

Susanne Boecker

Curating Under Pressure Biennale-Konferenz

Christchurch, Neuseeland, 5.11.- 8.11.2015

*Te aroha, Te whakapono, Te rangimarie, Tatou, tatou e.
(Love, Faith, Peace, for us all.)*

Als man sich vor fünfzehn Jahren zur ersten Biennale-Konferenz in Kassel traf, war das Terrain überschaubar: Rund 20 internationale Großausstellungen gab es damals weltweit. Tendenz steigend. Inzwischen sind es über 160, und ein Ende der Entwicklung ist nicht abzusehen. Bis heute sind Biennalen das erfolgreichste Modell für die Ausstellung internationaler zeitgenössischer Kunst. Das ifa (Institut für Auslandsbeziehungen) hat diese Entwicklung in Kooperation mit verschiedenen Partnern über die Jahre mit weiteren Konferenzen begleitet. Die letzte – „Curating Under Pressure“ - fand Anfang November 2015 in Christchurch, Neuseeland, statt, initiiert vom Goethe-Institut, München.

Im Unterschied zu Museen, die als feste Institutionen mit Sammlungen agieren und somit über eine gewisse Stabilität verfügen, ist der Status Quo von Biennalen in den wenigsten Fällen gesichert. Die meisten funktionieren als temporäre Strukturen ohne fixe finanzielle, personelle, räumliche und organisatorische Basis. In dieser Offenheit liegt ihr Potenzial: Biennalen sind flexibel, können auf neue Situationen reagieren, ja entstehen manchmal sogar als Antwort auf Krisen, wie zum Beispiel die Gwangju Biennale oder Prospect New Orleans. Aber die fehlende Basisstruktur macht sie auch angreifbar. Gerade in jüngster Zeit ist es vermehrt zu Konfliktsituationen gekommen, sind Biennalen unter politischen Druck geraten – wie etwa die 13. Istanbul Biennale 2013, die Manifesta 10 in St. Petersburg oder auch die Sydney-Biennale mit einem Hauptsponsor, der an staatlichen Lagern für abgewiesene Asylbewerber beteiligt war.

Die Situation in Christchurch

In eine Krisensituation geriet auch die Biennale von Christchurch, SCAPE Public Art. Nach einem schweren Erdbeben im September 2010 musste die geplante sechste Ausgabe verschoben werden. Im Februar 2011 folgte ein zweites, verheerendes Beben, bei dem 185 Menschen starben. 91 Prozent aller Gebäude der Stadt wurden beschädigt, 17.000 Häuser waren unbewohnbar. Am schwersten betroffen war die Innenstadt. Inzwischen sind hier 1240 Gebäude verschwunden – vom Erdbeben zerstört oder den Abrissbirnen von Grundstücksspekulanten zum Opfer gefallen. Heute, viereinhalb Jahre nach der Katastrophe, ist das Zentrum von Christchurch ein Mix aus Brachland und Baustelle. Gesichtlose Neubauten werden hochgezogen, Plakate versprechen Investoren großartige Renditen, eine botanische Stadtmöblierung sorgt für provisorisches Grün. 70.000 Menschen sind nach dem großen Beben weggezogen. Rund vier Fünftel der Bevölkerung, knappe 350.000, sind geblieben oder zurückgekehrt.

Kann man, soll man in einer solchen Situation eine Biennale veranstalten? Die Antwort in Christchurch lautete: Ja. Nachdem die sechste Ausgabe gecancelt worden war, fand 2013 die siebte Ausgabe statt, und in diesem Jahr wurde die achte Ausgabe realisiert. Unter dem Titel „New Intimacies“ zeigt Kurator Rob Garrett acht Projekte, u.a. von Judy Millar, Pauline Rhodes und Nathan Pohio. Er hofft, dass die Arbeiten den Bewohnern helfen, einen persönlichen und erinnerbaren Zugang zu dem komplett umgestalteten Zentrum ihrer Stadt zu finden.

Curating Under Pressure

Vor diesem Hintergrund entwickelten Blair French (Kurator SCAPE 7) und Mischa Kuball die Idee, in Christchurch eine Biennale-Konferenz über die Ethik des Kuratierens zu veranstalten. Leonhard Emmerling (Goethe-Institut) griff diesen Vorschlag auf und initiierte das Projekt "Curating Under Pressure". Er wandte sich an das Institut für Auslandsbeziehungen (ifa), das inzwischen über eine exzellente Expertise auf diesem Feld verfügt. So hat Elke aus dem Moore, Leiterin der Abteilung Kunst, bereits drei Biennale-Konferenzen mit konzipiert und organisiert. In Kooperation mit Creative New Zealand sowie der University of Canterbury realisierten Emmerling und aus dem Moore das Symposium, an dem Leonhard Emmerling wegen Krankheit leider nicht teilnehmen konnte.

War es in den ersten Biennale-Konferenzen darum gegangen, die – damals überschaubaren – Protagonisten und Fachleute der Szene an einen Tisch zu bringen, um grundsätzliche Fragen der Professionalisierung, Vernetzung und Kooperation zu diskutieren, wurden in den folgenden, vom Institut für Auslandsbeziehungen (ifa) veranstalteten Konferenzen weitergehende inhaltliche Fragen erörtert. Dabei saßen nicht mehr nur die Organisatoren und Direktoren der Biennalen auf dem Podium, sondern auch Kuratoren, Künstler und Wissenschaftler. Bei der sechsten Konferenz in Christchurch wurde dieser Kreis nun noch einmal erweitert: Neben Vertretern und Aktivisten der örtlichen Kunstszene war auch die allgemeine Öffentlichkeit zur Teilnahme eingeladen.

Zum Auftakt wurden die Konferenzteilnehmer auf den Marae in Rapati eingeladen. Marae sind heilige Orte der Māori-Stämme. Hier finden Zeremonien, kulturelle Aktivitäten und die in der Kultur der Maori wichtigen Begrüßungsrituale statt. Auch die Konferenzteilnehmer wurden mit der offiziellen Willkommenszeremonie, dem Powhiri, begrüßt. Anschließend gab es ein Barbecue im 2014 eröffneten Projektraum „North Projects“ sowie eine große geführte Tour durch die Innenstadt von Christchurch. Dieses ungewöhnliche Einstiegs-Programm vermittelte den Teilnehmern nicht nur die kritische Situation vor Ort, sondern brachte sie auch in intensiven Kontakt miteinander - eine wichtige Voraussetzung für die spätere Arbeit in Gruppen.

World Café

Was kann Kunst in Krisensituationen leisten? Kann Kunst helfen, Traumata zu verarbeiten? Welche Möglichkeiten hat Kunst, um Verletzungen zu heilen, was kann sie leisten zur Stabilisierung, zum Wiederaufbau? Hat sie eine ethische Verpflichtung? Um diese Fragen drehten sich die Vorträge und Diskussionen der nächsten Tage. Ein zentrales - und erstmals eingesetztes - Format dieser Biennale-Konferenz war das „World Café“. In kleinen Gruppen wurden Gedanken und

Vorschläge zu den wichtigsten Fragen des Symposiums gesammelt und entwickelt. Ein spannendes Experiment: Erstmals wurde nicht nur referiert, sondern aktiv zusammengearbeitet. Und zwar in offenen Runden mit wechselnden Teilnehmern. Die Ergebnisse sind im Folgenden systematisiert zusammengefasst. (Zu den Vorträgen des Symposiums siehe den ausführlichen Bericht von Andrew Paul Wood auf dieser Website.)

World Café - Natural Desasters

Was können wir aus Katastrophen und traumatischen Erfahrungen lernen?

Über diese Frage diskutierten die Teilnehmer des Symposiums in acht Kleingruppen. Sie kamen dabei zu ähnlichen Ergebnissen: Traumatische Erfahrungen wirken sich auf verschiedenen Ebenen aus. Sie erfassen die individuelle, die zwischenmenschliche und gesamtgesellschaftliche Ebene. Dabei gilt es zu differenzieren: Handelt es sich um Naturkatastrophen oder vom Menschen herbeigeführte Desaster? Handelt es sich um Krisen, die uns als Gemeinschaft betreffen, wie beispielsweise Krieg oder die Klimakatastrophe, oder um individuelle Lebenskrisen? Neben spektakulären Katastrophen gibt es auch schleichende Desaster, wie etwa Obdachlosigkeit, Bildungskosten oder unterbezahlte Arbeit.

Grundsätzlich zwingen Krisensituationen zum Verlassen der Komfortzone. Sie mobilisieren unsere Urinstinkte, und aus Überlebenswillen entscheiden wir, entweder zu fliehen oder zu kämpfen. Manche Menschen verharren allerdings auch in der Schreckstarre und sind unfähig zu handeln. Krisensituationen können uns helfen, unsere Stärken und Kraftquellen zu entdecken. Aufmerksamer zu sein und (wieder) Zugang zu unserer Spiritualität zu finden. Sie bieten die Chance, neue Prioritäten im Leben zu setzen und lehren uns zu trauern.

Auch auf zwischenmenschlicher Ebene können Katastrophen positive Auswirkungen haben. Sie können uns lehren, wieder Empathie zu empfinden und Sorge um andere zu haben. Und wenn wir uns austauschen und mit anderen unsere Erfahrung teilen, können wir das emotionale Potenzial unserer Sprache wiederentdecken.

Eine Katastrophe kann die verborgenen Stärken der Gemeinschaft zum Vorschein bringen und aktivieren. Wie auch auf der individuellen Ebene bietet der Verlust die Chance zum Neuanfang: Das Öffentliche und das Private können neu verhandelt werden, vorher geltende Normen können hinterfragt werden, und es können sich neue Formen von Gemeinschaft entwickeln. Wenn zerstörte Infrastrukturen ersetzt werden müssen, können grundsätzliche Verbesserungen und Veränderungen in Angriff genommen werden. Tendenziell werden Katastrophen vom herrschenden System aufgenommen und politisch genutzt, wobei die Krisensituation von der Regierung und zentralen Behörden auch machtpolitisch missbraucht werden kann.

Prinzipiell – und das gilt für alle Bereiche – bieten Katastrophen und traumatische Erfahrungen die Chance für einen Neuanfang, für Reflexion und Regeneration. Sie können Anlass sein, fest gefahrene Strukturen zu überdenken, neue Prioritäten zu setzen und Begriffe wie Fortschritt, Entwicklung, Wachstum oder Nachhaltigkeit neu zu definieren. Auch die Gültigkeit von Wissen kann in der Katastrophensituation neu verhandelt werden. Manchmal lassen die Brüche Strukturen bereits vorher

vorhandener Probleme sichtbar werden und schaffen das Potenzial, alternative Modelle zu entwerfen.

Alle diese Punkte gelten auch für Biennalen in Krisensituationen. Diese können die Veranstalter dazu zwingen, das Ausstellungs-Modell ganz grundsätzlich zu überdenken und neue Organisationsformen zu entwickeln. Biennalen müssen lernen, mit dem Wandel umzugehen und in einer Situation, in der sich alles ändert, entsprechende Projekte entwickeln. Das ist eine große Herausforderung. Biennalen sind Orte der Versammlung, Orte, an denen Menschen zusammenkommen, an denen Geschichten gesammelt werden. In Krisensituationen ist es wichtig, diese aufrecht zu erhalten. Und dafür kann es durchaus notwendig sein, den Maßstab zurückzusetzen, die Veranstaltung zu verkleinern und zu konzentrieren. Oder sich nicht mehr am internationalen Maßstab auszurichten und stattdessen den Bezug zur lokalen Mikro-Politik zu stärken. In so einem Rahmen können Biennalen auch in Krisensituationen die Vorstellungskraft der Menschen aktivieren.

Wie können Biennalen dazu beitragen, die Welt besser zu machen?

Für die drei Arbeitsgruppen war diese Frage nicht einfach zu beantworten, was wohl auch an der Uneindeutigkeit der Begrifflichkeiten lag: Wie ist „Biennale“ definiert und was ist eine „bessere Welt“? Es gibt viele Formen von Biennalen und eine Pluralität von Welten und Werten. Vielleicht auch aus diesem Grund war das Ergebnis dieser Arbeitsrunde eine Pro- und Kontra-Liste: Welches sind die Pluspunkte von Biennalen, wo liegen die Schwächen des Ausstellungsformats?

Folgende positive Merkmale wurden genannt: Biennalen schaffen Orte der Zusammenkunft und sind damit auch (wenngleich vielleicht unbeabsichtigt) eine öffentliche Plattform für viele Stimmen. Sie informieren die Öffentlichkeit, befördern einen Lernprozess und aktivieren die Vorstellungskraft. Biennalen können kritische Themen aufgreifen und als sicherer, weil autorisierter Eingangsweg für neue Ideen und Kunstformen fungieren. Dabei verbindet sich im Idealfall der internationale mit dem lokalen Dialog. Im lokalen Kontext unterstützen sie zudem die Anerkennung von Kunstinstitutionen und schaffen neue Jobs. Ein wichtiges Potenzial von Biennalen liegt in der Schaffung von emotionalen, unvergesslichen Momenten. Das macht sie auch für die Tourismusindustrie interessant. Der Zweijahresrhythmus mit seinem Wiederholungseffekt fördert zudem die Bindung des Publikums.

Herausgearbeitet wurden in den Gruppen jedoch auch zahlreiche negative Aspekte von Biennalen. Die Teilnehmer sehen eine grundsätzliche Gefahr der Instrumentalisierung – sei es durch politischen oder durch finanziellen Druck. Auch eingeladene Künstler können instrumentalisiert werden. Bedroht wird die kuratorische Unabhängigkeit von Biennalen zudem durch die Tendenz, die Hierarchien der Kunstwelt abzubilden. Kritisch ist die Größe der Veranstaltungen: Mit über 300 teilnehmenden Künstlern sind viele Biennalen einfach nur noch erschöpfend und übersättigt. Das Ergebnis ist Ermüdung und Entleerung anstelle von Anregung und Information. Auch der Zweijahres-Rhythmus birgt seine Tücken. Wie gehen Biennalen mit der zeitlichen Überbrückung um? Wie können sie die einmal aufgebauten institutionellen und personellen Strukturen aufrecht erhalten? Und wie ist mit dem Wiederholungsdruck umzugehen, wenn vielleicht gar keine künstlerische Notwendigkeit (mehr) besteht oder sich in der lokalen Szene andere Prioritäten entwickelt haben?

World Café - Political Pressure

Gibt es eine Ethik des Kuratierens beziehungsweise eine kuratorische Verantwortung?

Diese Fragestellung wurde von zwei Gruppen bearbeitet. Die erste votierte für ein klares „JA“. Ihrer Ansicht nach besteht die kuratorische Ethik darin, verantwortungsbewusst, rechenschaftspflichtig, aufrichtig, integer und mit Respekt zu agieren. Sich bewusst zu sein, dass man trotz Fachausbildung nicht alles weiß. Die eigenen Grenzen zu erkennen und auf dieser Basis mit anderen zusammen zu arbeiten. Reflexiv und kommunikativ zu handeln. Die Macht der Sprache anzuerkennen.

Grundsätzlich bedeutet ethisches Kuratieren, Wissen zu sammeln und dieses zu teilen, zu verbreiten und zu kommunizieren. Dafür sollte man sich als Kurator zunächst einmal seinen privilegierten Status bewusst machen. Dann sollte man dieses Privileg verlernen (falls möglich), um es in einem dritten Schritt schließlich zu praktizieren.

Ethisches Kuratieren impliziert aber nicht nur das Hinterfragen der eigenen Handlung, sondern auch der Institution. Es gilt, deren Grenzen im Auge zu behalten, ihre Authentizität zu prüfen, ihre Struktur aufrecht zu erhalten und zu stärken.

Soweit die Meinung der ersten Gruppe. Das Arbeitsergebnis der zweiten Gruppe fiel wesentlich differenzierter aus. Nach Ansicht der Teilnehmer gibt es derzeit eine Bewegung, kuratorisches Handeln zu hinterfragen, wenn nicht gar zu begrenzen. Als Beispiel wurde die im Frühjahr 2015 in der Kunsthalle Wien stattgefundene Konferenz „Curatorial Ethics“ genannt. Vor diesem Hintergrund stellte man die Frage, wie beim Kuratieren überhaupt Verantwortung übernommen werden kann. Dabei sah man nicht nur den Kurator in der Pflicht, sondern auch die Künstler und natürlich die Institution.

Auf dieser Basis wurde die Frage neu formuliert: Wie kümmern wir uns in der kuratorischen Praxis und bei der Produktion von Kunst um ethische Belange und welche Ziele verfolgen wir dabei? Stichworte in diesem Zusammenhang waren: Zusammenarbeit, Kommunikation, mit Kollegen in einem Netzwerk arbeiten. Doch wie könnte das praktisch funktionieren? Wer darf dabei mitmachen (und wer nicht)? Vielleicht dann doch besser erst einmal bei sich selber anfangen und sein eigenes Tun hinterfragen: Welche Rolle spiele ich in der Kunstwelt? Warum wähle ich bestimmte Künstler aus? Wegen ihres Renommees? Um sie in meinem Lebenslauf zu haben? Um dazuzugehören? Gebe ich Wissenslücken offen zu?

Angesprochen wurde auch ein weiterer interessanter Aspekt, nämlich der Umgang mit Geschichte und historischen Exponaten. Hier sei es wichtig, Kontexte zu liefern, veraltete Terminologien zu überprüfen und den Sprachgebrauch zu hinterfragen. So überprüft beispielsweise das Rijksmuseum Amsterdam derzeit seine Sammlung auf Rassismus und ändert die Titel und Beschreibungen von Kunstwerken. In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, ob für (Kunst-)Historiker andere Regeln gelten als für Kuratoren zeitgenössischer Kunst?

Und wie sieht es mit der ethischen Verantwortung im institutionellen Kontext aus? Sie könnte sich an ethische Richtlinien halten, die von einer externen Einrichtung wie dem International Council of Museums erarbeitet werden könnten. Gebührenordnungen, Budgetierung, Copyright, das Verhältnis zu externen Mäzenen, Praxiskodex, die Vision des Museums oder Finanzierungsmöglichkeiten wären Themen, die in solche Richtlinien Eingang finden könnten.

Ethisches Kuratieren findet immer statt im Spannungsfeld von individueller und kollektiver Verantwortung. Dies kann zu Konflikten führen. Denn wie stellen wir Kuratoren/Kollegen überhaupt in Frage? Wie sollen wir mit jemandem umgehen, von dem wir wissen, dass er unethisch handelt? Und welche Werte gelten dabei als Maßstab?

Besonders diffizil ist das Thema der Finanzen. Viele Geldquellen sind kompromittiert, stehen in Konflikt mit dem Umweltschutz oder mit den Menschenrechten. In diesem Zusammenhang bedeutet ethisches Kuratieren, jede Finanzierung kritisch zu überprüfen und auf allen Ebenen transparent zu machen.

Grundsätzlich gilt: Ethische Werte stehen nicht fest, sondern sie müssen immer wieder neu fixiert werden. Entscheidend ist dabei stets auch der Kontext: Wo kuratiere ich? Als Kurator habe ich die ethische Verpflichtung, mich mit dem jeweiligen Ort auseinanderzusetzen. Ich muss wissen, wie ich mit empfindlichen Themen und umstrittenen Exponaten umgehe. Dafür ist es wichtig, in Kontakt mit der lokalen Bevölkerung zu treten.

Fazit: Es ist nicht einfach, allgemein gültige ethische Richtlinien des Kuratierens festzulegen. Ist die kuratorische Arbeit vielleicht zu vielfältig?

Gibt es Strategien oder Vorbildliche Verfahren, um mit dem Publikum als Co-Produzent zusammenzuarbeiten?

In vier Gruppen wurde über diese Frage diskutiert. Während eine Gruppe von einem praktischen Beispiel ausging, haben die anderen drei das Thema theoretisch fokussiert. Ihre Überlegungen sind im Folgenden zusammengefasst.

Kooperative Publikumsprojekte sollten auf lange Sicht angelegt, flexibel und prozessorientiert sein. Von Beginn an sollten klare Voraussetzungen geschaffen und Regeln festgelegt werden. Folgende Fragen sind vorab zu klären: An wen richtet sich das Projekt? Wem soll es nutzen? Welche Gruppen könnten beteiligt werden? Außerdem sollte man die Relevanz und Notwendigkeit bestimmen – etwa im Rahmen anderer laufender Projekte und im institutionellen Framework.

Es ist wichtig, durchgehend klar zu kommunizieren und die aktiven Rollen zu klären: Wie sieht die Zusammenarbeit aus? Wer arbeitet mit wem zusammen? Alle Beteiligten müssen sich verpflichten dazu beizutragen, das gemeinsam festgelegte Ziel zu erreichen. Dabei sollte den Organisatoren bewusst sein, dass echte Co-Produktion nur dann möglich ist, wenn sie auf offenem Dialog und Gleichberechtigung basiert. Dies ist die Grundlage, um einen demokratischen Wissensaustausch zu erreichen.

Natürlich hat ein solcher Gemeinschaftsprozess auch seine Grenzen. Auch wenn im Rahmen eines Projekts Zugeständnisse gemacht werden, kann nicht jede Idee aufgegriffen werden. Übergriffige Vorschläge, welche die Institution verwundbar zu machen drohen, können nicht akzeptiert werden. Grundsätzlich sollte man nicht vergessen, dass man eben nicht mit Fachleuten zusammenarbeitet.

Kooperative Publikumsprojekte sollten daher nicht auf ein „Endprodukt“ fixiert sein und sie sollten immer auch als Raum zum Scheitern verstanden werden.

Manifesto Creation

Nach zwei dichten Tagen auf dem Campus der University of Canterbury in Christchurch, fuhr die Gruppe am letzten Tag des Symposiums nach New Brighton, einem unspektakulären Küstenort mit einer ein wenig in die Jahre gekommenen Strandpromenade. Als Einstimmung auf die letzte gemeinsame Arbeitsrunde unternahm man einen ausgedehnten Strandspaziergang durch die weite offene Bucht. Nach dem Erleben des erdbebenzerstörten Christchurch war das ein echtes Kontrastprogramm.

Dieser für eine Biennale-Konferenz sicherlich sehr ungewöhnliche Akzent war ganz bewusst gesetzt worden. Die gemeinsame Naturerfahrung sollte den Teilnehmern helfen, zu einer neuen Diskussionsebene zu finden, die von nicht-rationalen Wissenszugängen gespeist wird. In einer stillen Runde konnte jeder zu sich kommen, in sich hineinhorchen, aber auch die Verbindung mit den anderen spüren und sich öffnen. Ziel war es, Zugang zu kollektivem, nicht über den Intellekt hergeleitetem Wissen zu finden. Insgesamt fünf Themen wurden aus diesem evolutionären Dialog heraus entwickelt und in Kleingruppen bearbeitet.

Kuratorischer Instinkt

Gibt es so etwas wie einen „kuratorischen Instinkt“? Die Arbeitsgruppe war sich einig: JA!! In seiner Unmittelbarkeit ist er wie eine physische Reaktion. Er steuert unser Engagement und die Art, wie wir Beziehungen eingehen. Gefühle in Bezug auf Kunst sollten nicht losgelöst sein vom Leben.

Gedanken sind ein Prozess, Gefühle sind eine Reaktion - Instinkt ist der Boden. Instinkt ist spontan, direkt und ausdrucksstark. Er ist unmittelbar und akut. Er kommt aus dem Unbewussten und lenkt unsere Aufmerksamkeit auf bisher Übersehenes.

Wir sollten unseren Instinkt kultivieren, indem wir mit ihm arbeiten, ihn praktizieren und ihm Zeit und Raum geben. Wir sollten uns wieder auf das Wesentliche konzentrieren und hinterfragen, was wir als selbstverständlich ansehen. Nicht NEBEN dem Leben leben, sondern IN ihm. Konditionierungen verlernen. Aktuelle Ereignisse mit äußerster Aufmerksamkeit verfolgen: Nicht abgetrennt vom Leben, sondern in unserer eigenen Zeit leben, aktiv teilnehmen.

Wie können Kuratoren dicht am Publikum arbeiten und die Rolle der öffentlichen Institution erweitern?

Die Gruppe hat zu dieser Frage eine Reihe von Grundgedanken zusammengetragen. Ganz oben auf der Liste steht das Zuhören. Es ist elementarer Bestandteil der kuratorischen Praxis. Wer als Kurator dicht am Publikum arbeiten

und die Rolle seiner Institution erweitern will, sollte sich Zeit nehmen. Zeit, um nachzudenken, um Gedanken zu filtern und sacken zu lassen. Ein schönes Stichwort in diesem Zusammenhang war: „Mit den Augen hören“. Zeit nehmen sollte er sich auch für Forschung. Diese ist ein maßgebliches Element der kuratorischen Arbeit und darf weder terminlichen Zwängen noch irgendwelchen Erwartungshaltungen geopfert werden.

Eine weitere strategische Maßnahme ist der Aufbau und die Pflege von Beziehungen zu Menschen die außerhalb der Kunstwelt stehen, die keine Kunst-Insider sind. In der Institution gehören dazu beispielsweise das Sicherheitspersonal oder die Techniker, außerhalb können es verschiedenste Bezugspersonen sein wie der Friseur, der Bäcker oder die Putzhilfe. Über solche Kontakte kann man die Stimme der Basis wahrnehmen, sie bilden einen Resonanzboden und geben Einblick in die Realität jenseits der akademischen Welt. Hilfreich sind in diesem Zusammenhang auch Studiobesuche. Bei allen diesen Kontakten kommt es darauf an, offen zu sein und auch die eigene Verwundbarkeit zuzulassen.

Eminent wichtig für das Verhältnis zum Publikum sind natürlich die Medien. Hier könnte man bei den Pressemitteilungen ansetzen. Anstatt in bewährter Manier Insiderwissen zu verbreiten, könnte man bei den Texten mit Praktikanten, Technikern oder Besuchern kooperieren, Künstlerinterviews integrieren etc. Dadurch würde sich die „Stimme“ der Institution verändern: Sie würde Offenheit signalisieren, was wiederum zu einer veränderten Erwartungshaltung beim Publikum führen würde.

Privileg

Als Kurator/Künstler ist man privilegiert. Zum Beispiel, weil man eine angesehene Institution repräsentiert, für sein Wissen anerkannt wird oder über verschiedene Grenzen hinweg arbeiten kann. Dabei sollte man sich bewusst sein, dass das Praktizieren und das Verlernen von Privilegien zwei Seiten derselben Medaille sind. Sprich: Es ist wichtig, die eigene Position, die Strukturen seines Handelns immer wieder zu hinterfragen und auf den Prüfstand zu stellen. Selbstreflexiv zu versuchen, sich in den Stand des Amateurs zurückzusetzen und das damit verbundene Unwohlsein auszuhalten.

Der Schlüssel zu allem ist die Sprache. Über Sprache schreiben wir Kulturgeschichte, über sie teilen wir unser Wissen. Gleichwohl gibt es viele Bereiche, die nicht so einfach übersetzbar sind: Konzepte, Worte, Situationen, Kontexte, kulturelles Verständnis. Dessen sollten wir uns immer bewusst sein.

Als Kuratoren/Künstler sollten wir uns absichtsvoll in unangenehme, schwierige Situationen begeben und dabei auch riskieren, zurückgewiesen zu werden. Wir sollten versuchen, große Nähe, aber auch Distanz auszuhalten. Privileg bedeutet für uns auch, dass wir über unsere Position diskutieren, dass wir authentisch agieren. Und dass wir die Mangelhaftigkeit des Wissen feiern, Lücken anerkennen, Zögerlichkeit und Uneindeutigkeit zulassen. Denn Wissen ist immer nur partiell und subjektiv.

Am Ende der Runde wurde dann noch über Parallelen von Privileg und Unterdrückung diskutiert. Für beide gilt, dass sie bei einer Kreuzung von Schnittmengen eine Steigerung erfahren können. Wie zum Beispiel bei Rasse +

Klasse, Sexualität + Alter, Leistungsfähigkeit/Behinderung + Geschlecht usw. Eine interessante Beobachtung.

Förderung

Im Umgang mit Förderung gelten zwei Grundprinzipien: Die kuratorische Unabhängigkeit hat oberste Priorität. Und die Förderung muss für ALLE Stakeholder, besonders auch für die Künstler, transparent sein. Künstler haben das Recht auf freie Meinungsäußerung, wie es zum Beispiel im Artikel 5 des deutschen Grundgesetzes festgelegt ist. Dieses Recht des Einzelnen besteht gegenüber staatlichen Geldgebern ebenso wie gegenüber privaten Förderern.

Auch wenn es nach außen nicht immer den Anschein haben mag: Öffentliche Institutionen sind von zentraler Förderung abhängig. Leider werden kommerzielle Vermittler immer anspruchsvoller und schrauben ihre Bedingungen in die Höhe, so dass der Handel oft ungleich ausgeht. Immer mehr und immer weitreichendere Zugeständnisse werden gemacht. Doch muss ein Museum tatsächlich ein Werbefahrzeug in seinem Foyer dulden oder freie Tickets verteilen?

„Wenn Du mit dem Teufel essen willst, brauchst Du einen langen Löffel“, heißt es. Würde ein größerer Abstand von Finanzgebern mehr Sicherheit bedeuten? Und wie steht es mit dem Ausspruch „Geld stinkt nicht“? Können Kultureinrichtungen Geld annehmen, ohne die Quelle zu prüfen und zu hinterfragen? Würden sie sich dadurch nicht zu Geldwäschern degradieren?

Man sollte sich immer fragen, aus welcher Motivation heraus Geldgeber handeln und was sie erwarten. Und man sollte sich keinem Druck beugen – etwa in Bezug auf Namensrechte, Logos oder Greenwashing, also PR-Methoden, die darauf zielen, einem Unternehmen in der Öffentlichkeit ein umweltfreundliches und verantwortungsbewusstes Image zu verleihen, ohne dass es dafür eine hinreichende Grundlage gibt.

„An Dir klebt schmutziges Geld“ – das könnte auch für Kultur-Institutionen gelten. Denn wo endet die Kette des schmutzigen Geldes? Als Einzelner kann man es schaffen, eine starke Position integer und ohne Förderung zu vertreten. Eine staatliche Institution oder eine Biennale können das faktisch nicht. Wie können sie mit diesem Dilemma strategisch umgehen? Indem sie das Angebot an möglichen Zugeständnissen reduzieren und in Bezug auf die damit verknüpften Bedingungen eindeutig sind.

Regierungen müssen gute und schlechte Dinge tun. Aber Kuratoren sind keine Politiker. Wenn es sein muss, sollten sie angebotenes Geld zurückweisen und damit ein klares Statement setzen.

Fazit

Christchurch ist gewiss kein Hot Spot der internationalen Kunstszene. Die Stadt liegt out of focus, am „Ende der Welt“. Aber sie war ein guter Ort für diese Biennale-Konferenz, in der es nicht (wie leider häufig) um die Selbstdarstellung von Biennale-Machern ging. Nicht um die Positionierung (und Bewerbung) der eigenen Veranstaltung, nicht um die Verortung im internationalen Kunstbetrieb. Nein, diese

Veranstaltung war kein Ort für Eitelkeiten, dafür war der gesetzte Themenrahmen viel zu ernst. „Curating Under Pressure“ war ein Think-Tank, in dem man voneinander lernen und gemeinsam Ideen entwickeln konnte. Mit dem „World Café“ wurde erstmals ein experimenteller, offener Ansatz erprobt, bei dem es nicht in erster Linie um die Präsentation von Lösungen ging. Die waren natürlich auch gefragt, aber ebenso wichtig war es, den Teilnehmern die Chance zu geben, sich gedanklich und emotional wirklich auf die Problematik einzulassen und offen für Gedanken aus ganz anderen, neuen Richtungen zu sein. Dass dabei auch das Publikum mit einbezogen wurde, war ein weiterer positiver Aspekt dieses Experiments.