitled “thinking about looking”. Other art-based collaborative partnerships include an anti-stigma programme with the mental health charity MIND, and training workshops with the Department of Fine Arts and School of Art Therapy at the University of Hertfordshire entitled Drawn to Dialogue.

2.2 „ID“, ein Kunstvermittlungsprojekt gegen die Sprachentrennung von Anu Lüsi, Jelena Tšekulajeva und Piret Sepp





Mit ihrem mehrmonatigen Projekt „ID²“ kreierten Anu Lüsi, Jelena Tšekulajeva und Piret Sepp (Kuratorinnen der Kunstvermittlung am Kunstmuseums Tallinn, Estland) für russisch- und estländischsprachige Schülerinnen und Schüler einen Diskussionsraum im musealen Kontext, um Sprachbarrieren und die damit einhergehende Spaltung durch die politische Vergangenheit des Baltikums ein Stück weit zu überwinden. Anlass und Rahmen war die Ausstellung „Let’s Talk about Nationalism: Between Identity and Ideology“, die im Kumu Art Museum vom 5. Februar bis 25. April 2010 zu sehen war.

Zunächst fanden diese Gespräche in der jeweiligen Muttersprache statt, nach und nach wurden die Gruppen gemischt. Zum Teil halfen die Schülerinnen und Schüler sich gegenseitig beim Übersetzen, oder es wurde Englisch als dritte Sprache zur Unterstützung der Kommunikation herangezogen.

Ein wichtiges Thema in den Gesprächen über die künstlerischen Arbeiten war dabei immer wieder der russische bzw. der estnische Nationalismus und seine Auswirkungen auf die Lebenswelt der beteiligten Jugendlichen.

Picture 1: One of the posters made by pupils. Encrypted message contains territory, peace, state, equal rights and freedom symbols. (Eines der Poster, die die Schülerinnen und Schüler hergestellt haben; beschriftet sind sie mit den Begriffen: Herrschaftsgebiet, Frieden, Staat, gleiche Rechte und Friedenssymbolen)

Picture 2: Pupils introducing to others photo installation “Estonian Race” by Tanja Muravskaja. (Schüler diskutieren mit anderen die Fotoarbeiten von Tanja Muravskaja mit dem Titel: „Estonian Race“.).

The educational project “ID²”, devised and led by Anu Lüsi, Jelena Tšekulajeva and Piret Sepp was initiated as part of the contemporary art exhibition “Let’s Talk about Nationalism: Between Identity and Ideology”, which ran at the Kumu Art Museum in Tallinn from February 5–April 25, 2010.⁴¹ The concept of the educational program was to create the possibility for people to speak about themes of nationalism, to think and to say what they think about themselves and others, and reasons for dividing people along lines of nationality.

The participants in the educational program were secondary school pupils from grades 8–12, both Estonian and Russian speaking, as well as some university students and teachers. In the public program, every exhibition visitor could write questions and answers about the exhibition on chalkboards provided. The project was financed by the Open Estonian Fund (OEF) and Kumu Art Museum.

From the very beginning the curator of the exhibition, Rael Artel, wanted to include educational activities in her concept. So there was a special room called the Social Club or the Red Room (because of the colour of the carpet and part of the walls) where visitors could read books related to the exhibition or leave messages or simply answer questions on a chalkboard. The questions were: What is your name? Where is your home? Who are your people? They were written in Estonian, Russian and English.

An educational program entitled “4K: Let’s Talk about Nationalism” was used for school groups, held in Estonian and Russian. The program was

based on the 4K method⁴², in which pupils were divided into five groups, and each group was given question cards and a worksheet related to a specific piece of art. After 20 minutes of discussion each group has to represent its art work. Under the 4K method, pupils are more open to discussion, dispute, and asking and answering questions than they would be if they were to get the same information from the art educator. The art educator’s role is then to promote further discussion, to develop a fuller understanding of the exhibition.

“Open Studio: Let’s Talk about Nationalism”

An Open Studio concept for young people was the main component of this experimental project. We had never tried it before. With the support of the Education Department of Tallinn we sent invitations to Estonian and Russian schools asking them to choose a date to take part. Six Open Studios were planned during the entire project.

Upon arriving at the museum the pupils were divided into two big groups. The introduction of the project and the program was in the pupils’ native language. (Both Anu Lüsi and Jelena Tšekulajeva speak both Estonian and Russian.)

Then we mixed the classes before beginning an alternative tour through the exhibition. We had told the groups in the invitation that the tour

41 The catalogue of the exhibition and its concept can be found here: www.publicpreparation.org/2010/lets-talk-about-nationalism/.

42 Method 4K or Kumu Contemporary Art Cards (in Estonian, Kumu kaasaegse kunsti kaardid) was conceived of by the Education Centre. The source of inspiration was the homepage of the BALTIC Centre for Contemporary Art (www.balticmill.com). Principally, 4K provides an opportunity for discovering contemporary art, to experience and learn, based on open questions. To answer questions you draw on your own life experience and share those experiences with others. Art Cards can be used to explore art exhibitions independently or with a museum educator. This method, in which the participants do more speaking than the educator, can also be used for art seminars at any museum exhibition.

would be done in Estonian. With some groups this worked out fine, with others it didn't. In some situations, pupils helped their classmates or even educators to translate. Sometimes they used English. Some Russian pupils needed to be encouraged to speak; others were fluent in Estonian but just ignored the agreement and spoke only in Russian. The aim however was to get the students to express their thoughts about specific artworks in the exhibition and to interpret what the artists wanted to say about the theme of nationalism. We chose 'still' art pieces for the tour—photos, installations, objects, paintings—rather than videos, which could not be viewed from beginning to end because of limited time.

Both groups, led by Anu and myself (Jelena), had to finish the tour at the same time. Then one group would have a half-hour break for a snack while the other group would make badges. The groups then swapped so that, in the end, each pupil had a badge and no one was hungry.

The idea of the badges was for students to make an individual badge which would reflect the opinion of the participant about Estonia, by choosing a detail from a picture or a title from an Estonian newspaper article. The badges made during each session were left in the museum, while all participants received badges made by a previous group. These social badges could be found all around Tallinn. There was a chance that a participant might recognise his or her badge on another person's jacket or bag, thereby enabling the possibility of meeting someone from another culture.

The second part of the session was the poster workshop. Still in mixed groups, the pupils were divided into smaller groups of three or four people; again, a mix of Estonians and Russians. The task was to make a poster similar to those they'd seen in the exhibition by the artists group "R.E.P". The black and white posters contained critical social and political messages encrypted with invented

symbols. The meaning of the symbols could be deciphered by looking underneath the posters or by use of the dictionary in the exhibition catalogue. Each symbol in the dictionary had a translation in three languages (Estonian, Russian and English). Pupils used the dictionary or even invented new symbols to express their ideas.

Each group was given A1-sized sheets of paper and black marker-pens, and had to decide what kind of message they would encrypt on the poster. Mostly, there were positive messages about friendship, love and peace; some of the posters were divided into two parts—one of good things and another of bad ones. There was only one poster that was really critical about corruption and political power. Finished posters were hung on the wall. This was the end of the second part of the project. We photographed each poster before giving them to the teachers who'd accompanied the classes. They were asked to exhibit the posters at their respective schools and pass them on to other schools. All participants were then invited to the final event on the last day of the exhibition.

Slides, songs and games

The final event was free for all participants. It was a 90-minute program involving three songs by the folk-rock band "Taraj kun", games to remember the lessons learned during the group work, and a slide-show exhibition of all the badges made as part of the project.

The leader of "Taraj kun" has Chuvash roots and creates songs using the poetry of Chuvash writers. Before each song Alexandr explained what they were about. The games were created using the symbols from the posters and notes made by pupils in the first part of the educational program. Using the symbols, groups of pupils had to put together new messages which others had to decode. After

several rounds, those with the best translations of the original messages won a prize.

In the second game pupils had to match a phrase with art work shown on a screen. The phrases were in both Estonian and Russian. The event ended with a visit to the roof of the museum and a round of group pictures. About 30 people attended this final event. The response of those who took part was positive.⁴³

Art promoting cultural exchange

Educational materials were prepared for teachers on each part of the educational program: 4K, Open Studios and the games of the final event. They are available on the homepage of the museum.

The museum's educational program helped to promote conversation between Estonians and Russians living together in one country. The fact is that there are two different societies in Estonia. Even people who know the Estonian language continue to consume Russian media, and to my mind—as someone from a Russian cultural background—this causes divisions and blocks attempts aimed at integrating Estonian society.

There are separate Estonian and Russian schools in Estonia. Of course, this makes it easier to gain an Education in one's mother tongue but it means that Russian pupils remain surrounded by a Russian speaking minority. They learn Estonian and learn about Estonian culture but they are self-sufficient in their own 'Russian' world, which continues to surround them after they finish school. The same set of circumstances applies equally to Estonians. So interaction with others only ever happens in everyday routines like buying food or taking a bus to school or work. Certainly there are good friends and a mixing of the different

language groups but not much. The project "ID²" is the first integration project of its type to be held in the museum although there are other intercultural projects run by other organisations in other contexts.

Contemporary art offers opportunities for critically discussing various themes. A piece of art can awaken different emotions and attitudes in different people. The structure of an educational program helps participants to express their emotions in words and share them with others. In this case there are no right or wrong answers. Each person has their own unique experience of art.

We wanted to create favourable conditions for Estonian and Russian youngsters to listen to and respect each other, to accept points of view of people from other cultures through collaborative work on art. We wanted to show them that misunderstandings between different groups of people often happen because of people's nature, not because of cultural difference.

Cultural diversity

The projects and programs of the Kumu Education-Centre depend on the ongoing exhibitions. There are about 14 new exhibitions each year and two floors of permanent expositions of Estonian art in Kumu. Our educational programs cover the permanent expositions and some temporary exhibitions. Our choice of program depends on the concept of the exhibitions and on the suitability for school groups.

From one point of view diversity is kind of about being creative. You have to find different solutions to explain art to different people. So diversity in a museum context is about both art and visitors. Both art and people can be culturally diverse. You have different groups coming to the same art exhibition and the same group coming to see different exhibitions. The differences among target groups

43 www.publicpreparation.org/2010/lets-talk-about-nationalism/

can be cultural and linguistic. When we register groups for educational programs we ask if they want to have the program in Estonian or Russian. Our main goal is to help people to understand art and culture; it is not important whether we do it in Estonian or Russian. I (Jelena) work with Russian minorities because it is easier for me to explain to them ways of examining Estonian art.

Responses and feedback

Reactions evoked by the ID² project were mostly positive. To our surprise almost all pupils spoke in a friendly manner with pupils from the other language group. There were no confrontations typical of people of older generations. There was some disappointment among participants in the Open Studio sessions when we mixed the groups. Russians were not speaking Estonian as we'd agreed. But these problems were overcome. At the end of the sessions pupils thanked the educators. Their eyes were shining—even after almost four hours in the museum! One girl said that the program helped her to understand and appreciate contemporary art.

Teachers almost always stayed with their pupils until the end of the sessions and were also very positive. It was disappointing that so few people participated in the final event. However, we do not think the low numbers were due to dissatisfaction with the sessions. There was a long stretch of time between the first group sessions and the final event, and the date and time of the final event itself may have contributed to the low turnout. It was the first time we'd run the program. We can plan otherwise next time.

The project allowed us to make contact with schools that previously had no interest in museum education. In this sense, ID² made the museum more popular. Our colleagues at the museum were also very interested and positive about the project.

The local press reported on the exhibition, both positively and negatively, although they did not report on our educational program. However, one significant result of our project was that for the first time the Kumu Education Centre was invited to participate in international conferences, one organised by the Russian State Museum and one organised by ifa in Berlin.

Every experience in art Education practice—positive or negative—provides valuable learning and encourages us to develop new, unique educational projects.

About the Authors

Piret Sepp worked at Kadriorg Art Museum as a guide and curator of Arts Education programmes. Since 2008 he works at Kumu Art Museum as a head of Kumu Art School. Kumu Art School provides art courses and lectures to children and adults.

Jelena Tšekulajeva works from 2005 at Kumu Education Centre as Curator of Integration Programmes. The main task is to deal with Russian schools and to bring Estonian culture closer to the Russian minority through art.

2.3 Grenzüberschreitende Autorschaften: „puppet in a box III“ von Stefanie Oberhoff und Lambert Mousseka





Das Projekt „puppet in a box III – Unsere Mauer; Europa – Asien – Afrika“ (2009/2010/2011) von Lambert Mousseka und Stefanie Oberhoff (beide freischaffende Künstler, Stuttgart/Kinshasa) startete von dem Kulturzentrum „Espace Masolo“ in Kinshasa (Kongo) aus. Dieses „Centre des Ressources de Solidarité Artistique et Artisanale“ war 2003 von Lambert Mousseka zusammen mit den kongolesischen Künstlern Hubert Mahela und Malvin Velo mit dem Ziel gegründet worden, künstlerisches Schaffen und solidarisches Engagement zu verbinden. Seitdem betreut das Zentrum Straßenkinder, ehemalige Kindersoldaten sowie als so genannte „Hexenkinder“ von ihren Familien verstorbene Kinder und Jugendliche, um sie durch die Einbindung in künstlerische Projekte zu resozialisieren.

„puppet in a box III“ ist ein künstlerisches Projekt, das die Verbindung dreier Kontinente schafft. Das Kulturzentrum in Kinshasa und die dort lebenden Jugendlichen kommen mit Künstlerinnen und Künstlern aus Pakistan, Indien und Deutschland sowie dem jeweiligen Publikum vor Ort zusammen, um künstlerische Projekte zu erarbeiten.

Bei ihrer Arbeit geht es Oberhoff und Mousseka darum, mit Hilfe von Kunst und Kultur in die soziale Wirklichkeit einzugreifen und kulturelle, ethnische, soziale und ökonomische Grenzen zu überwinden.

Bild 1: Kinshasa, dem. Rep. Kongo – Straßenparade der Fanfare Masolo

Bild 2: Lahore, Pakistan – Short Circuit – Feuertanz Makrani

Der nachfolgende Text wurde auf der Grundlage eines mündlichen Interviews mit Oberhoff und Mousseka zusammengestellt.

Das Projekt „puppet in a box“, der Vorläufer von „puppet in a box III“, wurde 2005 von den Künstlerinnen Monika Nuber und Stefanie Oberhoff ins Leben gerufen. In einem zweiwöchigen Workshop, an dem Künstlerinnen und Künstler aus dem Kongo, aus Pakistan und aus Deutschland teilgenommen hatten, entstand während des Festivals „Theater der Welt“ eine erste Ausstellung in der Villa der Kunststiftung Baden Württemberg in Stuttgart. Die Sparten Theater, Figurenspiel, Figurentheater, bildende Kunst, Performance, Skulptur und Animation wurden hier kombiniert. In 14 Tagen entstanden 45 Kurzfilme und mehrere Installationen.

Das Prinzip des Projektes war der ergebnisoffene künstlerische Prozess. Lediglich die Vorgabe, Autorschaften so schnell wie möglich zu verwischen, sollte gelten; Ideen, Stile und Anregungen der anderen Beteiligten sollten aufgegriffen und weitergeführt werden. Der kollektive künstlerische Austausch sollte die Befreiung von gewohnten Konventionen unterstützen, wie Kunst in den jeweiligen Kulturen zu produzieren und zu rezipieren sei.

Das Projekt mit dem vollständigen Titel „puppet in a box III – Unsere Mauer – Europa – Asien – Afrika“ ist eine konsequente Weiterführung des Projektes „puppet in a box“. Während der kreativen Phase des Ursprungsprojekts entstand die Idee, nach dem gleichen Prinzip ein „Dreiecksprojekt“ zu organisieren. In drei Kontinenten sollten Gruppen zusammenfinden, die aus Künstlerinnen und Künstlern sowie Jugendlichen bzw. Studierenden bestehen.

Auch bei der Fortführung ging es um das Anstoßen eines ergebnisoffenen Prozesses. Entsprechend sollten die künstlerischen Mittel nicht

festgelegt sein und in den Veranstaltungen, Ausstellungen und Präsentationen variiert werden.

Künstlerinnen und Künstler aus drei Kontinenten (Europa, Asien und Afrika) sollten für einige Zeit in Form einer Klausur zusammenkommen. Mousseka und Oberhoff wollten ihnen eine geeignete Infrastruktur zur Verfügung stellen, mit der sie spartenübergreifend Ideen realisieren können. Dabei stand wieder nicht die Autorschaft Einzelner im Mittelpunkt, sondern vielmehr die Weiterbearbeitung der Gedanken durch andere und mit anderen. Mit dieser Form der Zusammenarbeit sollte ein Abbau von Grenzen zwischen verschiedenen Kulturen erreicht werden.

Die Grundideen des Projektes waren:

- Aus bewährten Künstlerkontakten sollen neue Arbeiten entstehen.
- Das gleiche Thema soll auf allen drei Kontinenten bearbeitet werden.
- Figurentheater, Installation und Animation sind Schwerpunkte der künstlerischen Auseinandersetzung. Die Wahl der künstlerischen Mittel ist jedoch offen.
- Kunstprojekt als soziale Intervention: Junge Künstlerinnen und Künstler oder Jugendliche sollen in den Arbeitsprozess mit einbezogen werden. Sie sollen voneinander erfahren und miteinander in Kontakt treten. Freundschaften sollen entstehen.
- Alle Aktionen werden filmisch dokumentiert.
- Ein direkter Austausch zwischen den Kontinenten Afrika, Asien und Europa soll möglich gemacht werden.

„puppet in a box III“ war in vier Teile gegliedert und lief über drei Jahre (2009/2010/2011). Im April 2009 fand in Kinshasa unter dem Titel „Notre Mur“ ein vierwöchiger Workshop statt, an dem ungefähr 40 Jugendliche aus Kinshasa, lokale Künstlerinnen und Künstler sowie solche aus Deutschland,

Pakistan und Indien (u. a. Sarnath Banejee, Bani Abidi, Huma Mulji, Stefanie Oberhoff, Lambert Mousseka, Winfried Walgenbach) teilnahmen.

Arbeitsteilig wurde der erste öffentliche Auftritt der Blaskapelle „Fanfare Masolo“ organisiert. Die Gruppe der jugendlichen Musikantinnen und Musikanten bestand aus ehemaligen Straßenkindern und demobilisierten Kindersoldaten. Schneiderinnen im Kulturzentrum nähten Kostüme für die Blaskapelle, es gab eine Stelzen-, eine Tanz- und eine Siebdruckgruppe. Die Aktivitäten in den Gruppen förderten gezielt die verschiedenen Befähigungen und Interessen der Kinder. Gleichzeitig war das Programm generationenübergreifend angelegt.

Im Mai 2009 wurde in Stuttgart im Rahmen der 50-Jahr-Feier von „Brot für die Welt“ ein zweiter Workshop mit zwanzig jungen Schauspielerinnen und Schauspielern aus Namibia, Indien, den Philippinen und Kolumbien realisiert. Den Abschluss bildete eine große Veranstaltung auf dem Stuttgarter Rathausplatz unter dem Titel „Visum fürs Paradies“.⁴⁴ Der Zugang zu diesem „Paradies“ – symbolisiert durch ein Tor aus Pappmaché – war angelehnt an real existierende Zuwanderungsbedingungen und durch unklare, zum Teil absurde Zugangsbeschränkungen gekennzeichnet, wie zum Beispiel einem Vergleich der Hautfarbe anhand einer normierten Farbskala, die über Einlass oder Abweisung entschied.

Im März 2010 wurde in Lahore (Pakistan) nach einem vierwöchigen Laboratorium das Ergebnis dieser Arbeitsphase in Form einer großen öffentlichen Veranstaltung unter dem Titel „short circuit“ präsentiert: Elemente aus dem Theater wurden mit Tanz, Video und Performanz zusammengeführt.

Hierbei arbeiteten neben den professionellen Künstlern Eddy Ekete, Jean-Pierre Kanku (beide aus Pakistan) und Lambert Mousseka (Kongo) sowie Schauspielern des Theaters Tehrik-e-Nizwan auch Studentinnen und Studenten, Dozentinnen und Dozenten (von der Beaconhouse National University) und Jugendliche mit. Die Abschlussveranstaltung fand im Shahih Hamam statt.⁴⁵

Die Ergebnisse der verschiedenen Projekte wurden abschließend in künstlerischer Form reflektiert. Unter dem Titel „Face à Face – 2. Stuttgarter Völkerschau“ fand in der Galerie im Kunstbezirk in Stuttgart vom 9.2.–5.3. 2011 der vierte Projektteil in Kooperation mit dem FITZ! (Zentrum für Figurentheater Stuttgart) seinen Abschluss. Es handelte sich hierbei um ein umfangreiches Programm mit einer Ausstellung und einer Veranstaltungsreihe. Das dreiwöchige Programm beinhaltete Performances, Lesungen, Theaterproduktionen (Puppenspiel, Musik, Tanz), Malerei und Videoarbeiten. Der Titel spielte bewusst provokativ auf die erste Stuttgarter Völkerschau von 1929 an. Damals wurden fremde Völker aus dem Urwald geholt und im Zoo oder in der Kneipe ausgestellt. Diese zweite „Völkerschau“ mit afrikanischen und asiatischen Beiträgen sollte niemanden „ausstellen“, sondern vielmehr Menschen mit kulturellen Differenzen konfrontieren. Ziel war, dass die beteiligten Künstlerinnen und Künstler das zeigen konnten, was sie wollten, ohne den Publikumserwartungen entsprechen zu müssen.⁴⁶

⁴⁵ <http://www.goethe.de/ins/pk/lah/kue/bku/deindex.htm>

⁴⁴ Siehe unter: <http://www.guetesiegel-kultur.de/index.php?title=Hauptseite>

⁴⁶ Aktuell befindet sich die Dokumentation des Projekts in Planung; Finanzierungsmöglichkeiten hierfür werden gesucht.

Sternstunde kultureller Vielfalt

In allen Teilprojekten spielte die Produktion von Kunstwerken durch die Beteiligten und ihre Rezeption eine entscheidende Rolle. Die Projekte und Herstellungsprozesse gingen dabei auf mehreren Ebenen von verschiedenen kulturellen Hintergründen aus, was bereits im Team und in der Zusammenarbeit mit Partnern und Partnerinnen begann. Gleichzeitig wurde überall ein vielfältiges, heterogenes Publikum angesprochen.

Die Veranstaltung in Lahore etwa war eine „Sternstunde“ in Sachen kultureller Vielfalt. Hier trafen seitens des Publikums viele Menschen aufeinander, die sich im Alltag nicht einmal von der Ferne sehen, geschweige denn miteinander sprechen würden. Neben dieser Zusammenkunft unterschiedlicher sozialer Schichten wurde außerdem ein Forum für Frauen angeboten, die ansonsten nicht am öffentlichen Leben teilnehmen. So kamen etwa junge Frauen aus dem Stadtviertel, in dem die Veranstaltung stattfand, zusammen mit ihren verschleierte Großmüttern und begegneten dort Intellektuellen, Filmemacherinnen und Filmemachern, Künstlerinnen und Künstlern sowie dem normalen Laufpublikum aus der näheren Umgebung. Dieses Treffen war sensationell, denn es war nicht nur eine Begegnung zwischen unterschiedlichen sozialen Schichten, sondern auch und vor allem zwischen Individuen, deren unterschiedliche Ansichten, Vorerfahrungen und Lebensweisen aufeinander trafen.

Die Veranstaltung war eine Mischung aus unterschiedlichen Performances, Tanz-, Figurentheater, und einer Videoinstallation und mündete in einem Zug durch einen riesigen Hamam.. Es gab Säle im Hellen und Dunkeln, traditionelle Tanzveranstaltungen und eine recht wüste, komische Performance eines kongolesischen Künstlers, Eddi Eketé, sowie zum Abschluss eine Feuershow.

Das Interesse der Frauen konnten wir nicht allein gewinnen – dazu brauchten wir helfende Vermittlung durch Andere. So gibt es zum Beispiel in Lahore Frauen, die am Straßenrand sitzen und eine Art Aufseherinnen im Viertel sind: Sie haben viel zu bestimmen – wir haben mit ihnen Tee getrunken und ihnen erzählt, was wir vorhaben –, und wir haben sie eingeladen, zu unserer Veranstaltung zu kommen. Da wir vor allem auch diese Frauen einladen wollten, die nicht am öffentlichen Leben teilnehmen, haben wir in der Ausstellung einen Raum eingerichtet, der nur für sie vorgesehen war.

Alle Beteiligten der Teams nutzten Theater, bildende Kunst, Film und Animation gleichermaßen. Im Kongo haben etwa pakistanische und indische Künstler mit Jugendlichen gearbeitet. Es wurden die Wände im Espace Masolo bemalt, dazu wurden Bilder von Helden gewählt, die für die Jugendlichen Vorbilder darstellten; wie erwähnt gab es eine Stelzengruppe, eine Blaskapelle, eine Film wurde gedreht und eine Abschlusspräsentation entwickelt. Für die Kinder und Jugendlichen war es der erste öffentliche Auftritt.

Im Kongo wurden kongolesische Künstler oder Schauspieler, die nach Pakistan fliegen wollten, stets gefragt, was sie in Pakistan wollen. Da hieß es dann: „Es kann nicht sein, dass du als Kongoleser nach Pakistan fliegst, dort ist es nicht anders als bei uns im Kongo.“ Im Kongo geht man davon aus, dass Pakistan aus Taliban und Krieg besteht. Sobald man in Pakistan arbeitet, wird man wiederum gefragt, wo der Kongo, von dem man bestenfalls den Namen kennt, überhaupt liegt. Trotz dieser Vorurteile kann man in einer künstlerischen Zusammenarbeit Dinge erleben, die man nicht erwartet hätte, und man muss seine Meinung unter Umständen revidieren.

Es ist reizvoll, sich nicht an eine abgeschlossene Kunstszene, sondern an ganz unterschiedliche

Bevölkerungsgruppen zu wenden. Häufig gab es schon vor der eigentlichen Vorstellung Reaktionen bei den Zuschauerinnen und Zuschauern auf diese Durchmischung, die letztlich selbst zu einem Teil der Veranstaltung wurde. In Pakistan war das besonders deutlich, weil die Oberschicht sich noch nie auf das gleiche Niveau der jungen Mädchen aus einem sehr armen Viertel begeben hatte. Plötzlich hat man sich über gemeinsame Themen verständigt und dabei bestens amüsiert.

Im Theater ist das einfacher als in der bildenden Kunst; doch nicht jeder Theaterstoff lässt solche Begegnungen zu. Am besten geeignet sind Stücke, die das Publikum generationenübergreifend ansprechen und durch die jede, jeder für sich, ihrem, seinem Niveau entsprechend, profitiert.

Doch ist kulturelle Vielfalt nicht einfach gegeben, sondern erfordert Arbeit auf mehreren Ebenen: im Blick auf die mitwirkenden Künstlerinnen und Künstler, die Teilnehmerinnen und Teilnehmer und in Bezug auf die Besucherinnen und Besucher. So steckt etwa hinter dem Zusammenschluss des Kernteams ein langjähriger Prozess, die meisten Künstlerinnen und Künstler und die Mitgestalterinnen und Mitgestalter sind sich früher bereits begegnet und haben gemeinsam in Projekten in Pakistan, Deutschland oder im Kongo gearbeitet. Es ist sehr wichtig, dass das Team aus unterschiedlichen Kulturen kommt und dabei trotzdem ähnlich denkt und arbeitet.

Bei Projekten wie im Espace Masolo Kongo waren die Jugendlichen, die mitwirkten, vor Ort präsent. In Pakistan kamen wir über die Aka Khan Foundation in Kontakt mit Jugendlichen aus dem Viertel, in dem wir gearbeitet haben. Das Gewinnen von Publikum aus allen Schichten erwies sich in Lahore als Kampf gegen verkrustete Strukturen. Es gibt dort zwar großartige Galerien mit einer Klientel, die sich für internationale Projekte interessiert, aber wir wollten vermeiden, dass es

so aussieht, als würden diese Besucherinnen und Besucher zusammen mit einigen Wohlhabenden wegen einer Veranstaltung plötzlich in der Altstadt, dem ärmsten Teil der Stadt, auftauchen. Deshalb wollten wir nicht nur junge Frauen aus der Oberschicht im Publikum haben, die Kunst studieren, sondern auch Frauen aus dem Viertel selbst. Um das zu erreichen, brauchten wir Unterstützung vor Ort.

Auch, was die Reaktionen auf unsere Projekte anging, hatten wir es mit vielfältigen Formen zu tun: Im Kongo hat das Publikum spontan ausgedrückt, dass sie das Projekt großartig finden. In Pakistan gab es noch mehr positiven Zuspruch, weil man nicht erwartet hatte, dass eine solche Zusammenarbeit überhaupt zustande käme. Die Arbeit war bis zum Schluss wesentlich schwerfälliger als erwartet. Deshalb hatten selbst wir Bedenken. Das Resultat war dann doch überzeugend, trotz aller Schwierigkeiten – das haben die Publikumsreaktionen und auch die Künstlerinnen und Künstler vor Ort bestätigt.

Kunst als Katalysator für Veränderung

Derartige Begegnungen haben nicht nur einen besonderen Erlebnis-, sondern auch einen außergewöhnlichen Bildungswert. Denn der Künstler ist „opérateur“ – Schaffender – und „mediateur“ – Vermittler – zugleich. Als vermittelnder Künstler steht man dazwischen. Im Bereich Kunst zu arbeiten, macht es möglich, sich nicht nur auf seine eigene Kultur zu beschränken, sondern mit anderen zusammen zu arbeiten. Was eine Künstlerin, ein Künstler schafft, gehört nicht ihr/ihm allein, sondern sie/er gibt es weiter. Oft tendiert man dazu, die Vermittlung anderen Menschen zu überlassen, zum Beispiel einer Galeristin, einem Galeristen; wenn Künstler allerdings auch in die

Vermittlung eingreifen, versetzten sie sich gleichzeitig in die Rolle des Publikums. Die Politik sorgt nicht für Vermittlung, deshalb sind diese künstlerischen Projekte, in denen beide Positionen zusammengedacht werden, so wichtig.

Neben einem interessierten Publikum brauchen große Projekte wie „puppet in a box“ oder auch „King Kongo“⁴⁷ die Unterstützung von Institutionen. Sie ließen sich nur realisieren durch die dreijährige Konzeptionsförderung durch das Kulturamt Stuttgart. Das war die Voraussetzung, um weitere Fördermittel zu bekommen. Projekte wie diese brauchen drei bis vier Jahre Vorlauf, weshalb die Planungssicherheit durch die Konzeptionsförderung ausgesprochen wichtig war. Erst auf dieser Grundlage konnte zum Beispiel das Goethe-Institut in Lahore für finanzielle, logistische und organisatorische Unterstützung gewonnen werden.

Doch bis es dahin kommt, ist viel Vorarbeit erforderlich. Es ist normal, dass man für solche Projekte Hunderte von Anträgen stellt, bis man eine Förderung erhält. Besonders schwierig ist die Bewilligung von Anträgen, die einen ergebnisoffenen Prozess anstreben. Dabei ist es uns grundsätzlich wichtig, dass man Projekte nicht einfach vorstellt, etwa beim Goethe-Institut, sondern dass sie vor Ort entwickelt werden. Es sollte vermieden werden, dass man von vornherein davon ausgeht, dass etwas gut läuft: Wenn man etwa einen Text von Brecht nimmt und daraus etwas in Pakistan erarbeitet, das würde sicher gut gelingen. Will man hingegen anders vorgehen und ein Projekt gemeinsam mit den Partnerinnen und Partnern vor Ort entwickeln, dann braucht man viel Zeit, um herauszubekommen, was funktioniert und was nicht. In den Projektanträgen ist so etwas kaum zu

formulieren; dabei geht es aber genau darum, so zusammenzuarbeiten, dass jede/r die Möglichkeit bekommt, sich zu beteiligen, und zwar ohne garantierten Erfolg.

Doch auch später noch hat man mit vielen Problemen zu kämpfen. Das Schwierigste ist oft, die Reisen von Künstlerinnen und Künstlern überhaupt zu ermöglichen. Das hat oft politische Gründe. Es ist beispielsweise ausgesprochen schwierig, ein Visum für einen pakistanischen Künstler zu bekommen, der in den Kongo fliegen soll, oder auch für einen Kongolesen, der nach Pakistan fliegen will. Das hat manchmal so lange gedauert, dass wir schon dachten, er oder sie kommt überhaupt nicht mehr. Ein Flugvisum für einen Kongolesen, der nach Pakistan fliegen möchte, kostet bereits 550 Euro, wenn einer dann seinen Flug mehrmals verschieben muss, weil er sein Visum nicht bekommt, oder jemand aus einem Land nicht mehr herausgelassen wird, dann geht viel Geld verloren. Gerade die Probleme sind aber auch ungemein spannend. Leute werden zusammen geschüttet, mal blubbert es da, oder einer geht in die Luft, während ein anderer erstarrt. Das gehört dazu: Genau solche Prozesse sollen unterstützt werden, um genau zu erkennen, was möglich ist und auch zu begreifen, dass nicht immer alles harmonisch sein kann.

Rückblickend lässt sich sagen, dass wir eines unserer Hauptziele trotz der vielfachen Herausforderungen erreicht haben: Nämlich Räume für Begegnungen durch Kunst zu schaffen. Inzwischen haben wir schon einige weitere Anfragen bekommen, die sich für die Arbeit der Künstlerinnen und Künstler im Rahmen von „puppet in a box“ interessieren.

Insgesamt sollte Förderung risikobereiter sein und bei Experimenten auch das Scheitern zulassen. Man hat Angst zuzugeben, wenn ein Projekt

47 „King Kongo“ ist der gleichnamige Titel eines Tournée-Theaterprojektes, das – ausgehend vom Kulturzentrum Espace Masolo in Kinshasa – mit Jugendlichen im Jahr 2010 durchgeführt wurde. Siehe: <http://www.youtube.com/watch?v=1-alfZ75YEK>;
<http://www.theaterhaus.com/theaterhaus/?id=1,3,11846>

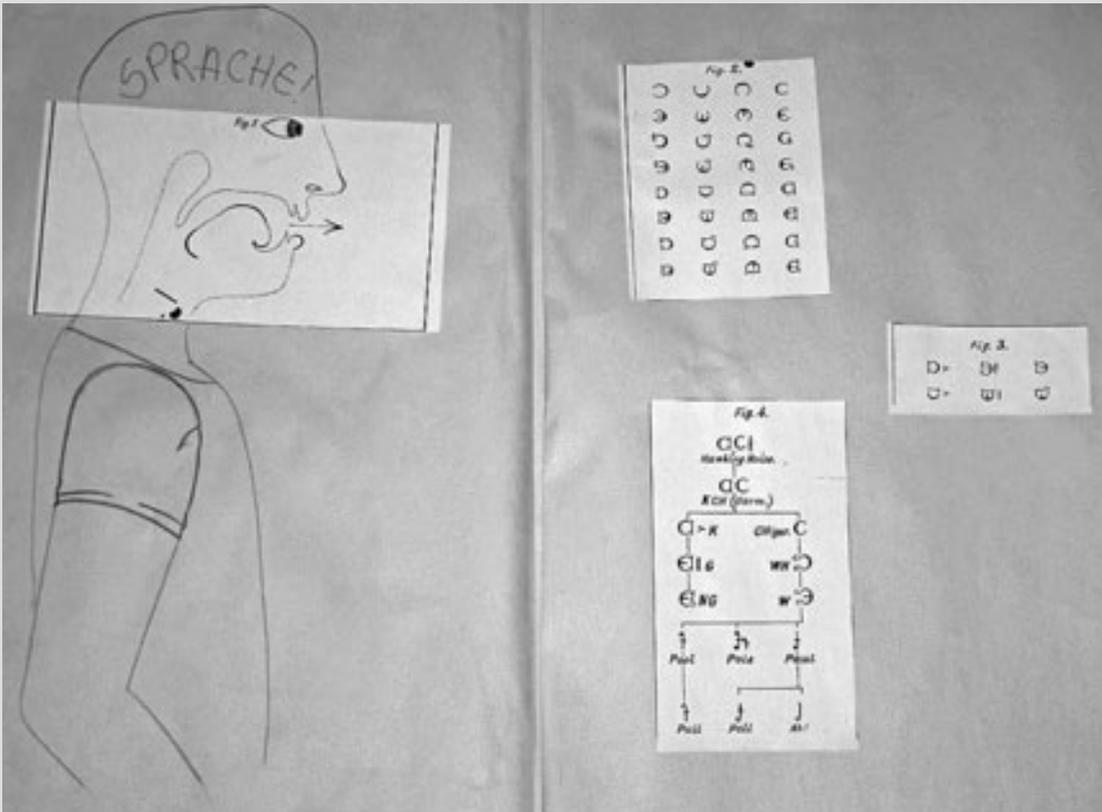
nicht funktioniert. Aber auch mit dem Scheitern sollte man versuchen umzugehen, weil es gerade hier eine Fülle an Erkenntnismöglichkeiten gibt: Man hat die Chance, Vorurteile, Ängste, Missverständnisse und festgefahrene Denkweisen zu erkennen und im besten Fall zu verändern.

Zum Autor, zur Autorin

Lambert Mousseka ist Schauspieler und Figurenspieler und lebt in Kinshasa und Stuttgart. Er ist Mitgründer und Leiter des Kulturzentrums „Espace Masolo“, das sich um die Betreuung von ehemaligen Straßenkindern und Kindersoldaten kümmert, außerdem ist er Gründer der Musikgruppe Bantous. Er war Regieassistent am TJP Theatre Jeunes Public in Straßburg und an folgenden Projekten beteiligt: „Tambola na Mokili“, Kinshasa; „Le Cadeau – Das Geschenk“, Deutschland; „Couture Commune“, Künstlerhaus Stuttgart; „Das Dorf auf dem Hügel“, Theatre National de la Marionnettes du Togo, FITZ Stuttgart; „Die Halsbandaffaire“, FITZ Stuttgart; „Im Dorf der Hexer“, FITZ Stuttgart; „Die Reise zum Mond“, FITZ Stuttgart; „Puppet in a box“, Kinshasa, Stuttgart, Lahore; „KING KONGO“, FIDENA Bochum, Theaterhaus Stuttgart.

Stefanie Oberhoff ist Bühnenbildnerin, Figurenspielerin, Regisseurin und Organisatorin internationaler Kulturprojekte in Stuttgart. Unter anderem hat sie im Figurentheaterbereich Bühnenausstattungen entworfen und zahlreiche Eigenproduktionen realisiert. Sie hat mehrere Preise und Stipendien erhalten, unter anderem ein Arbeitsstipendium der Carl-Duisberg-Gesellschaft in Pakistan und ein Stipendium der Akademie Schloss Solitude Stuttgart. Die internationale Projektreihe GÜTESIEGEL KULTUR* wurde 2011 für den Georg-Tabori-Preis nominiert.

2.4 „Kulturtransfers“ von Annika Niemann, ifa-Galerie Berlin





Die Abteilung Kunst des Instituts für Auslandsbeziehungen e.V. (ifa) engagiert sich international für den Kunst- und Kulturaustausch. In diesem Zusammenhang konzipiert und organisiert sie Ausstellungen deutscher Kunst, fördert Ausstellungsprojekte und vergibt Stipendien. In den ifa-Galerien Stuttgart und Berlin werden Kunst, Architektur und Design aus Afrika, Asien, Lateinamerika und Osteuropa präsentiert. Die Reihe „Kulturtransfers“ ist ein Pilotprojekt der ifa-Galerien Berlin und Stuttgart. Zwei Ausstellungen wurden in diesem Rahmen bereits realisiert: „Kulturtransfers #1: Another Country“ (22.10.2010–23.01.2011) und „Kulturtransfers #2: Cut & Mix – Kulturelle Aneignung und künstlerische Behauptung. Zeitgenössische Kunst aus Peru und Chile“ (04.02.–27.03.2011).

Ein begleitendes Kunstvermittlungsprojekt hierzu lud in Berlin lebende Migrantinnen und Migranten ein, die zahlreichen „kulturellen Transfers“ in der Berliner Alltagskultur zu untersuchen und mit eigenen ästhetischen Stellungnahmen den Blick auf Kulturtransfers um einen lokalen Bezug zu bereichern.

Bild 1: Workshopgruppe „Sprache“
Ergebnisse Barbara P., Heidi Z.

Bild 2: Workshopgruppe „Etiketten“
Ergebnisse Olga A., Ksenia T.

Ausgangspunkt der Kunstvermittlungsangebote in den ifa-Galerien Berlin und Stuttgart sind Ausstellungen von Kunst, Architektur und Design aus Afrika, Asien, Lateinamerika und Osteuropa – also aus Weltregionen, die oft als „nicht-westlich“ gekennzeichnet und wahrgenommen werden. Insofern ist die Ausgangssituation in der Vermittlungsarbeit durch eine Vielfalt der künstlerischen Perspektiven, der Herkunftskontexte der Künstlerinnen und Künstler, der kulturellen Bezugnahmen und der politischen und sozialen Kontexte, in denen die Kunst entsteht, charakterisiert. Auf diese Ausgangssituation wird in der Vermittlungsarbeit Bezug genommen: Zunächst, indem im Ausstellungsgespräch die WahrnehmungsfILTER, mit denen wir Kunst aus anderen Weltregionen oft kategorisieren, transparent gemacht und Stereotypisierungen und Prozesse des „Zum-Anderen-Machen“ hinterfragt werden. Zum anderen, und das ist ein wichtiger Teil der Arbeit, werden nicht so sehr die Verschiedenheit der Positionen, sondern die Gemeinsamkeiten in der Welterfahrung herausgearbeitet: Wo gibt es Anknüpfungspunkte an den eigenen, lokalen Lebenskontext?

Teilhabe an kultureller Diversität im Alltag

Tee und Tulpe, Papier und Porzellan, Yoga und Algebra haben wir von anderen Kulturen übernommen – eine Vielzahl von Ideen, von Waren, Techniken, Strategien und Motiven beruht auf Transfers zwischen verschiedenen Kulturen. Kulturtransfers gibt es nicht nur in Wissenschaft und Kunst – in unserer transkulturellen Gesellschaft sind sie vielmehr ein bestimmender Teil des Alltags und prägen ein Kulturverständnis, das sich zwischen ständigem Wandel und steter Neugestaltung bewegt. Gerade Menschen mit Migrationserfahrung sind Akteure eines kulturellen Transfers, der sich in

hybriden gesellschaftlichen Alltagspraktiken niederschlägt und aufspüren lässt.

Im Rahmen des Kunstvermittlungsprogramms zur Ausstellungsreihe „Kulturtransfers“ hat die ifa-Galerie Berlin Teilnehmerinnen und Teilnehmer des AWO Jugendmigrationsdienstes eingeladen, im Dialog mit den Kunstwerken der Ausstellung „Kulturtransfers #1: Another Country“ (22.10.2010–23.01.2011) die Transfers in ihrer Berliner Alltagskultur künstlerisch zu untersuchen und mit eigenen Kunstwerken den Blick auf Kulturtransfers innerhalb des Ausstellungsprogramms um eine lokale Kontextualisierung zu erweitern.

Dabei ging es um folgende Fragen: Wer transferiert was von woher nach wohin, und wie geht der Transfer vonstatten? Wer sind die Akteure, was sind die Gegenstände, welche Wege und Medien „bewegen“ die Kultur(en) in unserem Umfeld?

Ausgehend von einer gemeinsamen Ausstellungserkundung in der ifa-Galerie Berlin wurden mit zehn jungen Erwachsenen in drei Workshops die globalen Transferwege von Menschen, Informationen, Ideen und Waren in Bezug auf die persönlichen kulturellen Transfers im direkten Lebensumfeld befragt. Geforscht wurde zunächst nach Kulturtransfers in den Bildern, Motiven, Formen, Techniken, Materialien und Handlungen der Berliner Alltagskultur: mit Fotografie, Zeichnungen, Materialsammlungen, Collagen und Texten – der künstlerischen Freiheit waren keine Grenzen gesetzt. Die Teilnehmerinnen und Teilnehmer recherchierten die wechselnden Funktionen von Gebäuden, die Berliner Moscheen beherberg(t)en, sie sammelten Speisekarten diverser Imbisse, untersuchten Lebensmitteletiketten und Supermarktregale auf ihre visuellen und informativen Codes und dokumentierten die Klingelschilder großer Wohnblocks. Dieser Materialfundus diente uns zunächst zur Diskussion, und aus ihm destillierten wir im Weiteren übergreifende Themen wie Schrift, Sprache, Lebensmittel, die in Kleingruppen vertieft wurden.

Die Ergebnisse dieses Prozesses wurden künstlerisch verarbeitet: Hierzu wurde ein Zeitungsformat entwickelt, das die konkrete Transferpraxis im lokalen Kontext an die Ausstellungsinhalte anbindet und den Dialog mit der Ausstellungsöffentlichkeit sucht. Im Anschluss an die drei Workshops wird das Projekt in der Ausstellung „Kulturtransfers #3 – Political Patterns – Ornament im Wandel“ mit einer anderen Gruppe fortgeführt und mit einer gemeinsamen öffentlichen Präsentation der Ergebnisse in der ifa-Galerie Berlin abgeschlossen.

Das Projekt reagiert auf den globalen Wandel und den sich verändernden Alltag: Wir leben in einer Zeit, in der die Erfahrung von Migration unsere gesellschaftliche Wirklichkeit in vielerlei Hinsicht prägt – und auch in großem Maße unsere Alltagskultur gestaltet. Wichtiges Anliegen war es, die lokale Perspektive der Migrantinnen und Migranten in das Ausstellungsprogramm einzubeziehen und ihnen eine Stimme zu verleihen.

Zurzeit wird die unterstellte mangelnde Integrationsbereitschaft von Migrantinnen und Migranten diskutiert. Diese Vorstellung geht häufig von einer homogenen „deutschen Kultur“ aus, in die sich die Migrantinnen und Migranten integrieren sollen. In der Realität leben wir längst in einer Migrationsgesellschaft, die geprägt ist von hybriden Identitäten. Insbesondere die kreativen, aktiven kulturellen Dialog- und Übersetzungsleistungen der Migrantinnen und Migranten sollten im Projekt sichtbar gemacht werden. Ausstellungen zeitgenössischer bildender Kunst bildeten dabei den Ausgangspunkt; bildende Kunst ist auch das Medium, mit der die Kulturtransfers im lokalen Lebenskontext untersucht wurden. Es ging darum, Strukturen und Kommunikationsformen sichtbar zu machen; die Recherche war vor allem visuell angelegt, konnte aber auch auf Audioarbeiten, Geräusche, Musik und Sprache ausgedehnt werden.

Gerade jungen Migrantinnen und Migranten, die noch nicht oder noch nicht so gut Deutsch sprechen, bietet die Kunst differenzierte und sensible Ausdrucksmöglichkeiten. Kunst kann hier auch zum Ausgangspunkt einer reflektierten Versprachlichung werden – es war spannend zu verfolgen, wie der Austausch über die Kunstwerke auch mit wenigen Sprachkenntnissen gelingt und wo Kunst selbst zum Medium des vermittelnden Austausches werden kann.

Aufgrund eines Vorgängerworkshops gab es bereits Kontakt zum AWO Jugendmigrationsdienst. Die Teilnehmerinnen und Teilnehmer, zwischen 16 und 26 Jahren alt, absolvieren dort über mehrere Wochen einen Kurs, der neben beruflichen Qualifikationsangeboten wie Computerkursen auch Sprachvermittlung und Interkulturelles Training umfasst. Innerhalb dieser Struktur fanden auch die Workshops statt. Es handelte sich also um eine recht direktive Situation und nicht um ein offenes Angebot, das die Teilnahme komplett freistellte. Nun kann man nicht automatisch davon ausgehen, dass alle Teilnehmenden von sich aus ein Interesse an Kunst und diesem ganz spezifischen Bildungsangebot mitbringen. Dies zu thematisieren und so mögliche Interessen, Motivationen und auch Widerstände herauszuarbeiten, war ein wichtiger Teil der Anfangsphase. Gleichzeitig erleichterte es die gegebene Verbindlichkeit der Struktur, auch in einer zunächst verunsichernden Situation am Ball zu bleiben und mögliche Vorbehalte gegenüber einer Institution zu überwinden.

Von Anfang an bestand der Anspruch, den Prozess möglichst offen zu halten, um auf die Bedürfnisse, Fragen und Interessenslagen der Teilnehmerinnen und Teilnehmer eingehen zu können und so ein hohes Maß an Mitsprache und Mitbestimmung zu erreichen. Also: gemeinsam ein Projekt zu entwickeln. Es zeigte sich jedoch schon im Vorfeld, dass von vielen eine ganz konkrete Struktur, Inhalte (was genau wird gemacht?) und

Vorgaben erwartet wurden. Ein klar gegliedertes, praktisches Programm vermittelt zunächst Sicherheit und Halt in einer so neuen Situation – und wenn eine vertrauensvolle Ebene etabliert ist, kann auch die Mitgestaltung mehr Platz gewinnen.

Letztlich war in der Projektrealisation ein hohes Maß an Flexibilität gefragt, für mich als Kunstvermittlerin ebenso wie für die Teilnehmerinnen und Teilnehmer: Die Gruppe fluktuierte von Mal zu Mal, und einmal begonnene Prozesse wurden so laufend ab- oder unterbrochen. Dies war, wie ich auf Nachfrage erfuhr, weniger dem Mangel an Interesse der jeweils Abwesenden geschuldet, als ihrer ganz konkreten sozialen Situation, die etwa verlangte, an eben diesem Tag auf der Ausländerbehörde zu erscheinen oder einen offerierten Job wahrzunehmen. Was eigentlich nicht überraschend ist, nämlich dass ein jeder seine eigenen Realitäten und Logiken mit in einen solchen Prozess bringt, forderte unsere Kreativität an ganz ungeahnter Stelle heraus und sorgte bis zum Schluss für eine unerwartete und zum Teil auch fragmentierte Dynamik. Gerade vor diesem Hintergrund war die Möglichkeit, über einen längeren Zeitraum zusammen zu arbeiten und so eine gewisse Kontinuität herstellen zu können, positiv.

Das Projekt wird im Herbst 2011 mit einer weiteren Gruppe fortgesetzt. Ausgangspunkt wird dann die Ausstellung „Kulturtransfers #3 – Political Patterns – Ornament im Wandel“ sein, die sich mit dem Ornament im Wandel beschäftigt. Dabei wird sich das Projekt sicherlich verändern. Angeregt durch die Reflexion der Workshops überlegen wir, das Programm mit einer anderen Öffentlichkeit fortzuführen, die nicht unbedingt auf Migrantinnen und Migranten festgelegt sein muss: Kulturtransfers betreffen ja ausdrücklich alle in der Migrationsgesellschaft. Außerdem planen wir, dabei Teilnehmerinnen der ersten Projektphase in die aktive

Gestaltung der Workshops einzubinden. Wir verstehen dies als eine Form der Nachhaltigkeit, die, anknüpfend an die gemeinsame Erfahrung, nach Kontinuität und nach Möglichkeiten der Weiterentwicklung aus dem Prozess heraus sucht.

Zur Autorin

Annika Niemann ist freie Kunstvermittlerin und Kuratorin in Berlin. Seit 2005 konzipiert und leitet sie als freie Mitarbeiterin das Kunstvermittlungsprogramm der ifa-Galerie Berlin sowie aktuell das Pilotprojekt „Kunst im Parlament“ im Kunst-Raum und Mauer-Mahnmal des Deutschen Bundestags. Daneben forscht und arbeitet sie am Institut für Kunsttherapie und Forschung sowie zu Kunst im Unternehmen. Sie kuratierte u. a. Ausstellungen für die NGBK Berlin („Knast sind immer die anderen“, 2009) und für die ifa-Galerien Berlin und Stuttgart („connect: A Gentil Carioca. Ein Kunst-raum in Rio de Janeiro“, 2010/2011).

3.

AUSWERTUNG DER PROJEKTE

3.1. Transkulturelle Diversität

Die Auseinandersetzung mit Kunstwerken wird von den Initiatorinnen des Projekts „thinking about looking“ als wertvolle Möglichkeit gesehen, um Patientinnen, Patienten und Pflegepersonal außerhalb der Alltagsroutine und der üblichen Strukturen vor den Arbeiten in der Tate Modern zusammen zu bringen. Ein zentrales Stichwort in diesem Zusammenhang ist die „Brücke“, die zwischen Museum und Klinik entsteht. „thinking about looking“ ist ein Bildungsangebot speziell für eine Klinik, die in einem sozial schwachen Viertel von London liegt. Sie bietet dem Klinikpersonal sowie Patientinnen und Patienten gleichermaßen einen Zugang zu Kunst. Besonders Patienten, die oftmals Probleme im Umgang mit öffentlichen Räumen haben, konnte durch die Beschäftigung mit Kunstwerken Ängste genommen werden. Nach einer gewissen Zeit und durch die Unterstützung der Projektleiterinnen erlebten sie das Museum als „safe space“, was die Kommunikation, die ihnen sonst außerhalb der Klinik häufig schwer fällt, maßgeblich erleichterte.

Die Kunstvermittlerinnen des Kumu in Tallinn benutzten die künstlerische Auseinandersetzung mit Nationalismen und Ideologien als Ausgangspunkt, um für Besucherinnen und Besucher mit verschiedenen Sprachen unterschiedliche Zugänge zu den Kunstwerken zu entwickeln. Ihre Ansätze distanzieren sich von herkömmlichen Vermittlungsformaten wie etwa Gruppenführungen, die einen festgelegten Zeitraum umfassen und in denen vor allem kunsthistorisches Wissen monologisch vorgetragen wird – ungeachtet der Hintergründe von Besucherinnen und Besuchern. Die Vermittlerinnen des Kumu fragen deshalb zum Beispiel am Anfang jedes Rundgangs nach der Sprache, in der Diskussionen und Workshops

abgehalten werden sollen –, d. h., ob in Estnisch oder Russisch. Jelena Tšekulajeva beschreibt den Gebrauch des Russischen als Schlüssel, um russischsprachigen Besucherinnen und Besuchern Zugänge zu den Kunstwerken von estländischen Künstlerinnen und Künstlern aufzuzeigen, weil die Sprache auch Einstellungen und kulturelle Besonderheiten vermittelt.⁴⁸

Für Stefanie Oberhoff und Lambert Mousseka bedeutet transkulturelle Diversität in ihrer Arbeit, dass unterschiedliche Hintergründe der Teilnehmenden „zusammenspielen“. Das künstlerische Arbeiten wird zur Plattform der Auseinandersetzung mit Eigenem und Anderem. Transkulturelle Diversität meint hier, diverse Lebensumfelder in der Kunst zu spiegeln und sich selbst im Projektrahmen einer künstlerischen Zusammenarbeit mit Partnerinnen und Partnern aus unterschiedlichen kulturellen Kontexten zu verorten.

Annika Niemann berichtet, dass ihre Arbeit durch die Vielfalt künstlerischer Perspektiven gekennzeichnet ist, die sie vermittelt –, vor allem durch künstlerische Produktion aus Ländern, die als „nicht westlich“ wahrgenommen werden. Sie nimmt in ihrer Arbeit auf diese Diversität Bezug, indem sie die „Wahrnehmungsfiler“ westlich geprägter Rezeption in den Diskussionen der Ausstellungen hervorhebt und transparent macht. Ihr Schwerpunkt liegt auf der Suche nach Gemeinsamkeiten zwischen unterschiedlichen kulturellen Praktiken – um so Anknüpfungspunkte zwischen der ausgestellten internationalen Kunst und dem „lokalen Lebenskontext“ zu ermöglichen.

⁴⁸ Ohne auf alle Aspekte eingehen zu können, soll nicht versäumt werden, auf die Komplexität von (gemeinsamer) Sprache und den damit verbundenen Vorannahmen in einer Gruppe, insbesondere im Arbeitsfeld der Kunstvermittlung, hinzuweisen. Vgl. dazu Eva Sturm: *Im Engpass der Worte. Sprechen über moderne und zeitgenössische Kunst*, Berlin 1996. Vgl. allgemein dazu: Judith Butler: *Hass spricht*, Berlin 1998.

Die Positionen der Kunstvermittlerinnen und Kunstvermittler zeigen zwei gegenläufige Vorgehensweisen im Umgang mit kultureller Diversität. Zum einen gibt es Versuche, Gemeinsamkeiten zu benennen und über Anknüpfungspunkte an sie eine Annäherung zu erzielen. Zum anderen existieren Ansätze, die gerade die Heterogenität herausarbeiten und dadurch verschiedenartige Standorte zu bestimmen versuchen.

Alle Projektinitiatorinnen und -initiatoren beziehen in die Frage nach dem Umgang mit kultureller Diversität die Lebensumfelder der Beteiligten ebenso wie ihren eigenen biographisch-kulturellen Hintergrund mit ein. Dazu gehören auch spezifische ausbildungsbedingte Perspektiven etwa als Kunsthistorikerin, Kunsttherapeutin oder als Künstlerin und Künstler.⁴⁹

3.2 Gesellschaftspolitische Funktion von Kunst

Den vier Projekten ist gemeinsam, dass sie die Vermittlung und die Rezeption von Kunst nicht auf ästhetisch-gestalterische Aspekte beschränken, sondern sie mit politischen, sozialen und kulturellen Fragestellungen und Themen in Verbindung bringen. Sowohl „thinking about looking“ als auch „Kulturtransfers“ berücksichtigen die lokale Verortung der Teilnehmerinnen und Teilnehmer in der jeweiligen Stadt.

Das Londoner Projekt setzt hierarchische Strukturen für die Zeit des Museumsbesuchs außer Kraft und ermöglicht dadurch für die Teilnehmerinnen und Teilnehmer ein Erlebnis auf Augenhöhe.

Das Projekt „Kulturtransfers“ wollte für kulturelle Gemeinsamkeiten, Überschneidungen und Verschiebungen im Alltag sensibilisieren.

„ID²“ wiederum sah die Schaffung von Räumen vor, in denen (durch Diskussionen, Plakatenwürfe und durch die Herstellung von Ansteckern mit Symbolen, die vermeintlich typisch für die unterschiedlichen Nationalitäten stehen) zu einer gemeinsamen Sprache gefunden werden konnte.⁵⁰ Durch die Mischung sonst schwer in Kontakt zu bringender Sprachen entstand temporär ein hybrider Sprachraum.

Bei „puppet in a box III“ wurden Kontakte über Kontinente hinweg geknüpft. Trotz großer Distanzen und erschwelter Reisebedingungen entstand vor Ort ein intensiver künstlerischer Austausch, und es wurden verschiedene Gruppen kultur- und generationenübergreifend – Jugendliche, Publikum sowie Künstlerinnen und Künstler – zusammengeführt.

Kunst wurde in allen Projekten als Grundlage verstanden, um transkulturelle Prozesse zu initiieren, wobei jeweils von künstlerischer Produktion ausgegangen wurde oder das Projekt zu künstlerischer Produktion führte.

Das Londoner Projekt bezog sich zum Beispiel auf Arbeiten von Joseph Beuys und Anselm Kiefer. Die Vermittlerinnen boten den Teilnehmerinnen und Teilnehmern eine Auswahl von (Natur-) Materialien an, die ertastet werden sollten. Die anschließenden Gespräche knüpften an die dadurch hervorgerufenen individuellen sinnlichen Erfahrungen an.

49 Vgl. dazu die Überlegungen von Pierangelo Maset zur Verschränkung bzw. Trennung von künstlerischer und kunstvermittelnder Arbeit. In: Kunstcoop. Künstlerinnen machen Kunstvermittlung. NGBK (Hrsg.), Berlin 2002.

50 Mit gemeinsamer Sprache ist hier der Versuch gemeint, sich zu verständigen und gegenseitig über Ideen, Gedanken oder auch Standpunkte zu informieren, obwohl Russisch oder Estländisch die jeweiligen Muttersprachen sind. Zum Teil verwendeten die Schülerinnen und Schüler deshalb auch Englisch.

ID² ging von künstlerischen Arbeiten in der Ausstellung aus, die Symbole oder Zeichen mit Fragen nationaler Identität verbanden. Die Vermittlerinnen ließen die Schüler und Schülerinnen ihre eigenen Vorstellungen von nationalen Symbolen für Poster oder Buttons entwerfen. Die so entstandenen Gegenstände stellten eine symbolische, „dritte“ Sprache bereit.

Die Teilnehmerinnen und Teilnehmer des Berliner Projekts bearbeiteten, ausgehend von der „Kulturtransfer“-Ausstellung, unter anderen etymologische Fragen. Sie untersuchten etwa die Herkunft der Bezeichnungen von Lebensmitteln. So wurden beispielsweise arabische Einflüsse in der deutschen Sprache und Alltagskultur offen gelegt.

„puppet in a box III“ ergründete die jeweiligen Produktionsprozesse in traditionell Vorhandenem (Tanz, Musik etc.), um sie vor allem über zeitgenössische Aufführungspraktiken (z. B. zeitgenössisches Puppenspiel und Performance) mit aktuellen Lebensumständen zu verschränken. In dieser Verschränkung impliziert Transkulturalität auch Historizität, indem nicht nur an andere Kulturen, sondern auch an vergangene Epochen angeknüpft wird.

3.3 Transkulturalität

Die Überschreitung kultureller Grenzen war bei allen Projekten das Ziel.

Um bei „thinking about looking“ den intendierten Brückenbau (zwischen Klinik und Museum) zu realisieren, wurden neue Strukturen gemeinschaftlicher Zugänge zu Kunstwerken entwickelt. Grundlage war die Betrachtung von Arbeiten („learning about art“) durch Patientinnen und Patienten gemeinsam mit dem Personal der „mental health“-Klinik. Dadurch konnte ein Bewusstsein dafür

geweckt werden, dass Definitionen von geistiger Gesundheit bzw. Krankheit und die damit verbundenen Grenzziehungen nicht ontologisch gegeben, sondern historisch und kulturell geprägt sind.⁵¹ Die kulturelle Grenze, die also in diesem Fall in Frage gestellt wurde, ist jene zwischen Personen, deren mentale Gesundheit verbessert werden soll (die Patientinnen und Patienten) und denjenigen, denen mentale Gesundheit unterstellt wird (die Angestellten der Klinik).

Im Vermittlungsprogramm des Kumu wurde der Titel der Ausstellung „Let’s Talk about Nationalism: Between Identity and Ideology“ wörtlich genommen und über Nationalismus – der bis heute die estländisch-russische Gesellschaft bestimmt – gesprochen. Ziel der Auseinandersetzung war die Überwindung bestehender Sprachbarrieren durch multilinguale Angebote. Das Konzept verfolgte die Aufhebung der Spaltung in zwei Sprachen, Identitäten und Mentalitäten durch einen dritten Sprachraum (Englisch) und die gemeinsame Bearbeitung eines Themas (Nationalismus und Sprache), wobei „von Kunst aus“⁵² zum Sprechen über Nationalismus und Identität aufgefordert wurde.

„puppet in a box III“ wurde von den wechselnden Teilnehmerinnen und Teilnehmern aus drei Kontinenten in einem gemeinsamen Prozess entwickelt. Diese kollektive künstlerische Produktion half, Konventionen der Kunstproduktion der jeweiligen Kultur erstmals kennen zu lernen, zu verstehen, zu respektieren und daraus neue Sichtweisen zu erarbeiten.

Im Projekt „Kulturtransfers“ sollte die transkulturelle Dynamik im Lebensumfeld der Teil-

51 Vgl. Michel Foucault: Wahnsinn und Gesellschaft, Frankfurt am Main 1984.

52 Vgl. dazu den Ansatz von Eva Sturm im Einleitungskapitel.

nehmerinnen und Teilnehmer anhand von Produkten des Alltags transparent gemacht und deutlich werden, dass die vermeintlich eigene Kultur immer schon von Aspekten anderer Kulturen geprägt ist.

3.4 Schaffung von Räumen

Durch das systematische Vernetzen und das Verschieben räumlicher Ordnungen sind in den Projekten vielfältige Kontakte entstanden, und neue Räume konnten besetzt werden.

Für „thinking about looking“ war es wichtig, dass die Teilnehmerinnen und Teilnehmer die vertrauten Orte verlassen und sich im Museum auf unbekanntem Territorium – öffentlich und doch in einem geschützten Rahmen – treffen. Hintergrund war die Überlegung, neue Erfahrungen und Begegnungen außerhalb der gewohnten Umgebung möglich werden zu lassen und sie nach der Rückkehr – mit gestärktem Selbstbewusstsein – auf die vertraute Umgebung übertragen zu können. Das Projekt erreichte, dass die Teilnehmerinnen und Teilnehmer sich diese für sie neuen musealen Räume auf unterschiedlichen Wegen (sehend, fühlend, zeichnend, sprechend) aneigneten.

Ähnliches gilt für die Schülerinnen und Schüler von „ID²“, die das Klassenzimmer gegen den Lernort Museum tauschten. Für das „final event“ war beispielsweise eine Rockband eingeladen, die in Tschuwasch und damit in einer weiteren Sprache – neben Estländisch, Russisch und Englisch – sang, die keiner der Teilnehmerinnen und Teilnehmer kannte⁵³ (der Bandleader erklärte deshalb vor jedem Song dessen Inhalt). Damit waren alle Teilnehmerinnen und Teilnehmer auf diese Übersetzung angewiesen.

Die Prägung durch die jeweilige Erstsprache wurde dadurch zugunsten eines gemeinsam erlebten (Sprach-)Freiraums temporär aufgehoben.

Im Projekt „Kulturtransfers“ ist der zentrale Ausgangsort zwar die Ausstellung der ifa-Galerie; von hier aus wird jedoch an den verschiedensten Orten die Berliner Alltagskultur erforscht, so dass der Galerieraum zuerst verlassen wird, um dort später – bereichert – wieder zusammen zu kommen.

Bei „puppet in a box III“ entstand ein weltweites Dreieck zwischen Kinshasa (Kongo), Lahore (Pakistan) und Stuttgart (Deutschland). Durch die lokale Kontaktaufnahme über Mittelsfrauen in Lahore beispielsweise konnten dort muslimische Frauen erreicht werden, die durch sich das Projekt im eigenen Stadtteil auf einen unbekanntem Kontext einließen.

3.5 Heterogene Formate

In allen Projekten wurde auf die Heterogenität von Kunstvermittlungsformaten gesetzt. Wesentliche Bestandteile waren durchaus übliche Formate wie etwa Diskussionen und Workshops. Entscheidend war allerdings, dass dabei die unterschiedlichen Hintergründe wie etwa psychische Disposition, Geschlecht, Beruf, Sprache, Lebensumfeld und persönliche Interessen der Teilnehmerinnen und Teilnehmer in außergewöhnlichen Räumen zusammengeführt wurden.

Bei „puppet in a box III“ war vor allem die Intermedialität (unterschiedliche Kunstformen nebeneinander wie Video, Performance, Theater, bildende Kunst etc.) in den Abschlussveranstaltungen bestimmend. In Lahore mündeten verschiedene vorbereitende Workshops in eine Begegnung verschiedener Bevölkerungsgruppen in einem Hamam, wohingegen in Kinshasa die Ausbildung von ehemaligen Kindersoldaten zu Musikern

⁵³ Die tschuwaschische Sprache ist eine bolgatürkische Sprache. Sie wird dem Westzweig der Turksprachen zugerechnet, nimmt dabei aber eine Sonderstellung ein. Sie ist neben Russisch Amtssprache in der autonomen russischen Republik Tschuwaschien.

zur musikalischen Darbietung einer Blaskapelle führte. Als Arbeitsprinzip kam in diesem Projekt die Vorgabe hinzu, Autorschaften zu Gunsten einer offenen Zusammenarbeit zu verwischen.

Bei „thinking about looking“, „ID²“ und „Kulturtransfers“ wurden praktische Aktivitäten mit kommunikativen Formaten wie Diskussionen kombiniert. Anders als beim üblichen Methodenmix von sprach- und handlungsorientierten Angeboten wurde der Akzent auf die Bedingungen der Teilnehmerinnen und Teilnehmer gelegt. Zum Beispiel ermöglichte der Einbezug von visuellen Zeichen und von Mehrsprachigkeit erst die Kommunikation zwischen den Beteiligten unterschiedlicher kultureller Sozialisation („ID²“). Das Sprechen und Handeln über Kunst veränderte bei „thinking about looking“ die sonst vor allem rollengebundene Kommunikation zwischen Klinikpersonal und Patientinnen und Patienten („learning about art“). Der forschende Ansatz bei „Kulturtransfers“ beruhte auf Beobachtungen des alltäglichen Kulturtransfers, die die Teilnehmer und Teilnehmerinnen zusammen trugen und über die sie sich austauschten. Die Fortsetzung des Projekts beinhaltete das Sammeln von Gegenständen und vertiefende Recherchen im Sinne einer ästhetischen und transkulturellen Wissensproduktion.⁵⁴ Der Austausch „von Kunst aus“ (Sturm) ermöglichte in den vorgestellten Projekten die Überwindung eingespielter Konventionen und machte die beteiligten Personen gleichzeitig mit den vielfältigen Methoden zeitgenössischer Kunstvermittlung bekannt.

3.6 Politischer und institutioneller Rahmen

Die bereits im Jahr 2000 entstandene Kooperation zwischen der Tate Modern und dem Newham Hospital wurde vom britischen Gesundheitsministerium bis zum Ende der Labour-Regierung im Jahr 2009 unterstützt. Wider Erwarten blieb das Projekt bislang von den enormen Kürzungen durch die folgende konservative Tory-Regierung verschont. Dies deutet darauf hin, dass dieses Konzept trotz des aktuellen Sparkurses von politischer Seite weiterhin als förderungswürdig erachtet wird. Außerdem zeigt dies, dass ein Projekt wie „thinking about looking“ über einen besonderen Stellenwert verfügt und der Selbstverpflichtung zu Heterogenität und Inklusivität der Tate Modern in ihrer Publikumpolitik als zeitgenössische Kunstinstitution entspricht.

Das Kumu, das estnische Kunstmuseum, ist ein großes Kunstmuseum unter anderem für zeitgenössische Kunst in Estlands Hauptstadt Tallinn. 2006 eingeweiht, zählt es zu den international wichtigen Museen und wurde 2008 als „Europäisches Museum des Jahres“ ausgezeichnet. Bei „ID²“ spielten die gesellschaftlichen Spannungen eine große Rolle, die mit Estlands jüngster Geschichte zusammenhängen. In Estland existiert ein zweisprachiges Schulsystem (Estländisch, Russisch) das die gesellschaftliche Teilung aufgrund der Spannungen zwischen russischer und estnischer Bevölkerung (vor allem durch den Herrschaftsanspruch der Russen in der Sowjetzeit Estlands) und die damit einhergehenden Vorbehalte weiterführt. Das Projekt versuchte einen Raum zu schaffen, in dem sich diese Sprachgruppen begegnen und sich zum Teil mit Hilfe von Englisch als einer dritten Sprache in den Diskussionen über die Arbeiten zum Thema „Nationalismus“ verständigt haben.

54 Die Präsentation der Ergebnisse dieses Projekts befindet sich noch in Planung.

Kulturelle Bildung genießt eine hohe Aufmerksamkeit in Berlin.⁵⁵ Den Ausgangspunkt der Kunstvermittlungsangebote in der ifa-Galerie Berlin bilden Ausstellungen von Kunst/Architektur/Design aus Afrika, Asien, Lateinamerika und Osteuropa. Auch hier wurde im Rahmen der Workshops anlässlich der Ausstellung von „Kulturtransfers“ das Kunstergebnis zum Anlass, um von hier aus je eigene lebensweltliche Transferleistungen zu analysieren und zu protokollieren. Die Teilnehmerinnen und Teilnehmer widmeten sich dem alltäglichen Leben in Berlin, das gekennzeichnet ist durch das Zusammenleben einer Vielzahl sozialer und ethnischer Gruppen.

Lambert Mousseka und Stefanie Oberhoff agieren nicht als Teil einer bestimmten Kulturinstitution. Als freischaffende Kunstvermittlerinnen und Kunstvermittler haben sie 2003 als Markenzeichen ihrer Zusammenarbeit das Label „Gütesiegel

Kultur“⁵⁶ gegründet. Damit mischen sie (ungefragt) in den Debatten um Kultur – von Leitkultur bis Multikultur – mit.

Für „puppet in a box III“ reisten Künstlerinnen und Künstler in andere Länder, wobei sich die politischen Rahmenbedingungen unmittelbar auf die Logistik des Projekts auswirkten und dadurch die kulturelle Aktivität mitunter extrem erschwert oder gar unmöglich gemacht wurde. Die transkulturelle Diversität, die von Mousseka und Oberhoff programmatisch intendiert war, stieß manchmal auf massiven politischen Widerstand, was sich vor allem auf administrativer Ebene beim Versuch, Reisevisa für die Beteiligten zu bekommen, zeigte. Lambert Mousseka fasst seine Erfahrungen so zusammen:

Für Europäer ist es viel einfacher, nach Afrika zu reisen als umgekehrt. Über Bewegungs- und Reisefreiheit muss man aber nicht nur theoretisieren, sondern man muss sie auch umsetzen.

Und weiter:

Das Schwierigste war, die Reisen überhaupt zu ermöglichen. Das hat politische Gründe, weil es enorme Vorurteile gibt. Es ist extrem schwierig, ein Visum für einen pakistanischen Künstler zu bekommen, der in den Kongo fliegen soll, oder auch für einen Kongolesen, der

55 Vgl. etwa die Installation des Projektfonds kultureller Bildung bzw. Kulturprojekte Berlin. Auf der Webseite heißt es dazu: „Kulturprojekte Berlin ist im Oktober 2006 aus dem Zusammengehen der Berliner Kulturveranstaltungs-GmbH (BKV) mit dem Museumspädagogischem Dienst Berlin (MD) entstanden und hat ihren Sitz im Podewil. (...) Kulturprojekte Berlin organisiert den notwendigen Austausch aller Akteure und setzt viele Maßnahmen um, die sich aus dem 2008 formulierten Rahmenkonzept Kulturelle Bildung des Landes Berlin ergeben. Hier ist auch die Geschäftsstelle für den Berliner Projektfonds Kulturelle Bildung angesiedelt.“ siehe auch dazu: <http://www.kulturprojekte-berlin.de/projekte/berliner-projektfonds-kulturelle-bildung/berliner-projektfonds-kulturelle-bildung/>

56 <http://www.guetesiegel-kultur.de/index.php?title=Hauptseite>. Hier heißt es u. a.: „Stefanie Oberhoff und Lambert Mousseka haben sich 2003 im Kulturzentrum Espace Masolo in Kinshasa bei der gemeinsamen Arbeit mit Straßenkindern und ehemaligen Kindersoldaten kennen gelernt. Seither haben sie eine Vielzahl gemeinsamer Projekte konzipiert und realisiert. Respektlos und neugierig, frei beweglich zwischen Theater, Puppenspiel, Kunstaktion und Performance, markieren ihre weltweit gezeigten Produktionen subversive Knotenpunkte, an denen sie politische, soziale und ökonomische Grenzziehungen bloßstellen und unterlaufen.“ Im Rahmen der Projektreihe GÜTESIEGEL KULTUR werden bis 2011 zahlreiche Projekte zu sehen sein. Alle diese Projekte werden in einem internationalen Kontext erarbeitet und kreisen um die Themen Macht, Magie und Manipulation.“

nach Pakistan fliegen will. Das hat manchmal so lange gedauert, dass wir schon dachten, er oder sie kommt nicht mehr.

Diesen Rahmenbedingungen stehen den Vorstellungen einer über Kultur verbundenen Welt, wie sie etwa durch die UNESCO formuliert wird, deutlich entgegen. Die kulturelle Begegnung wird angesichts der Isolation einzelner Länder zur Utopie.

3.7 Die Projekte im Kontext aktueller Vermittlungsprogramme

Sowohl die Kooperation zwischen Patientinnen und Patienten sowie Personal einer psychiatrischen Klinik mit einem Museum als auch die künstlerische Arbeit über mehrere Kontinente hinweg sind Alleinstellungsmerkmale. In Tallinn habe es zwar ein ähnliches Format im Kunstmuseum bereits gegeben, das allerdings nicht so weit wie „ID²“ ging. Die drei Projekte hatten also keine Vorbilder und sind im Hinblick auf ihren spezifischen Zuschnitt neu. Entsprechend konnten die Initiatorinnen und Initiatoren nicht auf Erfahrungswerte zurückgreifen, sondern haben aus eigener Initiative heraus neue Formate entwickelt. Das Zustandekommen und die Qualität dieser innovativen Projekte waren unmittelbar an das Engagement einzelner Akteurinnen und Akteure gekoppelt.

3.8 Auswirkungen transkultureller Diversität auf die Rezeption

Die Einladung von Menschen mit verschiedenen sozialen, kulturellen und biografischen Prägungen bringt eine Diversifizierung der Sichtweisen auf Kunst mit sich.

So prägten im Kooperationsprojekt „thinking about looking“ abgesehen von den Sichtweisen von Patientinnen und Patienten sowie Personal auch transkulturelle Einflüsse die Rezeption. Grundsätzlich war festzustellen, dass die Patientinnen und Patienten interessierter als das Pflegepersonal waren. Eine Patientin muslimischen Glaubens kommentierte etwa westeuropäische und amerikanische Werke in der Modern Tate im Kontext ihrer religiös begründeten Ansichten über den menschlichen Körper. Ein anderer Teilnehmer aus einem afrikanischen Land konnte vor einer Arbeit erstmals über eigene traumatische Erlebnisse sprechen.

Bei „ID²“ stellten die Russisch und Estländisch sprechenden Jugendlichen fest, dass Missverständnisse nicht nur sprachliche Ursachen haben. Bei „puppet in a box III“ spricht Stefanie Oberhoff von einer „Sternstunde“ bei der Veranstaltung in Lahore (Pakistan), „weil hier wirklich so viele Leute aufeinander stießen, die sich im Alltag nicht mal von Ferne sehen, geschweige denn miteinander sprechen würden.“

Das Berliner Projekt „Kulturtransfers“ mündete in die Herstellung von Tagebüchern oder Collagen, die von den Teilnehmerinnen und Teilnehmern aus einer transkulturellen Lektüre der Ausstellungsexponate abgeleitet wurden. Durch die anschließende Sammlung an Transferleistungen aus dem Alltag konnte so ein Bewusstsein für kulturelle Gemeinsamkeiten entstehen.

Alle Projekte stimmen darin überein, dass Begegnungen von Menschen transkultureller Hintergründe mit Hilfe von (zeitgenössischer) Kunst eine erweiterte Wahrnehmung schaffen können, durch die ein Austausch von unterschiedlichen Perspektiven aus stattfinden kann.

3.9 Öffentlichkeitsarbeit und Kontaktaufnahme

„thinking about looking“ nutzte sowohl Printmedien, Flyer und mündliche Empfehlungen als auch Netzwerke von Patientinnen und Patienten, um auf das Projekt aufmerksam zu machen.

Das Kumu nutzte seine Kontakte zu Lehrerinnen und Lehrern, während das Bildungsministerium sämtliche Schulen über das Projekt informierte. Ausgeschlossen von dem Projekt waren Jugendliche, die älter als 15 Jahre waren.

Bei „puppet in a box III“ lud ein Team von Initiatorinnen und Initiatoren internationale Künstlerinnen und Künstler zum Mitmachen ein, im Kongo kamen Jugendliche aus dem Kulturzentrum „Espace Masolo“ dazu, in Pakistan wurde die Projektgruppe von der Aka Khan Foundation und universitären Einrichtungen bei der Kontaktaufnahme unterstützt; sie informierten Jugendliche sowie Studentinnen und Studenten mündlich oder per Email. An jedem Ort, an dem das Projekt stattfinden sollte, fand zu Beginn ein erstes Treffen mit interessierten Personen statt. Dabei stellte das Projektteam das Konzept vor, die Interessenten vor Ort äußerten ihre Vorstellungen, die diskutiert und aufgenommen wurden. Personen aus allen Schichten und Bevölkerungsgruppen zu erreichen, war dabei die schwierigste Aufgabe. Die Künstlerin Stefanie Oberhoff bekam in Lahore nur durch Mittelsfrauen Zugang zu einer Gruppe von Frauen, die dann die Aufführung besuchte. Oberhoff sagte über die Mittelsfrauen, dass sie „am Straßenrand sitzen, alles im Blick haben und alles bestimmen.“ Ihnen hatte sie beschrieben, was die Gruppe plante, und so wurden diese Nachrichten gestreut. Die Mittelsfrauen waren wichtige Multiplikatorinnen, ohne deren Zustimmung eine breitere Einladungspolitik gescheitert wäre. Hier waren der persönliche Kontakt und das Vertrauen, das Oberhoff gewinnen konnte, ausschlaggebend.

Im Projekt „Kulturtransfers“ wurden bereits bestehende Kontakte zum Jugendmigrationsdienst wieder aktiviert. Allerdings gibt Annika Niemann zu bedenken, dass das Projekt hierdurch in ein Sprach- und interkulturelles Training eingebunden und die Teilnahme deshalb nicht frei gewählt war. Niemand sieht hier Diskussionsbedarf.

In allen Projekten wird ein Netzwerk aus persönlichen oder indirekten Kontakten angeführt, die aufgefrischt oder neu initiiert wurden, um sowohl Teilnehmerinnen und Teilnehmer als auch ein Publikum zu gewinnen. Dies ist mit einem hohen Maß an sorgfältiger Planung verbunden und erfordert eine langfristige Kontaktpflege. Das Vertrauen von Multiplikatorinnen und Multiplikatoren sowie Teilnehmerinnen und Teilnehmern lässt sich nur durch persönliche Gespräche und überzeugende Ideen gewinnen.

3.10 Reaktionen

„thinking about looking“ wurde sowohl in der Tate als auch im Newham Hospital von der jeweiligen Leitung der Institutionen durchweg positiv beurteilt. Verhaltener waren die Reaktionen auf „ID²“, da es im weiteren Projektverlauf in den sprachlich gemischten Gruppen Spannungen gab und sich einige russische Schülerinnen und Schüler nicht an die Vereinbarung hielten, Estländisch zu sprechen. Auch wenn das Ziel des Projektes war, die bestehenden politischen Konflikte zu überwinden, so ließen sich doch nicht alle Probleme beseitigen. Bei „puppet in a box III“ unterscheidet Lambert Mousseka die Reaktionen des Publikums in Kinshasa von denen in Lahore. In beiden Städten waren die Besucherinnen und Besucher begeistert, allerdings habe in Pakistan niemand ernsthaft geglaubt, so Mousseka, dass die Begegnung mit kongolesischen Künstlerinnen, Künstlern und Jugendlichen überhaupt gelingen würde.

Da das Projekt „Kulturtransfers“ zum Zeitpunkt der Verfassung dieser Studie noch nicht abgeschlossen war, konnte Annika Niemann noch nicht über abschließende Reaktionen berichten.

Die größtenteils positiven Reaktionen durch das Publikum und die Beteiligten auf die Projekte belegen die Potenziale zeitgemäßer Kunstvermittlung im Kontext transkultureller Diversität. Dennoch wird an den Antworten auch deutlich, dass Öffentlichkeitsarbeit und eine engagierte Einladungspolitik zentraler Bestandteil und zugleich Grundlage transkulturell agierender Kunstvermittlungprojekte ist.

3.11 Finanzielle Unterstützung

Das Londoner Projekt wurde maßgeblich von den kooperierenden Institutionen Tate Modern und Newham Hospital sowie vom Gesundheitsministerium unterstützt. In Tallinn haben der Open Estonian Fond und das Tallinn Education Department die Arbeit gefördert. Bei „puppet in a box III“ war die Mittelbeschaffung am aufwändigsten. Hauptförderer waren hier neben kleineren Organisationen die Stadt Stuttgart, die Aka Khan Foundation, das Goethe Institut und das Institut für Auslandsbeziehungen. Das Berliner Projekt „Kulturtransfers“ wurde ausschließlich durch das Institut für Auslandsbeziehungen finanziert.

Unabhängig von der Bindung an eine Institution waren drei der Projekte teilweise (das betrifft die Projekte in London und Tallinn) oder ganz (im Fall von „puppet in a box III“) auf zusätzliche Projektförderung angewiesen. Hieraus lässt sich schließen, dass die Budgets auch großer Kunstinstitutionen nicht ausreichen, um spezialisierte und damit arbeitsintensive Formate längerfristig installieren zu können.

3.12 Evaluation der Projekte

Liz Ellis und Sheila Grandison werten ihr Projekt regelmäßig aus, um die zentralen Ziele der Vermittlung nicht aus den Augen zu verlieren –, nämlich die Schaffung eines Bildungsangebotes für sozial Benachteiligte, die Kooperation zwischen Museum und Klinik, eine größere Heterogenität der Teilnehmerinnen und Teilnehmer und ein gleichberechtigtes Sprechen aller Beteiligten. Die Auswertung dient auch dazu, Arbeitsvorgänge den ökonomischen Veränderungen und den wechselnden diagnostisch-psychischen Hintergründen der Teilnehmerinnen und Teilnehmer anzupassen.

Anu Lüsü, Jelena Tšekulajeva und Pirett Sepp betonen den experimentellen Charakter ihres Kunstvermittlungsformats. Als Indikator für den Erfolg des Projekts werten sie neue Kontakte und das internationale Interesse an ihrem Format, mit dem sie zu Konferenzen eingeladen wurden.

Annika Niemann plant eine Evaluation nach Abschluss des Projekts im Sommer 2011.

„puppet in a box III“ wurde im Februar 2011 im Galerie Kunstbezirk in Stuttgart unter dem Titel „Face à Face“ – 2. Stuttgarter Völkerschau“ abgeschlossen.⁵⁷ Die Präsentation hat in künstlerischer Form die Veranstaltungen der vergangenen drei Jahre reflektiert und ausgewertet, welch organisatorischer Aufwand zu betreiben ist, wenn man ein solches Großprojekt realisieren will.

Die Kunstvermittlerinnen und Kunstvermittler in diesen Projekten evaluierten und reflektierten ihre Arbeit aus einem Interesse am kulturellen Transfer und um ihre Erfahrungen zukünftig nutzbar zu machen. Ein regelmäßiger Austausch – wie etwa im Londoner Projekt – über Potenziale und

57 Programm siehe unter: http://www.guetesiegel-kultur.de/index.php?title=FACE_A_FACE

Ansätze ist grundlegend für die Entwicklung und Durchführung der Projekte.⁵⁸

3.13 Probleme und Selbstkritik

Die Initiatorinnen aus London beschreiben die Kooperation zwischen zwei sehr unterschiedlichen Einrichtungen – der Klinik und dem Museum – als große Herausforderung. In beiden seien die strukturelle Behäbigkeit des bürokratischen Apparates und der hierarchische Aufbau ausgesprochen hinderlich gewesen. Für die Tate Modern sei es mitunter schwer gewesen, die Kooperation zu legitimieren, da zeitweise nur fünf bis zwanzig Teilnehmerinnen und Teilnehmer die Angebote wahrnahmen. Die Initiatorinnen bedauern im Nachhinein, nicht auf die Anwesenheit von Verantwortlichen der Häuser bestanden zu haben, damit diese die Motive der Partnerschaft anhand des Arbeitsprozesses zu begreifen imstande gewesen wären und nicht nur die Besucherzahl als Messlatte für Qualität der Veranstaltungen verstehen. Auch seien Treffen außerhalb der Klinik schwierig gewesen, da das

58 Vgl. dazu: „Nur intensiver und kontinuierlicher Austausch und der damit mögliche Einblick in fachspezifische Informationen macht die Identifikation mit einer Gruppe möglich, die mit ähnlichen Problemen und Fragen konfrontiert ist. Die Untersuchung von Fragen, wie jene nach dem Verhältnis von Praxis und Theorie, „zeitgenössischer“ oder „zeitgemäßer“ Vermittlung, Professionalisierung und Selbstverständnis der Vermittlung führen zur Notwendigkeit einer anhaltenden feldspezifischen Kommunikation.“ Wiebke Trunk: Zusammen-denken: Tagungen und Symposien sind einzelne Kontenpunkte für ein demokratisch organisiertes Netzwerk. In: *Transfers 07. Neue Wege in der Museumspädagogik und Kunstvermittlung*. Oldenburgische Landschaft (Hrsg.), Oldenburg 2008, S. 9.

Aus meiner heutigen Sicht lässt sich hier ergänzen, dass die Schaffung dieser zweifellos notwendigen Kommunikation – gerade im Bereich der Kunstvermittlung – extrem schwierig zu sein scheint. Ein Grund dafür mag die oftmals permanente Überlastung von vor allem weiblichen Kulturschaffenden sein. Weitere Ursachen – wie Konkurrenzdenken, Vorbehalte anderen Formaten gegenüber (z. B. Museumspädagogik vs. freiberufliche Vermittlerinnen und Vermittler et vice versa) etc. – müssten genauer erforscht werden.

Pflegepersonal die Museumsbesuche zum Teil mit fadenscheinigen Begründungen sabotierte. Gerade bei älteren Kolleginnen und Kollegen unter dem Klinikpersonal müssten deshalb weitere Anstrengungen unternommen werden, um sie für ein solches Projekt zu gewinnen.

„ID²⁴“ erhielt mehr positive Reaktionen, als die Vermittlerinnen erwartet hatten, weil sie von der oft unversöhnlichen Haltung der älteren Generation aufgrund der politischen Vergangenheit Estlands ausgegangen waren und nicht mit der vergleichsweise offenen Haltung der Schülerinnen und Schüler gerechnet hatten. Optimierungsbedarf sehen sie im Hinblick auf die Abschlussveranstaltung, die nicht ausreichend gut besucht war. Die Vermittlerinnen wollen die Erfahrungen aber in künftige Projekte einspeisen und unter anderem das Projektbudget anders einteilen, so dass zum Beispiel für abschließende Events eine größere Summe zu Verfügung steht, mit der diese dann besser beworben werden könnten.

Oberhoff und Mousseka hatten wesentlich höhere Ausgaben durch Reise- und Visaprobleme als ursprünglich berechnet und sahen sich vor allem mit fehlender Unterstützung durch Ämter und Behörden konfrontiert.⁵⁹ Dass sich das Projekt ungeachtet dessen nicht immer und in jeder Hinsicht optimal abwickeln ließ (zum Beispiel in Bezug auf die Kommunikation), betrachtet Stefanie Oberhoff aber auch als spannend, weil sich gerade angesichts von Problemen individuelle und kulturelle Eigenheiten zeigten.

Im Projekt „Kulturtransfers“ wurde deutlich, dass die Teilnehmerinnen von der Initiatorin

59 Weder in der pakistanischen Hauptstadt Islamabad noch in Kinshasa, der Hauptstadt der Demokratischen Republik Kongo, befindet sich eine Botschaft oder ein Konsulat des jeweils anderen Landes.

genaue Vorgaben erwartet hatten, während Niemann bestrebt war,

den Prozess möglichst von Beginn an offen zu halten, um auf die Bedürfnisse, Fragen und Interessenslagen der Teilnehmerinnen eingehen zu können und so ein Höchstmaß an Mitsprache und Mitbestimmung zu erreichen.

Damit wird die zentrale Frage gestellt, wie sich partizipative Prozesse gestalten lassen und mit welchen Erwartungen dabei umzugehen ist.⁶⁰ Es genügt offensichtlich nicht, Mitspracherecht anzubieten, stattdessen müssen die Vermittlerinnen und Vermittler zunächst mit den Erwartungen des Publikums umgehen. „Ich denke, dass ein konkretes, praktisches Programm zunächst Sicherheit und Halt in einer neuen Situation vermittelt“, bilanziert Niemann, „und wenn dann eine vertrauensvolle Ebene etabliert ist, kann auch die Mitgestaltung mehr Platz gewinnen.“

Die Antworten zeigen, dass alle Projektschaffenden Probleme und Dissonanzen nicht nur als störende Hindernisse, sondern auch als Herausforderungen begreifen. Für Ellis und Grandison sind die Zurückhaltung des Pflegepersonals und ihre Sorge, dass es im Klinikalltag zu Störungen kommen könnte, ein Anzeichen dafür, dass Projektideen früher und intensiver kommuniziert werden

60 Vgl. dazu Nora Landkammer. Rollen Fallen – Für KunstvermittlerInnen vorgesehene Rollen, ihre Gender-Codierung und die Frage, welcher taktische Umgang möglich ist. In: Carmen Mörsch und das Forschungsteam der documenta 12 Vermittlung (Hrsg.): Kunstvermittlung 2. Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 1. Ergebnisse eines Forschungsprojekts, Zürich-Berlin S. 147. Vgl. dazu auch Sandra Ortman: „Das hätten Sie uns doch gleich sagen können, dass der Künstler schwul ist!“ Queere Aspekte der Kunstvermittlung auf der documenta 12. In: Carmen Mörsch und das Forschungsteam der documenta 12 Vermittlung, ebenda S. 257. Vgl. auch Nanna Lüth: Queens of Kunstvermittlung. In: Kunstcoop. Künstlerinnen machen Kunstvermittlung. NGBK (Hrsg.). Berlin 2002, S. 59. Vgl. auch Eva Sturm: Im Engpass der Worte, Sprechen über moderne und zeitgenössische Kunst, Berlin 1996.

müssen. Auch die Einbindung der Verantwortlichen in Institutionen sehen sie als unabdingbar an, um größere Transparenz herzustellen und dadurch eine breitere Unterstützung zu sichern. In diesen Zusammenhang gehört auch die Sorge der Initiatorinnen darüber, dass hohe Besucher- und Teilnehmerzahlen ein Indiz für hohe Qualität seien.⁶¹

Stefanie Oberhoff sieht in den Schwierigkeiten bei der Projektumsetzung ein Potenzial, um die Komplexität von Vorgängen und Prozessen, die (interkultureller) Kommunikation vorausgehen und sie begleiten, überhaupt erst erkennen zu können. Sie akzeptiert die Disharmonien und die Grenzen von Begegnungen, weil sie darin die Möglichkeit sieht, Grenzen zu erkennen und „festgefahrene Denkweisen“ zu überwinden.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass alle Projekte eingeführte Strukturen hinterfragten und dabei Störungen und Schwerfälligkeit akzeptierten bzw. konstruktiv zu nutzen versuchten. Teil des Arbeitsprozesses war es daher, Erwartungshaltungen und Machtstrukturen zu überwinden und dabei auch die eigene Arbeit selbstkritisch zu analysieren.

61 Die differenzierte Auswertungen statistisch aufgenommener Zahlen und Fakten – etwa in deutschen Museen – liefern zum Beispiel: Das „Institut für Museumsforschung“ in Berlin <http://www.smb.museum/ifm/> oder das „The European Museums Statistics“ <http://www.egmus.eu/> oder auch das „Unesco Institut for Statistics“ http://www.uis.unesco.org/ev.php?ID=2867_201&ID2=DO_TOPIC Bei Durchsicht der Konzepte dieser Institute wird die Komplexität von statistischen Erhebungen und ihrer Evaluation deutlich: Welche Fragen (Quellen) können mit welchen Zielen, in welche statistische Form gebracht werden, um dann bestimmte Schlussfolgerungen daraus schließen zu können? Die Frage, was die Qualität musealer Arbeitsfelder ausmacht, ergibt sich nicht linear durch den einfachen kausalen Zusammenhang von Quantität und Qualität. Die Qualität kunstvermittelnder Arbeit muss, angesichts der zu beachtenden Faktoren, differenzierter aufgeschlüsselt bewertet werden.

4.

RESÜMEE

Gesellschaften sind Entwicklungen unterworfen, die sie zu dynamischen, aber auch zerbrechlichen Gebilden machen. Deshalb sind aktuell insbesondere Konzepte, die die transkulturelle Diversität in einer Migrationsgesellschaft berücksichtigen, unabdingbar, um sie zukunftsfähig zu machen. Kunstvermittlung als Teil kultureller Bildung bietet die Chance, ein dynamisches Zusammenleben zu gewährleisten und ist damit ein wesentlicher kulturpolitischer Faktor. Der Dialog zwischen Politik und Kulturschaffenden, Mittlerorganisationen, Kunstvermittlerinnen und Kunstvermittlern sowie Künstlerinnen und Künstlern unter den veränderten Vorzeichen in einer globalisierten Gesellschaft ist deshalb dringend erforderlich.

Um die vielschichtigen und differenzierten Lebensweisen jeder/s Einzelnen als Teil einer Gesellschaft berücksichtigen zu können, muss dieser Vorgang heute als widerspruchreicher Prozess begriffen und angenommen werden. Kulturelle Bildung kann hier Angebote entwickeln, um individuelle Perspektiven transparent zu machen und verschiedene Positionen nebeneinander bestehen zu lassen oder zusammenzuführen. Insbesondere eine zeitgemäße Kunstvermittlung kann hier mehr leisten als bisher geschehen.

Die Studie hat versucht, Anregungen für eine veränderte Betrachtung dieses bildungspolitischen Potenzials zu bieten und damit aktuelle Anforderungen an Kulturschaffende auf allen Ebenen zu verdeutlichen. Anhand exemplarischer Projekte kann gelernt, reflektiert und verstanden werden, was Kolleginnen und Kollegen – unter bestimmten Konditionen – bereits erfahren und realisiert haben. In einem nächsten Schritt lässt sich fragen, welche erprobten und empfehlenswerten Ansätze und Verfahren sich auf andere Situationen und soziale Verhältnisse übertragen lassen.

Die in der Studie angeführten Projekte befassen sich alle zentral mit dem Thema (trans)kultureller Diversität und entwickelten dafür verschiedene Übersetzungen in den jeweiligen lokalen Kontext hinein. Ausgehend von verschiedenen Problemen oder Fragen, aus unterschiedlichen beruflichen Perspektiven und institutionellen Rahmenbedingungen heraus sowie mit heterogenen Mitteln entstanden Konzepte für die Verständigung von und unter Verschiedenen. Die Hintergründe der Teilnehmerinnen und Teilnehmer dieser Verständigungsversuche „von Kunst aus“⁶² unterschieden sich dabei ebenso wie die Kunstvermittlerinnen und Kunstvermittler.

Durch die Auswahl der Projekte sollte anschaulich werden, wie breit kulturelle Diversität aufgefasst werden kann und wie vielfältig und ausgeht die Möglichkeiten ihrer Diskussion sein können. Als wesentliche Konsequenz im kulturellen Feld und in einer Migrationsgesellschaft sollte deshalb an erster Stelle die Vermeidung von Stereotypisierungen und an zweiter Stelle die Aufgabe stehen, neue Räume sowie Rahmenbedingungen für den transkulturellen Austausch (in oder außerhalb von Institutionen) zu schaffen.

Die eingangs zitierten Leitfäden zum Thema transkulturelle Diversität, wie sie etwa von der UNESCO verfasst wurden, bewegen sich vor allem im Bereich von Empfehlungen. Die damit verbundenen Ansprüche an kulturelle Bildung und an neue Formate der „Arts Education“ sind längst noch nicht gesamtgesellschaftlich verankert, sondern müssen durch kulturpolitische

62 Mit „Von Kunst aus“ beziehe ich mich hier – wie mehrfach in der Studie – auf Eva Sturms Konzept, „Kunst als Ressource und als speziellen Verhandlungsraum zu nutzen“. Zu diesem Ansatz siehe das Einleitungskapitel dieser Studie.

Entscheidungen und die Basisarbeit⁶³ erst noch konsequenter etabliert werden. Damit diese Arbeit im Feld der Kunstvermittlung und im Bereich der bildungspolitischen Anforderungen fruchtbar ineinandergreifen, gilt es, die gegebenen nationalen und internationalen Strukturen weiter zu reformieren und Erfahrungen, die etwa in Kooperation mit ausländischen Partnerinnen und Partnern gemacht werden, zu überprüfen, um zu erkennen, welche Verbesserungen sich daraus für die jeweilige Kulturpolitik und ihre Umsetzung ableiten lassen.

Dies setzt unter anderem eine neue Publikums- und Einladungs politik von Kulturinstitutionen voraus. Sie sollten im Zuge der Förderung (trans)kultureller Diversität zunächst ihr eigenes Profil und Selbstverständnis überprüfen. Neue Kunstvermittlungsprogramme können hier die Öffnung auf ein transkulturelles Umfeld hin aktiv betreiben. Die Beteiligung und Einladung von Besucherinnen und Besuchern sowie von Akteurinnen und Akteuren mit unterschiedlichen Fähigkeiten, Interessen und Hintergründen führt zur zunehmenden Öffnung und gesamtgesellschaftlichen Einbettung von Institutionen.

Diese Anliegen erfordern ein Umdenken auf verschiedenen Ebenen und ein verstärktes Engagement im deutschen Kunst- und Kulturbereich. Notwendig sind hierfür die finanzielle und personale Stärkung des Bereichs der Kunst- und Kulturvermittlung, da nur so ein langfristiges Wirken möglich ist. Außerdem sollten Vermittlungsangebote

und -aktivitäten besser dokumentiert und evaluiert sowie „Best-Practice“-Beispiele national und international effizienter kommuniziert werden.

Das Modell einer transkulturell diversen, pluralistischen Gesellschaft kann durch die Verzahnung von kultureller mit politischer Bildung nachhaltig befördert werden. Durch eine stärkere Anerkennung zeitgemäßer Kunstvermittlung und ihrer Vertreterinnen und Vertreter können Kritikfähigkeit und Reflexionsvermögen sowie Widerständigkeit, im Sinne der Teilhabe an einer demokratischen Streitkultur, unterstützt und festgefahrene Denkmuster in Bewegung gebracht werden – als zentrale Voraussetzungen für eine zukunftsfähige Migrationsgesellschaft. Insofern wäre es bedenkenswert, Kulturpolitik zukünftig „von Kunst aus“ zu betreiben. Die in der Studie aufgeführten Projekte zeigen Möglichkeiten dafür auf.

63 Mit Basisarbeit ist die Arbeit von Kunst- und Kulturvermittlerinnen und Vermittlern gemeint, die an der Schnittstelle zwischen Publikum und Institution, zwischen Gruppen und Aktionen, zwischen Kunstwerk und der Auseinandersetzung damit sowie zwischen Einzelnen agieren. An dieser Stelle hat die Entwicklung von Projekten, Workshops und Programmen innerhalb und außerhalb von Institutionen ihren Platz. Dort berühren sich Idee und Umsetzung zwischen Menschen direkt.

HANDLUNGS- EMPFEHLUNGEN

Aus den in der Studie exemplarisch vorgestellten Projekten lassen sich Handlungsempfehlung ableiten, die sich auf Fragen der transkulturellen Diversität beziehen. Sie richten sich gleichermaßen an Kulturpolitikerinnen und Kulturpolitiker, an Kunstvermittlerinnen und Kunstvermittler sowie an alle Verantwortlichen in den Mittlerorganisationen.

1. Transkulturelle Diversität weitergefasst definieren/Reflexion „von Kunst aus“ anregen/Neue Räume nutzen

Kunst kann als „spezieller Verhandlungsraum“ genutzt werden, um die Auseinandersetzung mit transkultureller Diversität bewusster zu reflektieren, um eine umfassendere Definition der Begriffe einzuleiten und um Stereotypisierung und Diskriminierung im Umgang miteinander zu vermeiden. Die gewählte heterogene Auffassung von transkultureller Diversität in den Projekten steht für ihre angestrebte erweiterte Differenzierung. Um Menschen dafür zu sensibilisieren, sollten zunächst „othering“-Prozesse⁶⁴ analysiert werden, indem ein Austausch von Erfahrungen aus dem persönlichen Lebensumfeld der Teilnehmenden angeregt wird und dadurch Identitätsmerkmale des „Eigenen“

und des „Anderen“ ausgemacht und überprüft werden können. Eine solche Kommunikation bietet die Möglichkeiten, Integration nicht als Anpassung zu verstehen, sondern vertraute und weniger bekannte Lebensformen so kennenzulernen, dass sie nicht als Bedrohung, sondern als Bereicherung begriffen werden.

Die Potenziale der Auseinandersetzung mit Kunst und ihrer Vermittlung im Sinne einer gesellschaftspolitischen Partizipation in einer globalisierten Welt sind noch nicht ausreichend erkannt. Deshalb ist es sinnvoll, verstärkt Projekte zu entwickeln, durch die sichtbar und nachvollziehbar wird, welche Möglichkeiten Kunstvermittlung bieten kann und wie diese stärker mit gesellschaftspolitischen Prozessen verzahnt werden können. Die in der Studie vorgestellten Projekte haben gezeigt, dass eine Auseinandersetzung mit dem gesellschaftspolitisch wichtigen Begriff transkultureller Diversität „von Kunst aus“ erfolgreich stattfinden kann und welche Ansätze als Anregung für andere Vermittlungsprojekte beziehungsweise für die Kulturpolitik dienen können.

Alle Projekte der Studie verdeutlichen, dass es empfehlenswert ist, hierzu unterschiedliche Vermittlungsformate mit zeitgenössischen Kunstwerken oder künstlerischer Produktion zu entwickeln, die spezifisch auf die beteiligten Personen zugeschnitten sind. Um dies zu erreichen, sollten zunächst neue Möglichkeiten der Begegnung geschaffen werden und vertraute Orte gegen ungewohnte Räume ausgetauscht werden (Klinik und Museum, Museum statt Schule).

64 Der Begriff des „othering“ ist in den aktuellen Theorien der Soziologie, Kultur und Sozialanthropologie sowie in der Pädagogik gebräuchlich. Die Differenzierung und Distanzierung einzelner gesellschaftlicher Gruppen, denen sich die Mitglieder zugehörig fühlen, führt zwangsläufig dazu, dass das jeweils eigene soziale Image abgegrenzt wird von dem anderer Gruppen, deren Mitglieder aufgrund abweichender Merkmale als „fremd“ kategorisiert und klassifiziert werden. Das Herausstellen solcher Unterschiede und die Distanzierung von Vertreterinnen und Vertretern anderer Gruppen – beispielsweise aufgrund des Geschlechts, der sexuellen Orientierung, religiöser und/oder ethnischer Zugehörigkeit sowie aufgrund der Sprache, Nationalität, der sozialen Stellung, der Klassenzugehörigkeit oder weiterer Unterscheidungskriterien kann zu Feindbildern führen.

2. Sprachgrenzen produktiv nutzen/ „unwahrscheinliche Begegnungen“ wagen

Neben dem Schaffen und Aufsuchen neuer „dritter Räume“ empfiehlt es sich, unbekannte, „dritte Sprachräume“ auszumachen und den Teilnehmerinnen und Teilnehmern Angebote zu machen, durch die sie eine gemeinsame Sprache finden können. An den Grenzen sprachlicher Kompetenz angekommen, ist es deshalb ratsam, ungewohnte Kommunikationsweisen vorzuschlagen und zum Beispiel sprachlich heterogene Gruppen in Aktionen, Diskussionen, Aufgaben, final events etc. zu mischen beziehungsweise durch künstlerische Produktion eine nonverbale Kommunikation zu ermöglichen. Hier können alternative Dialogformen wie etwa visuelle, auditive oder auch performative und taktile Kommunikation erprobt werden.

Insbesondere unter Kulturpolitikerinnen und Kulturpolitikern sollte die Bereitschaft entwickelt werden, selbst zunächst utopisch wirkende Konzeptionen zu unterstützen, also „unwahrscheinlich Begegnungen“ zu wagen und auch ergebnisoffene Projekte zu fördern. Dazu empfiehlt es sich, in Bezug auf anfängliche Zielvorstellungen offen zu bleiben und auch Disharmonien oder gar das Scheitern eines Projektes zuzulassen. Gerade in Vorhaben, in denen die Auseinandersetzung mit transkultureller Diversität im Mittelpunkt steht, sind starre Vorstellungen aufgrund der unterschiedlichen Perspektiven und der damit verknüpften Dialogverläufe kontraproduktiv.

3. Institutionen weiter öffnen

Begreift sich eine Institution als Bildungsinstitution und damit als gesellschaftlichen Akteur, ergibt sich folgerichtig eine inklusive Publikumspolitik. Das bedeutet, die Institution weiter für noch nicht erfasste gesellschaftliche Gruppen und Individuen zu öffnen und eine engagierte Öffentlichkeitsarbeit sowie die Schaffung transdisziplinärer Kooperationen voran zu bringen.

Der „Brückenbau“ im Londoner Projekt zwischen Klinik und Museum zeigt einen erfolgreichen Ansatz, „unwahrscheinliche Begegnungen“ zu ermöglichen. Auch im Projekt „puppet in a box III“ in Lahore oder Kinshasa konnten unterschiedliche soziale Schichten, die sich normalerweise nicht begegnen, durch eine Veranstaltung zusammengebracht werden. Ähnliches zeigt sich in diesem Projekt auf internationaler Ebene in der Zusammenarbeit pakistanischer und afrikanischer Künstlerinnen und Künstler, die anfangs (weil ungewohnt und selten praktiziert) nicht für möglich gehalten worden war.

Aber auch im je eigenen lokalen Umfeld ist es ratsam, Verbindungen zu Gruppen zu schaffen, die zunächst als unerreichbar gelten oder die den klassischen Zielgruppen nicht entsprechen. Ganz entscheidend können Mittelsfrauen und -männer solche Vorgänge unterstützen. Durch sie können erste Verbindungen zu sozial entfernten Gruppierungen hergestellt werden.

Auf internationaler kulturpolitischer Ebene sollten deshalb – nicht zuletzt angesichts der Dynamik globalisierter Gesellschaften – noch stärker Anstrengungen unternommen werden, um den internationalen kulturellen Austausch durch die Überwindung bürokratischer und politischer Hürden zu erreichen. Dies betrifft etwa die erleichterte Beschaffung von Reisevisa. So können aus „unwahrscheinlichen Begegnungen“ grenzüberschreitende Kontakte werden.

4. Problembewusstsein und Selbstreflexion; Intensivieren der Forschung

Professionelles Arbeiten bedeutet in der Kunst- und Kulturvermittlung, sich situationsspezifisch mit den Problemen sowie der eigenen Position in einem bestimmten Kontext zu befassen. Eine solche (Selbst-)Reflexivität ermöglicht es, fortlaufend Schlussfolgerungen über die Effizienz des eigenen Projekts, seine Möglichkeiten und Grenzen zu ziehen, aber auch die Ergebnisse vergangener Aktivitäten in zukünftige Vorhaben mit einzubinden. Um aus der Praxis zu lernen, sollten daher Dokumentationen ebenso selbstverständlich werden wie der intensive Austausch unter Kolleginnen und Kollegen und der Ausbau kulturwissenschaftlicher Forschung auf dem Gebiet zeitgemäßer Kunstvermittlung.

5. Finanzierung erweitern und verstetigen

Sich für eine zeitgemäße Bildungspolitik zu entscheiden bedeutet einerseits, langfristig wirksame Vermittlung zu planen und andererseits, diese Etablierung auch zu finanzieren. Umso deutlicher sollten Vermittlerinnen und Vermittler deshalb auf die oftmals bestehenden Widersprüche zwischen positiver Resonanz und der gleichzeitig nur kurzfristig angelegten Finanzierung von Projekten aufmerksam machen.

Für Kunstvermittlerinnen und -vermittler ist es außerdem – wie in den Projekten gezeigt – entscheidend, inner- und außerhalb institutioneller Rahmenbedingungen aktiv zu werden, eigene Ideen trotz aller Hürden umzusetzen, ihren Aufgabenbereich

weiter auszubauen und noch stärker Verantwortung zu übernehmen. Dabei gilt es, diese Ideen und Initiativen gegenüber bildungspolitischen Entscheidungsträgerinnen und -trägern transparent zu kommunizieren.

6. „Best Practice“⁶⁵-Beispiele analysieren und nutzen/Transfers zwischen Akteurinnen und Akteuren auf allen Ebenen

Die in der Studie eingangs beschriebenen Proklamationen, etwa der UNESCO, machen deutlich, dass eine Synergie von Vermittlungsarbeit und Kulturpolitik nur über den Austausch von Erfahrungen zwischen Kulturpolitik, Mittlerorganisationen und der Basis der Kunstvermittlung erreicht werden kann. Dieses „Voneinander lernen“ könnte durch Symposien sowie durch eine transparente Informations- und Sichtbarkeitspolitik verstetigt werden.

Vor allem im kulturpolitischen Bereich und hier etwa bei den Mittlerorganisationen gilt es – da deren Arbeiten repräsentativ für die Frage nach glaubwürdiger Umsetzungen von Proklamationen stehen –, die Publikums- und die Engagementpolitik für Kunst- und Kulturvermittlung im Bereich transkulturelle Diversität zu verstärken.

65 „Der Begriff Best Practice, auch Erfolgsmethode genannt, stammt aus der angloamerikanischen Betriebswirtschaft und bezeichnet bewährte, optimale bzw. vorbildliche Methoden, Praktiken oder Vorgehensweisen im Unternehmen.“
Vgl. Wikipedia: ad voc. „Best Practice“, abgerufen am 5.5.2011.

LITERATUR UND LINKS

- Akademie Wolfenbüttel (Hrsg.): Evaluation als Grundlage und Instrument kulturpolitischer Steuerung, Wolfenbüttel 2008
- Allolio-Näcke, Lars (Hrsg.): Differenzen anders denken: Bausteine zu einer Kulturtheorie der Transdifferenz, Frankfurt am Main 2005
- Auswärtiges Amt (Hrsg.): Auswärtige Kultur und Bildungspolitik, Berlin 2003
- Auswärtiges Amt (Hrsg.) Forum: Zukunft der Auswärtigen Kulturpolitik, Berlin 2000
- Bal, Mieke: Kulturanalyse, Frankfurt am Main 2002
- Bamford, Anne. The Wow Factor. Eine weltweite Analyse der Qualität künstlerischer Bildung.(dt) Münster. 2010 – engl. Originaltitel “The Wow Factor. Global research compendium on the impact of the Arts in education”
- BDK (Bund deutscher Kunsterzieher): Mitteilungen 4/2002
- Baur, Joachim (Hrsg.). Museumsanalyse: Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes. Bielefeld 2010
- Benhabib, S.: Kulturelle Vielfalt und Demokratische Gleichheit. Politische Partizipation im Zeitalter der Globalisierung, Frankfurt am Main 2000
- Bennet, Tony: Differing diversities, Brüssel 2001
- Berger, Ursel (Hrsg.): Wilde Welten: Aneignung des Fremden in der Moderne; Ausstellung. 24.01.-05.04.2010 im Georg-Kolbe-Museum Berlin, Berlin 2010
- Black, Graham: The engaging Museum. Developing museums for visitor involvement, London 2010
- Bourdieu, Pierre: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, Frankfurt am Main 1987
- Bourdieu, Pierre, Alain Darbel: The love of art: European Art Museums and their public, Cambridge 1991
- Bhabha, Homi K.: The Location of Culture, New York 1994
- von Bismarck, Beatrice Wuggenig (Hrsg.): Nach Bourdieu: Visualität, Kunst, Politik, Wien 2008
- Breidenbach, Joana: Abschied von den Schubladen: Wie wir kulturelle Unterschiede neu verstehen können. In: Felixberger, Peter (Hrsg.): Culture counts, Berlin 2009
- Butler, Judith: Hass spricht, Berlin 1998
- Butler, Judith: Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts, Berlin 1995
1. Bundesfachkongress Interkultur: Fachforum zum interkulturellen und interreligiösen Dialog. Forum der Kulturen Stuttgart (Hrsg.), Stuttgart 2006
2. Bundesfachkongress Interkultur: kulturelle Vielfalt und Teilhabe. Forum der Kulturen Stuttgart (Hrsg.), Stuttgart 2008
- Bundesregierung. Auswärtige Kulturpolitik (Antwort der Bundesregierung auf eine Große Anfrage der Fraktion Bündnis 90/ Die Grünen vom 17.7. 2006, BT-Drs. 16/4024). Berlin. Deutscher Bundestag, Berlin 2007
- Doherty, Claire: Cultural Theory, London 2009
- Ellmeier, Andrea, Rasky, Bela: Differing diversities: Eastern European perspectives: transversal study on the theme of cultural policy and cultural diversity, Straßburg 2006
- Fesel, Bernd: Kulturwirtschaft in der Auslandsförderung von Kultur. Hrsg. von der Deutschen UNESCO-Kommission mit Unterstützung des Auswärtigen Amtes, Bonn 2007
- Fisch, Jörg: Zivilisation und Kultur. In: Geschichtliche Grundbegriffe, Stuttgart 1992
- Flick, Uwe (Hrsg.): Qualitative Evaluationsforschung. Konzepte-Methoden-Umsetzung, Reinbek 2006
- Foucault, Michel: Wahnsinn und Gesellschaft, Frankfurt am Main 1984
- Fragrance of difference. Räume der Kunst und der kulturellen Diversität. Institut für Auslandsbeziehungen e.V. (Hrsg.), Stuttgart 2009
- Fuchs, Max: Kulturpolitik, Wiesbaden 2007
- Fuchs, Max: Kultur Macht Sinn. Einführung in die Kulturtheorie, Wiesbaden
- Gad, Daniel: Kultur und Entwicklung. Eine Übersichtsstudie zu Schnittfeldern deutscher Akteure der Auswärtigen Bildungspolitik und der Entwicklungszusammenarbeit. In: Deutscher Entwicklungsdienst, Institut für Auslandsbeziehungen e.V. (Hrsg.), Stuttgart 2008
- Gad, Daniel: Auswärtige Kulturpolitik als entwicklungspolitisches Instrumentarium: untersucht anhand von Projekten des Goethe-Instituts etc., Hildesheim 2004

- Gernig, Kerstin (Hrsg.): Fremde Körper. Zur Konstruktion des Anderen in europäischen Diskursen, Berlin 2001
- Glogner, Patrick, S. Föhl, Patrick (Hrsg.): Das Kulturpublikum – Fragestellungen und Befunde der empirischen Forschung, Wiesbaden 2010
- Hall, Stuart: Rassismus und kulturelle Identität, Hamburg 1994.
- Hammel, Lina: Der Kulturbegriff im wissenschaftlichen Diskurs und seine Bedeutung für die Musikpädagogik. Elektron. Artikel: <http://home.arcor.de/zfkm/07-hammel1.pdf>
- Handbuch zur Evaluation. Eine praktische Handlungsanleitung, Reinhard Stockmann (Hrsg.), Münster 2007
- Henkes, Christian: Integration und kulturelle Vielfalt: eine Herausforderung für die soziale Demokratie?, Bonn 2010
- Herder, Johann Gottfried: Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit, Leipzig 1903
- Hoffmann, Hilmar: Lebensprinzip Kultur: Vorträge, Leitartikel und Essays 1957-2006, Frankfurt am Main 2006
- Hoffmann, Detlef (Hrsg.): Welt – Kunst – Pädagogik: Kunstvermittlung zwischen westlichen Kunst-Konzepten und globalen Fragestellungen. Dokumentation einer Tagung der Evangelischen Akademie Loccum vom 2. – 4. Juli 2004, Loccum 2005
- Immaterielles Kulturerbe. UNESCO heute, Zeitschrift der Deutschen UNESCO-Kommission, Ausgabe 1/2007
- Investing in Cultural Diversity and Intercultural Dialogue. UNESCO World Report, Paris 2009
- Institut für Museumsforschung (Hrsg.): Statistische Gesamterhebung an den Museen der Bundesrepublik Deutschland für das Jahr 2006, Heft 61, Berlin 2007
- Institut für Museumskunde (Hrsg.): A guide to European Museum Statistics, Berlin 2004
- Jahrbuch für Kulturpolitik 2007, Band 7: Europäische Kulturpolitik. Hrsg. vom Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft, Essen 2007
- Jahr, Silke: Kulturanthropologische Konzepte zum Verstehen fremder Kulturen. In: Schieve, Jürgen (Hrsg.): Kommunikation für Europa, Frankfurt am Main 2006. S. 51-61.
- Jaschke, Beatrice; Martinz-Turek, Charlotte; Sternfeld, Nora (Hrsg.): Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen, Wien 2005
- Jerman, Tina (Hrsg.): Kunst verbindet Menschen: interkulturelle Konzepte für eine Gesellschaft im Wandel, Bielefeld 2007
- Kittlmann, Udo (Hrsg.): Who knows tomorrow: Ausstellung „Who knows tomorrow. El Anatsui, Zarina Bhimji, António Ole, Yinka Shonibare MBE, Pascale Marthine Tayou“ in der Nationalgalerie, 04.06.2010-27.09.2010, Staatliche Museen zu Berlin, Köln 2010
- Knopp, Hans-Georg: Kunst im interkulturellen Dialog: Pragmatisch anwendbare Verbindung von Kunst, Politik und Gesellschaft. In: Politik und Kultur, Regensburg 2007
- Knüppel, Helmut (Hrsg.): Wege und Spuren. Verbindungen zwischen Bildung, Kultur, Wissenschaft, Geschichte und Politik. Festschrift für Joachim-Felix Leonhard, Berlin 2007
- Kolland, Dorothea: Kulturelle Vielfalt: Diversität und Differenz. In: Diskurs Kulturpolitik. Hrsg. für das Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft von Norbert Sievers, Essen 2006, S. 139-148.
- Koopmann, Martin; Brunkhorst, Ulla: Die UNESCO-Konvention zur kulturellen Vielfalt: Akteure, Motive, Konflikte. In: Dokumente. Gesellschaft für Übernationale Zusammenarbeit, Bielefeld 2005
- Kulturelle Bildung für Alle. Von Lissabon 2006 nach Seoul 2010. Deutsche UNESCO-Kommission (Hrsg.), Bonn 2008
- Kulturelle Vielfalt gestalten. Handlungsempfehlungen aus der Zivilgesellschaft zur Umsetzung des UNESCO-Übereinkommens zur Vielfalt kultureller Ausdrucksformen (2005) in und durch Deutschland, Deutsche UNESCO-Kommission (Hrsg.), Bonn 2009
- Kulturelle Vielfalt – Unser gemeinsamer Reichtum / Cultural Diversity – Our Common Wealth. Das Essener/RUHR.2010. Bellini Handbuch zu Perspektiven Kultureller Vielfalt / The Essen/Ruhr.2010 Bellini Manual On Prospects of Cultural Diversity. Deutsche UNESCO-Kommission (Hrsg.), Bonn 2007
- Kultur und Entwicklung. Zur Umsetzung des Stockholmer Aktionsplans. Bernecker, Roland / Deutsche UNESCO-Kommission (Hrsg.), Bonn 1998

- Kunstcoop – Künstlerinnen machen Kunstvermittlung. NGBK (Hrsg.), Berlin 2002
- Kunstvermittlung zwischen Konformität und Widerständigkeit. Bundesakademie für kulturelle Bildung (Hrsg.), Wolfenbüttel 2009
- Limbach, Jutta: Vielsprachigkeit und Mehrsprachigkeit als Hindernis auf dem Weg zu einer europäischen Öffentlichkeit. In: Das Projekt Europa. Graevenitz, Gerhart (Hrsg.), Konstanz 2009
- Lüth, Nanna: Über zeitgenössische Kunstvermittlung. In: Is it now? Gegenwart in den Künsten, hrsg. von Sigrid Adorf, Sabine Gebhardt Fink, Sigrid Schade, Steffen Schmidt, Zürich 2008, S. 56-57.
- Lüth, Nanna und Trunk, Wiebke (Hrsg.): Irgendwann ist Schluss mit lustig! Interventionen in Werbung. Ausstellungendoku. arttransponder Berlin, Berlin 2008
- Lyotard, Jean-Francois: Der Widerstreit, München 1989
- Maaß, Kurt-Jürgen (Hrsg.): Kultur und Außenpolitik. Handbuch für Studien und Praxis, Baden-Baden 2005
- Mapping cultural diversity – good practices around the globe. UNESCO (Hrsg.), Bonn 2000
- Maset, Pierangelo: Aussichten an der Peripherie: Über Kunstvermittlung im Allgemeinen und Kunstcoop© im Besonderen. In: Kunstcoop. Künstlerinnen machen Kunstvermittlung. NGBK (Hrsg.), Berlin 2002
- Maset, Pierangelo: Ästhetische Bildung der Differenz – Kunst und Pädagogik im technischen Zeitalter, Stuttgart 1995
- Mandel, Birgit (Hrsg.): Kulturvermittlung zwischen kultureller Bildung und Kulturmarketing, Bielefeld 2005
- Metze-Mangold, Verena: Das UNESCO-Übereinkommen zur kulturellen Vielfalt: die Magna Charta der internationalen Kulturpolitik und ihre Umsetzung in Europa, Köln 2008
- Metze-Mangold, Verena; Merkel, Christine: Die Unesco-Kulturkonvention vor der Ratifizierung: Magna Charta der internationalen Kulturpolitik, media perspektiven 7/2006
- Menke, Barbara (Hrsg.): Kulturelle Vielfalt. Diskurs um die Demokratie: politische Bildung in der multireligiösen und multiethnischen Gesellschaft, Schwalbach 2006
- Mouffe, Chantal: Pluralismus, Dissens und demokratische Staatsbürgerschaft. In: Nonnhoff, Martin (Hrsg.): Diskurs radikale Demokratie – Hegemonie: Zum politischen Denken von Ernesto Laclau und Chantal Mouffe, Bielefeld 2007, S. 159-172.
- Mörsch, Carmen: Gallery Education in Großbritannien – Beispiele guter Praxis für die Kunstvermittlung in Deutschland. In: NGBK, AdKV (Hrsg.): Kunstvermittlung zwischen partizipatorischen Kunstprojekten und interaktiven Kunstaktionen, Berlin 2002
- Mörsch, Carmen; das Forschungsteam der documenta 12 Vermittlung (Hrsg.): Kunstvermittlung 2. Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 1. Ergebnisse eines Forschungsprojekts, Zürich, Berlin 2009
- Mörsch, Carmen: Socially engaged Economies. Leben von und mit künstlerischen Teiligungsprojekten und Kunstvermittlung in England; <http://www.textezurkunst.de/53/socially-engaged-economies/> (abgerufen 5.10.2010)
- Moosmüller, Alois (Hrsg.): Konzepte kultureller Differenz, Münster 2009
- Mutumba, Yvette: Die (Re-)Präsentation zeitgenössischer afrikanischer Kunst in Deutschland. Institut für Auslandsbeziehungen e.V. (Hrsg.), Stuttgart 2008
- Noschka Roos, Annette, (Hrsg.): Besucherforschung im Museum. Instrumentarien zur Verbesserung der Ausstellungskommunikation, München 2003
- Oudshoor, Nelly: Eine natürliche Ordnung der Dinge? Reproduktionswissenschaften und die Politik des „Othering“. In: Lenz, Ilse; Mense, Lisa, Ullrich, Charlotte (Hrsg.): Reflexive Körper? – Zur Modernisierung von Sexualität und Reproduktion, Opladen 2004
- Pazzini, Karl-Joseph: Kunst existiert nicht, es sei denn als angewandte. http://kunst.erzwiss.uni-hamburg.de/pdfs/kunst_existiert_nicht.pdf (abgerufen: 7.10.2010)
- Pett, Inge: Annäherungen an den „Rest der Welt“: Probleme und Strategien im Umgang mit „fremder“ zeitgenössischer Kunst, Münster 2000
- Pringle, Emily: The role of the artist in sites for learning. The Arts Council of England, 2002
The_Role_Of_The_Artist-in_Sites_for_Learning (1).pdf (abgerufen 15.1. 2011)

- Raunig, Gerald (Hrsg.): Kunst der Kritik, Wien 2010
- Reuter, Julia: Ordnungen des Anderen. Zum Problem des Eigenen in der Soziologie des Fremden, Bielefeld 2002
- Reuter, Julia (Hrsg.): Postkoloniale Soziologie – empirische Befunde, theoretische Anschlüsse, politische Intervention, Bielefeld 2010
- Reuter, Julia; Hörning, Karl (Hrsg.): Doing culture – neue Positionen zum Verhältnis von Kultur und sozialer Praxis, Bielefeld 2004
- Rogoff, Irit: Studying visual culture. In: Mirzeoff, N. (Hrsg.): The visual Culture Reader, London, New York 2001
- Rollig, Stella; Strum, Eva: Dürfen die das? Art/Education/Cultural Work/Communities, Wien 2002
- Schmitz-Berning, Cornelia: Vokabular des Nationalsozialismus, Berlin, New York 2000
- Sturm, Eva: Im Engpass der Worte. Sprechen über moderne und zeitgenössische Kunst, Berlin 1996
- Trunk, Wiebke: Zusammen-denken: Tagungen und Symposien sind einzelne Knotenpunkte für ein demokratisch organisiertes Netzwerk. In: Transfers 07. Neue Wege in der Museumspädagogik und Kunstvermittlung. Oldenburgische Landschaft (Hrsg.), Oldenburg 2008, S. 9-17.
- Übereinkommen über Schutz und Förderung der Vielfalt kultureller Ausdrucksformen. Magna Charta der Internationalen Kulturpolitik. Deutsche UNESCO-Kommission (Hrsg.), Bonn 2006
- UNESCO – Weltbericht: In kulturelle Vielfalt und interkulturellen Dialog investieren. Dt. Kurzfassung, Bonn 2009
- Unger, Petra: Gender im Raum. Geschlechtergerechte Vermittlung im öffentlichen Raum und Museen, Wien 2009
- Unsere kreative Vielfalt. Bericht der Weltkommission „Kultur und Entwicklung“. Deutsche Kurzfassung des Weltberichts Our Creative Diversity. Deutsche UNESCO-Kommission (Hrsg.), 2. erw. Aufl. Bonn 1997
- Kulturelle Vielfalt gestalten. Weissbuch. Deutsche UNESCO-Kommission e.V. (Hrsg.), Bonn 2009
- Welsch, Wolfgang: Auf dem Weg zur transkulturellen Gesellschaft. In: Lars Allolio-Näcke, Britta Kalscheuer, Arne Manzeschke (Hrsg.): Differenzen anders denken, Frankfurt am Main, New York 2004, S. 254-270.
- Welsch, Wolfgang: Migration und kultureller Wandel. In: Zeitschrift für Kulturaustausch. 45. Jg. 1, Stuttgart 1995
- Wittlin, Alma S.: The Museum, its history and its tasks in education, London 1933
- Wiemann, Dirk (Hrsg.): Reflexive Repräsentationen – Diskurs, Macht und Praxis der Globalisierung, Münster 2004
- Wulf, Christoph, Jacques Poulain, Fathi Triki (Hrsg.): Europäische und islamisch geprägte Länder im Dialog. Gewalt, Religion und interkulturelle Verständigung, Berlin 2006
- Wulf, Christoph, Jacques Poulain, Fathi Triki (Hrsg.): Die Künste im Dialog der Kulturen. Europa und seine muslimischen Nachbarn, Berlin 2007
- Young, Robert: White Mythologie. o.O., 1990
- Zeller, Ursula: Gradmesser der Demokratie : Kunst und Auswärtige Kulturpolitik. In: Zeitschrift für Kulturaustausch, 53. Jg. , Stuttgart 2004

Webseiten

- <http://portal.unesco.org>
<http://www.culturalpolicies.net/web/index.php>
http://www.lentos.at/de/108_1723.asp
<http://www.Artsedu2010.kr/index.jsp>
<http://www.engage.org/resources/diversity.aspx>
<http://www.tate.org.uk/modern/>
<http://www.newhamuniversityhospital.nhs.uk/main.cfm?type=EDCENT>
<http://www.ekm.ee/>
<http://www.guetesiegel-kultur.de/index.php?title=Hauptseite>
<http://www.ifa.de>
<http://www.goethe.de/ins/pk/lah/kue/bku/de/index.htm>
http://www.fitz-stuttgart.de/fits_a/LeCadeau.htm
<http://www.auswaertiges-amt.de/diplo/de/Infoservice/Broschueren/AKBPolitik.pdf>
- Quelle Pakistan Wikipedia (abgerufen 20.11.2010)
 Quelle Estland Wikipedia (abgerufen 21.11. 2010)

ZUR AUTORIN

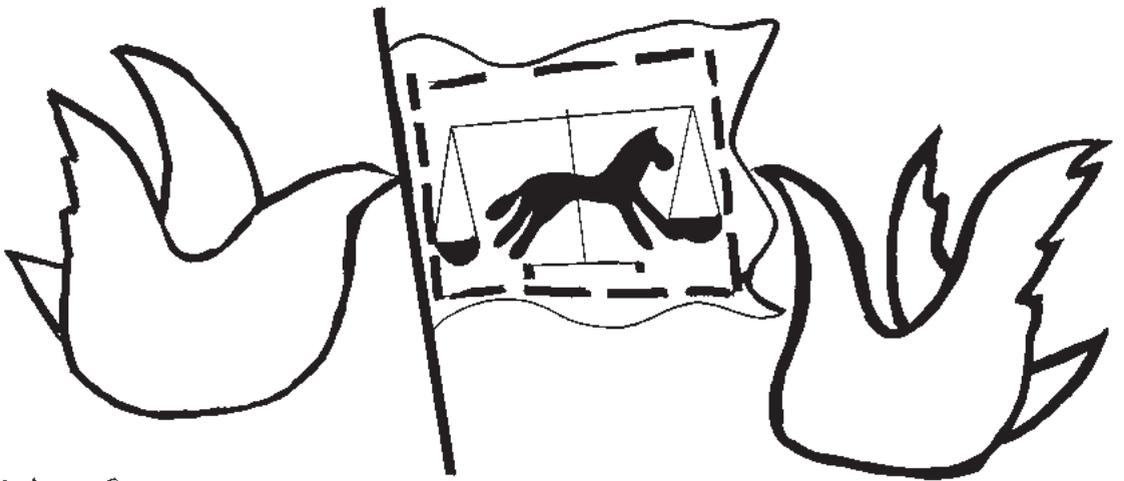
Wiebke Trunk hat Bühnen- und Kostümbild an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste in Stuttgart sowie Philosophie und Kunstgeschichte an den Universitäten Würzburg und Stuttgart studiert. In ihrer aktuellen Forschung bearbeitet sie das Thema „Kunstvermittlung im Nationalsozialismus“. Schwerpunkt ihrer Arbeit ist die Etablierung einer zeitgemäßen Kunstvermittlung. Seit 2008 ist sie als Referentin für das Institut für Auslandsbeziehungen e.V. (ifa) im Rahmen von Auslandsausstellungen tätig (Otto Dix, Gerhard Richter, Hannah Höch). Von September bis Dezember 2010 war sie Stipendiatin im Rahmen des ifa-Forschungsprogramms „Kultur und Außenpolitik“. Dabei ist die vorliegende Studie entstanden.

ifa



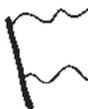
Institut für
Auslandsbeziehungen e. V.

Charlottenplatz 17 Postfach 10 24 63
D-70173 Stuttgart D-70020 Stuttgart
Tel. +49/711 2225-0 Fax +49/711 2 26 43 46
www.ifa.de info@ifa.de



СОНАСТИК СЛОБАДЪ

 BRAHU
MHP
PEACE

 RIHK
TOCYS/APCTBO
STATE

 TERRITORIUM
TERRITORY

 VABADUS
CBOCQA
FREE DOM

 VABASED
SIGNISED
PABONANOF
EQUAL
RIGHTS