Kollaborative Praktiken. Zwischen kunstvermittelnder, kuratorischer und künstlerischer Praxis

Von Kerstin Hallmann, Christel Schulte

Wo und in welchem Kontext arbeitest du als Kunstvermittlerin?

Seit 1993 arbeite ich in unterschiedlichen Arbeitsverhältnissen (Honorarvertrag, Werkvertrag, Festanstellung) als Kunstvermittlerin und Kuratorin in der Kunsthalle Osnabrück, einem institutionellen Ausstellungs- und Vermittlungsraum, der sich der Kunst der Gegenwart und ihren zeitgenössischen Diskursen widmet.[1]

Ich hatte von Anbeginn in unterschiedlichen Zusammenhängen Kontakt zu dieser Institution. Angefangen hat es im Rahmen eines Volontariats. Ich habe aus einem Interesse für Ausstellungen und museales Vermitteln nach einem Wirkungsort, nach einer Verlinkung gesucht. Mit dem damaligen Direktor André Lindhorst habe ich dann angefangen über Ausstellungen nachzudenken. Er begann damals dort als Archäologe, kam also aus einem ganz anderen Kontext und sollte dann eine Institution für zeitgenössische Kunst aufbauen und leiten. Wir sind dabei nicht nur ins Gespräch über das Kuratieren gekommen, sondern er hat in den ersten zehn Jahren viele Dinge ausprobiert, die ich mitgetragen habe. Ich kann das für meinen Teil nicht Kuratieren nennen – noch nicht, würde ich sagen – aber ich habe über das Machen von Ausstellungen nachgedacht und konnte mich auch selbst erproben, indem ich eigene Ausstellungen mit lokalen Künstler*innen organisiert habe. Das Besondere des Ausstellungsraumes, einem ehemaligen Kirchenschiff, spielte eine wichtige Rolle im Rahmen meiner ersten Erfahrungen, künstlerische Arbeiten darin einzurichten. Auch Überlegungen und erste Konzepte, wie ein Publikum mit diesem Ort in Kontakt kommen könnte, fallen in diesen Zeitraum. Was für ein Raum mit einer Höhe von über zwanzig Metern! Ein immenses Raumvolumen, dem die eigene physische Bemaßung im ersten Moment wenig entgegenzusetzen hat. Wie diese Situation, diesen Raum erfahrbar machen? Wie ein Staunen über diese Architektur gleichzeitig bewahren? Wie eine vielleicht nicht immer mit eigenen Erwartungen konforme Kunstausstellung vermittlerisch öffnen – und doch in einen Ermächtigungsprozess umleiten, der emanzipierende Momente aufweist? Da gab es so ein Initialisierungsmoment, als mir aufgefallen ist, dass das Kuratieren eigentlich immer eine Auseinandersetzung mit dem Menschen und dem Raum ist. Mit denjenigen Menschen, die künstlerische Arbeiten in diesem Raum zeigen wollen und denjenigen Menschen, die sich mit dem, was dort passiert, auseinandersetzen wollen – oder sollen. Und das spiegelt sich auch in den Vermittlungseinheiten, die da drinstecken.

Die Kunsthalle als Institution hat sich mit den nächsten Direktionen weiterentwickelt und parallel hat sich auch mein Verständnis von Kuratieren und Vermitteln erweitert, wurde geprägt und ausgeprägt durch die einzelnen Leitungen und die Konzepte, die dort vorgestellt, umgesetzt und diskutiert wurden.

Wie würdest du beschreiben, was sich verändert hat seit den 1990er Jahren, als du angefangen hast, in der Kunsthalle zu arbeiten, im Vergleich zu dem, was ihr heute macht? Spielt dieses Zusammenarbeiten und das Gemeinsame – also dass Kunst nicht nur abgeliefert und ausgestellt wird, sondern etwas macht mit den Menschen, die in dieser Institution tätig sind – jetzt eine größere Rolle?

Mein Verständnis einer gemeinsamen vermittlerischen und kuratorischen Praxis im institutionellmusealen Kontext hat sich fortwährend und parallel zur Entwicklungsgeschichte des Hauses verändert. In den ersten Jahren des Bestehens der Kunsthalle

ging es noch um eine strikt ausstellungs- und werkadressierte Vermittlung, die auch zunächst als eine Basis für eine generelle Legitimierung erarbeitet werden musste. Doch im Laufe der Zeit hat sich das Verständnis von Kunstvermittlung immer wieder stark gewandelt. Inzwischen geht es um eine Vermittlung, die nicht mehr als sekundärer, nachgeschalteter Vorgang verstanden wird, sondern sich selbst als Raum für Aushandlungsprozesse versteht und die sich um Publikumsbeteiligung bemüht. Dies erprobe ich in unterschiedlichen Kontexten und gemeinsam mit einem multiperspektivischen Team von freien Vermittler*innen (wir sind zu zwölft!) und internen wie externen Kolleg*innen. Beispielsweise wurden neue Formen von Vermittlung in Zusammenarbeit mit Julia Draganović, Susanne Bosch, Manila Bartnik, Sibylle Peters, Rosalie Schweiker und Simon Niemann sichtbar. Ein Netzwerk von Kolleg*innen konstituierte sich. Bis heute tauschen wir uns aus, arbeiten gemeinsam, streben auseinander und bilden anschließend wieder temporäre Arbeitsgemeinschaften.

Im Zeitraum von 2014 bis 2018 war die Kunsthalle Osnabrück zudem Teil des CAPP/Collaborative Arts Partnership Programme, einem Netzwerk von neun europäischen Partner*innen, zu denen Agora (Berlin), Create Ireland (Dublin), Hablar en Arte (Madrid), Heart of Glass (St. Helens, UK), Live Art Development Agency (London), Ludwig Museum (Budapest), M-Cult (Helsinki) und Tate Liverpool gehörten.2 CAPP ist dann in der Institution Kunsthalle mit der Fragestellung gelandet, wie ein gemeinsames Denken von Kurator*innen und Vermittler*innen und auch ein gemeinsames Handeln mit dem Künstlerischen in den institutionellen Raum kommen kann. Vier Jahre des Denkens, Aushandelns und Forschens in zahlreichen Workshops, Veranstaltungen und Residenzprogrammen für Künstler*innen folgten. Das beschreibt einen weiteren Initialisierungsmoment für die theoretische wie praktische Weiterentwicklung meiner kunstvermittlerischen Arbeit.

Ein besonderer Moment markiert für mich das Jahr 2017. CAPP hatte damals begonnen, während der regelmäßigen Zusammenkünfte der Beteiligten öffentliche Veranstaltungen zu organisieren, um kollaborative, künstlerische Praktiken, die den Kern ihrer Forschung bildeten, jeweils einem breiteren lokalen Publikum vorzustellen und dieses darin zu involvieren. Wir stellten unsere Präsentation dieser Reihe, die von den CAPP-Partner*innen „Staging Posts“ genannt wurde, unter dem Titel „Back to Babel“ vor. „Back to Babel“ kreiste um Herausforderungen, die mit Fragen zu Sprache und Kommunikation verbunden sind. Mir wurde bewusst, dass man in Teilhabeprozessen Verständigung auf der Basis einer gemeinsamen gesprochenen Sprache nicht voraussetzen kann. Kommunikation erfordert ständige Aufmerksamkeit und Fleiß sowie Empathie, Geduld, Durchhaltevermögen und Mut. Das Verhältnis zwischen Kommunikation und gesprochener Sprache blieb weiterführend ein neuralgischer Punkt nicht nur bei transeuropäischen Projekten wie CAPP, sondern auch als Impuls für die Arbeit mit beispielsweise schulischen Partner*innen in Räumen unterschiedlicher Lehr- und Lernkonstruktionen. Es ist schön, eine so reiche, inspirierende, kritische und gleichermaßen zugewandte Vielzahl an Stimmen und Perspektiven im unmittelbaren Arbeitsumfeld zu wissen – und gleichzeitig in einem Haus zu arbeiten, in dem immer wieder neue „Verbündete“ mein Anliegen und mein Arbeitsfeld inspirieren und unterstützen.

In welchem Verhältnis siehst du das Kuratieren und Vermitteln?

Mit Eva Randelzhofer, die aus der Perspektive der Künstlerin über Autor*innenschaften in partizipatorisch angelegten Kunstprojekten nachdenkt, möchte ich diese Frage um die Dimension der künstlerischen Praxis ergänzen. Sie findet meiner Meinung nach ein treffendes Bild für das Zusammenbinden des Kuratorischen, Vermittlerischen und Künstlerischen und vergleicht es „[…] mit drei Texten, die man nicht hintereinander als abgeschlossene Werke liest, sondern als drei Texte, die miteinander sprechen, die miteinander verzahnt sind und so einen neuen Text generieren“ (Randelzhofer 2015: 4).

Heute kann ich das eigentlich nur noch zusammen denken und praktizieren. Und gleichzeitig geht es auch immer um diesen Öffentlichkeitsbegriff. Wir liegen oft dazwischen, zwischen Publikum und Institution, zwischen Laien und Professionellen, zwischen Kunst und Öffentlichkeit. Deshalb ist Vermitteln auch zu erweitern um das Kuratieren und um das Künstlerische. Liegt also der Sinn von Kunstvermittlung außerhalb ihrer selbst, in ihrer eher allgemeineren Ermächtigung des Menschen?! Ich glaube: ja. Und ich glaube, dass einem immer klar sein muss, dass diese Öffentlichkeit und der Begriff von Öffentlichkeit ganz stark damit zu tun haben, vor allem, wenn man sich fragt, wie das miteinander verbunden sein kann. Denn am Ende wendet sich bei einer Ausstellung irgendwie alles in das Öffentliche, um dann aber wieder eine Retourbewegung zu machen, also nach innen zurückzufließen in die Institution.

Kannst du an einem Beispiel genauer beschreiben, was du mit diesem Zusammendenken des Künstlerischen, Kuratorischen und Kunstvermittelnden meinst?

Reiche Erfahrungen brachte für mich das Ausstellungs- und Beteiligungsprojekt mit dem Titel „24/7“ im Jahr 2013. Die Idee und das Konzept entwickelten Julia Draganović, die damalige Direktorin, und ich gemeinsam. Wir haben die leergeräumte Kunsthalle eine Woche lang, täglich 24 Stunden, für Interessierte mit dem Angebot zur öffentlichen Präsentation eigenständig erarbeiteter künstlerischer Positionen geöffnet. „24/7“ bot Raum für kreative Ideen, eine eigene Sprache und den individuellen Gestaltungswillen einzelner Akteur*innen. Dieses Konzept verfolgte eine zeitgenössische, künstlerisch-kuratorisch-vermittlerische Strategie, die dem System „Kunstinstitution“ Impulse gab: In der Zeit von „24/7“ fanden zeitgleich Performances, Bildausstellungen und Malworkshops in einem gleichberechtigten Nebeneinander statt. Weder kuratorische noch vermittlerische Vorgaben oder Konzepte bestimmten die Präsentationen im Raum.

„Das Glück des Zufalls“ brachte viele Menschen in einem Raum zusammen und produzierte eine Atmosphäre des Willkommenseins. Wir machten die Erfahrung, dass durch unser verändertes Ausstellungskonzept plötzlich ein ganz anderes Publikum in die Kunsthalle kam. Es gab Übernachtungen von Schüler*innengruppen, Nachbar*innen verabredeten gemeinsame Mittagspausen, nächtliche Klavierkonzerte lockten Nachtschwärmer*innen und Menschen ohne Obdach in einen temporären Schutzraum, der städtische Presseamtsleiter baute eine Großinstallation aus Holzklötzen … zahlreiche Momente des Zusammenseins diverser Publika schienen die Idee des vernetzenden Gemeinsamen, des Entgrenzenden, womöglich barriereärmeren Zugangs einzulösen. Ein solches „Versprechen auf immer“ lag in der Luft und konnte doch nicht eingelöst werden. Was zeitlich begrenzt einen Zauber entfalten kann, ist aber – absehbar – kein dauerhaftes Konzept für die Realität eines Ausstellungshauses.

Wie also weiter? Wie müssen wir Zugänge neu gestalten und organisieren? Ohne zu versprechen, dass alles allen gehört? Wie können wir institutionelle Ressourcen, sowohl materielle als auch ideelle und ebenso konzeptuelle Ressourcen eines öffentlichen Raumes, gerecht (um-) verteilen? In welcher Weise öffnet sich ein institutioneller Raum dann genau – und für wen bleibt ein Zugang trotzdem schwierig? Und was passiert, wenn nach vollständigem Verzicht auf Leitung/Kuratierung gerufen wird? Was bedeutet Kollaboration in der Praxis? Wie kann eine Institution in Einklang mit ihrem Auftrag einer der Öffentlichkeit bestimmten Rolle, in ihrer inneren, hierarchischen Konstruktion, eigentlich Teilhabe realisieren? Welche Autor*innenschaften wollen wir abgeben? Welche müssen wir als Institution selbst verantworten?Für mich wird hiermit ein weiteres Argument für eine gemeinschaftliche Arbeit deutlich, denn es stellen sich Fragen, die nicht Kurator*innen, Vermittler*innen oder Künstler*innen allein bearbeiten und beantworten sollten. Ein im Jahr 2014 realisiertes Ausstellungs- und Vermittlungsprojekt ging diesen Fragestellungen nach. Und setzte die Frage nach Raum und seiner Öffnung in einer zunächst minimalistisch anmutenden, konzeptuell-künstlerischen Arbeit von Michael Beutler und Etienne Descloux um. Künstler und Architekt haben ihre Rollen verbunden, vermischt, um den in „24/7“ begonnen Paradigmenwechsel fortzusetzen. Sie bauten eine Kirchenbank. Eine Kirchenbank, wie es sie in jedem Kirchenschiff gibt, die in der Regel aber eine auf den Chor ausgerichtete Sitzordnung aufweist. Anders diese Bank: Sie wurde als Bank für Akteur*innen des (ehemals sakralen) Raums konzipiert, die den Grundriss des Raumes nachvollzog, sozusagen umrundete und zunächst zu einem Dialog mit dem Raum selbst einlud (man schaute automatisch in die Höhe des Kirchenschiffs mittels der dafür geschaffenen Bankkonstruktion). Aber vor allen Dingen initiierte sie Begegnungen mit Sitznachbar*innen. Was sich nämlich als Kommentar auf Sitzordnungen generell (im Theater, in Konzerthallen, im Bundestag etc.) lesen lässt, war hier eine zuerst körperliche und dann handlungsorientierte Verwandlung einer Frontalausrichtung in ein auf Gruppenprozesse ausgerichtetes Setting.

Wenn also Vermittler*innen mit Künstler*innen über Lernstrukturen und deren körperlichen Rhetoriken sprechen, sind Bänke und Sitzordnungen in Klassenräumen plötzlich bewusster Untersuchungsgegenstand. Solche Nutzungsverschiebungen sind dann Anlass, die eigene Positionierung in Bildungssituationen zu reflektieren. Die 110 Meter lange Bank im Kirchenschiff bot annähernd 500 Sitzplätze und in der Mitte des Kirschenschiffs konstituierte sich ein Handlungs- und Verhandlungsraum – ein konzeptueller Raum für gemeinschaftliches Denken und Handeln. Ein Konzept, das sich ohne die eben formulierten Fragen nach Verlinkung innerinstitutioneller Perspektiven nicht denken lässt. Das haben wir damals zu verstehen begonnen. Dieses künst-

lerische Konzept beinhaltete nämlich zum ersten Mal eine Fragestellung nach Vermittlung. Die Frontalausrichtung als regulär im Raum festgeschriebene Sitzordnung verwandelte sich zu einem gegenseitigen Anschauen, regte zu gemeinsamer Betrachtung des Raumes an, öffnete den einzelnen Blick auf die anwesende Gruppe und im selben Moment auf sich selbst. Gemeinschaftsbildung, verbildlicht in einer sich immer wieder neu zeigenden Versammlung. Das Publikum bemächtigte sich der Bank auf unterschiedlichste Weise: Beispielsweise forschten verschiedene Gruppen gemeinsam mit eingeladenen Künstler*innen zu akustischen Potentialen des Bank-Materials Holz. Der institutionelle Ausstellungsraum etablierte sich als Handlungsraum, als ein Raum, der erstmals für eigenständige Experimente wahrgenommen und aktiviert wurde.

Um ein drittes Beispiel zu beschreiben, mache ich einen Zeitsprung. Aktuell, 2023, feiern wir das 30-jährige Bestehen der Kunsthalle. Aus diesem Anlass hat die Kunsthalle unter der Leitung der beiden aktuellen Direktor*innen Anna Jehle und Juliane Schickedanz Einladungen anAkteur*innen der lokalen Szene ausgesprochen. Für mich knüpft sich das an die Idee des „24/7"-Programms (vgl. oben). Wieder gibt es eine Carte Blanche, unter dem Titel „Bist Du bereit?" Dieses Mal verbunden mit einem eigenständig zu verwaltenden Budget und der Freiheit, zu realisieren, was die jeweilige Person, Initiative oder der Verein zeigen oder tun möchte. Ein Teil der Ausstellungsfläche, der Neubau mit einer Fläche von ca. 200 Quadratmetern, ist für dieses Projekt reserviert. Zu „Bist Du bereit!?" sind 30 „Geburtstagsgäste" in aufeinanderfolgenden Zeitslots beteiligt (vgl. Kunsthalle Osnabrück 2023). Darunter auch der Kunst- Container der Heilpädagogischen Hilfe Osnabrück, der Menschen mit geistiger und/oder körperlicher Behinderung Raum für Kreativität und Selbstbestimmung bietet. Bemerkenswert war die Freigabe der kuratorisch-vermittlerischen institutionellen Autorität. Eine Woche lang war der KunstContainer Gast. Die Farbe Rosa stellte sich als gemeinsamer Nenner für kreatives Gestalten in der Gruppe heraus. Das Setting gestaltete sich als „offener Kunstraum", in dem sich das Publikum mit den Teilnehmer*innen treffen, sprechen und künstlerisch arbeiten konnte. Gleichzeit gab es Begegnungen mit Schulklassen, die selbst entscheiden konnten, ob überhaupt und wie lange sie mitarbeiten wollten.

Gelang es uns, eine feste Rahmung vorzubereiten, die dann Entfaltungsprozesse, Verknüpfung und kreatives Arbeiten in Gang setzen konnte? Ich halte „Bist Du bereit?" insbesondere deshalb für interessant, weil sich ein bisher wenig beschriebener Vermittlungsansatz hier noch stärker einlöst als damals bei „24/7": das Moment der Beiläufigkeit. Es finden dabei zwar angekündigte Präsentationsmomente im Ausstellungsraum statt. Aber diese öffnen sich dem Publikum eher zufällig und vor allem beiläufig, während es sich durch die Ausstellung bewegt. Denn „es stellt sich" eine arbeitende Gruppe des KunstContainers eher überraschend „in den Weg". Eine Beteiligung wird hierbei für das Publikum nicht extra von der Kunstvermittlung organisiert, sondern kann sich aus einem eigenen, situativen Interesse ergeben. Und zwar in beide Richtungen: Die vor Ort arbeitende Gruppe des KunstContainers stellt kein „Vermittlungsangebot" dar, sondern ihre Anwesenheit ist ein Anlass, kreativ zu werden. Nicht konzipierte, mit kalkulierten Erwartungen an Bildungsprozesse gerichtete Situationen werden hier organisiert, kuratiert oder vermittelt. Stattdessen ereignen sich Verlinkungen zwischen Menschen – einfach, weil sie da sind und sein dürfen in dieser Kunstinstitution – auf eine dem jeweils gerade stattfindenden Prozess entsprechende, beiläufige Weise. Vielleicht ist es das gemeinsame Malen in Rosa? Oder das Zusammenfinden anderer Interessen? Ich denke, dass in einem derart dem Prozess gewidmeten Raum ein hohes Maß an Zutrauen notwendig ist und im Tun überhaupt erst erlernt werden kann.

Was bedeuten diese Entwicklungen und Veränderungen für dein Verständnis von Kunstvermittlung und was verstehst du heute unter Kunstvermittlung?

Ich möchte hier Beispiele nennen, die für die Kunsthalle Osnabrück in ihrer Entwicklung ganz wichtig waren und auch mein Verständnis von Kunstvermittlung geprägt bzw. verändert haben: Zum Jahresthema „Enttäuschung" 2020/21 war die Künstlerin Rosalie Schweiker in der Kunsthalle zu Gast. Für Rosalie ist Kunst ein soziales Ereignis, d. h. sie erarbeitet nicht alleine im Atelier Kunstwerke, die dann ausgestellt werden, sondern ihre Kunst entsteht gemeinsam mit anderen Künstler*innen und Menschen. Bei uns verband sie kuratorische, vermittlerische und künstlerische Aspekte, indem sie ganz praktisch die Ausstellungsmöglichkeit, also den Ausstellungsraum, der ihr zur Verfügung stand, öffnete: Sie teilte den institutionellen Raum, den kuratorischen Raum, den finanziellen Raum, den künstlerischen Raum, den vermittlerischen Raum mit zehn anderen Künstler*innen, und zwar mit Teresa Cisneros, Joon Lynn Goh, Sahra Hersi, Kerri Jefferis, Jean Joseph, Sarah Jury, Sofia Niazi, Rose Nordin, Lisa Rahman, Nicola Singh und Sam Whetton in dem Projekt „Crisis Communication". Das fand ich sehr interessant. Auch ihre Arbeit selbst, die sich

im Innenhof der Kunsthalle als Ensemble eines realen Hühnerhofs mit lebendem Inventar zeigte, verwies auf diesen Moment des Teilens. Wir hatten tatsächlich Hühner in der Kunsthalle.

Das war bemerkenswert, weil das eben nicht nur eine Vermittlung nach außen, an ein Publikum, aufrief. Damit war auch eine Vermittlungsanfrage an das Team des Besucher*innenservice und an das Vermittlungsteam gestellt. Ich möchte es *„Vermittlung nach innen"* nennen. Nur, wie verhält es sich mit partizipatorischen Offerten? Wer sollte sich um die Hühner kümmern? Das war die große Frage und auch eine, die nicht so leicht zu beantworten war. Es war plötzlich zu klären, ob Vermittlung und Museumsaufsicht auch das Füttern von Hühnern beinhaltete und ob sich, wie anschließend geschehen, ein solcher „Care-Gedanke" im Aufsichtsteam tatsächlich würde anregen lassen. Wenngleich die Beauftragung einer externen Person notwendig wurde, ist der vorgeschaltete Aushandlungsprozess ein weiteres Beispiel für die hier beschriebene Entwicklung einer Institution im Wandel. Da kommt Bewegung in die Frage, wie Vermitteln, Kuratieren und künstlerisches Arbeiten gemeinsam gedacht und auch praktiziert werden können bzw. müssen.

Wichtig ist für mich jedenfalls, dass wir uns die Zeit geben müssen, einander kennenzulernen, um dann gemeinsam arbeiten zu können. Und gilt das nicht auch für das Binnenverhältnis von Vermittlung, Kuratierung und diversen Publika?

Für mich beginnt *„Vermittlung nach außen"* bei den Menschen, die in unsere Kunsthalle kommen. Und da beobachte ich manche Menschen, die kommen und die sich in Institutionen im Museumskontext, in Kunsthallen und in Häusern für Gegenwartskunst gut auskennen. Ich glaube, es gibt welche, die so eine Institution nicht fremd finden, die vielleicht schon öfter im Museum waren und sich eigentlich auch mit Vermittlung schon in Kontakt gesetzt haben oder sogar Fachpublikum sind. Wenn du z. B. in die Kunsthalle kommst, würde ich mit dir anders sprechen als mit anderen Menschen, die es nicht so gewohnt sind.

Aber hauptsächlich habe ich mit Menschen zu tun, die sich eben noch nicht auskennen, die nicht die Sprache sprechen, die ich z. B. mit dir oder einem Fachpublikum spreche, die sich unwohl fühlen oder zumindest auch überrascht, womöglich überwältigt sind von dem Raum Kunsthaus oder Museum. Das Konzept einer „Kunsthalle" ist meist sehr exklusiv, es gibt viele Barrieren, die eine Vielzahl von Menschen daran hindern, in Berührung mit der dort ausgestellten Kunst zu kommen. In den Jahren 2021/22 hat sich die Kunsthalle Osnabrück deshalb ein interessantes, gesellschaftlich höchst relevantes Jahresthema gesetzt, es lautete „Barrierefreiheit". Auch hier komme ich wieder auf das meiner Meinung nach passende Bild des „gemeinsamen Textlesens" (vgl. oben) zurück „Barrierefreiheit" führte mich zu zahlreichen, neuen Überlegungen. Mir wurde klar, dass die Kunstvermittlung noch stärker im Sinne einer Vermittlung der Räume, in denen sich die Kunst befindet, und der Beziehungen, die sich darin ereignen, agieren sollte. Denn bevor Kunst vermittelt werden kann, muss oft zuerst der Raum vermittelt werden.

Das heißt, der Raum an sich bzw. als institutioneller Raum wird in der Kunstvermittlung häufig noch unterschätzt?

Mir geht es dabei jetzt um eine Art Anwartschaft, auf einen berechtigten Anspruch auf die materiellen sowie immateriellen Ressourcen institutioneller Kunsträume wie der Kunsthalle Osnabrück. Darauf möchte ich achten. Meine Vermittlungspraxis ist daher eher eine Begleitung. Sie legt Wert darauf, dass sich Menschen wohlfühlen. Ich möchte auch verstehen, warum sie sich vielleicht nicht wohlfühlen. Wenn wir sagen und beteuern, dass alle eingeladen seien, dass wir die Institution „für alle öffnen wollen", heißt das ehrlicherweise nicht, dass man auch damit rechnet, dass „alle" kommen – und wie man „allen" begegnet. Mein Verständnis von Kunstvermittlung orientiert sich an diesen Problematiken und ist in diesem Sinne von Menschen, Raumsettings und ihren innewohnenden Beziehungen motiviert.

Insbesondere diejenigen, die erstmal erfahren müssen, dass man sich in einem Museum frei bewegen kann, dass man willkommen ist, sich wohlfühlen kann, dass es gerade im schulischen Vermittlungskontext nicht so sehr darum geht, sich Informationen zu merken und danach abgefragt zu bekommen. Es sollte doch stattdessen erstmal darum gehen, überhaupt einen Ort für sich zu finden an dem Ort der Kunst, einen Ort, an dem man gut sprechen kann, an dem man sich verstehen kann und an dem man nicht das Gefühl hat, nicht willkommen zu sein. Deswegen beginnt Vermittlung schon viel früher. Wir starten übrigens, und das gilt für alle Schulprojekte, immer mit den ersten Terminen in der Schule selbst, d. h. in einem Raum, in dem die Gruppe, mit der man

dann später arbeitet, „zu Hause“ ist.

Das heißt, ihr geht als Kunstvermittler*innen in die Schule?

Ja, wir trauen uns das zu. Und die Frage danach steht immer am Anfang, jedes Mal. Was könnte Lernen in der Kunsthalle bedeuten, wenn der Anspruch auf Belehrung einmal ausgesetzt würde? Vielleicht einmal nicht Urteile zu formulieren, sondern erstmal das Wahrnehmen als sinnliche Aktivierung zu lernen, überraschende Erfahrungen zu machen und darüber nachzudenken, was wir wirklich für Rahmungen benötigen, um das zu initiieren. Wir haben mit dem Vermittlungsprogramm „Schüler:innen für Schüler:innen“ im Jahr 2005 begonnen. Seither folgen wir der Idee, Kinder, Jugendliche und junge Erwachsene in Kontakt mit Kunst zu bringen. Es gibt in der Regel zehn Kooperationsschulen aller Schulformen und dementsprechend Schüler*innen aller Altersstufen, die ein Schuljahr lang mit uns zusammenarbeiten. Für die ersten Termine gehen wir in die Schule. Manchmal, um die Schüler*innen mit dem jeweiligen Ausstellungsthema in Kontakt zu bringen, manchmal aber auch, um die Klasse methodisch vorzubereiten und als Gruppe gemeinsam agieren zu lernen. Die ersten Beziehungen lassen sich gut an dem für die Schüler*innen bekannten Ort herstellen, besser als in der Kunsthalle selbst, die nicht nur architektonisch beeindruckend ist, sondern generell viele neue Eindrücke vorhält, inklusive dessen, dass ihnen ja plötzlich neue Personen begegnen, die nichts Geringeres als einen Erstkontakt mit Gegenwartskunst initiieren möchten. Erste Begegnungen finden also in der Schule statt. Erst anschließend machen wir uns auf den Weg in die Institution Kunsthalle und schauen, wie es da so weitergeht.

Wie startet ihr dann mit den Schüler*innen in der Schule?

Für den ersten konstitutiven Moment wenden wir oft „die Räumung“ an. Eigentlich sind es drei aufeinanderfolgende methodische Schritte, um den alltäglich benutzten Klassenraum neu zu erfahren, andere Perspektiven auf ihn zu erhalten und auch ungewohnte Handlungen auszuprobieren. Den meisten macht dieser Einstieg Spaß. Manchmal sind Gruppen auch überrascht und gleichzeitig zögerlich, ob beispielsweise der erste Schritt, das vollständige Ausräumen des Klassenraumes, wirklich passieren darf. Oder passieren soll? Gruppenentscheidungen, Verhandlungsprozesse, wie man sich auf welche Definition von „leerem Raum“ einigt, sind ein bewusster Teil im Rahmen des dreiteiligen Programms. Im weiteren Verlauf gibt es performative, körperliche Übungen und abschließend den sehr interessanten, dritten Teil, der die Aufgabe formuliert, das gesamte Mobiliar wieder zurück zu räumen, unter der Prämisse, dass alles sichtbar werden kann, nur kein Klassenzimmer.

Die „Räumung“ berührt dabei viele für das System Schule relevante Fragestellungen: Wer bestimmt die Vorgehensweise, was ist Gruppenarbeit? Wie wirken sich kollektive Entscheidungen aus? Wie fühlt sich das an? Welche Regeln kann man brechen, welche neuen entstehen dabei? Was ist künstlerisches Material bzw. machen wir gerade etwa Kunst? Im Moment einer solchen vermittlerischen Intervention kann Kunstvermittlung auch konträr zum vorhandenen System agieren und vorhandene, eingeschliffene Verhaltensmuster hinterfragen oder bewusst betonen. Welche Strategie dafür passend ist, darüber sollte in der Situation entschieden werden.

Was aber ebenso entscheidend für die Kunstvermittlung ist, und das zähle ich definitiv dazu, ist die Situation beim Eintreten in die Kunstinstitution selbst. Wie reagiert der Mensch, die Kolleg*in an der Kasse auf Besucher*innen, wenn diese als Gruppe oder als Einzelperson hereinkommen? Das im Blick zu behalten, ist ein wesentlicher Teil von Vermittlung, auch weil es immer noch fast unbemerkte Faktoren sind.

Das heißt, Kunstvermittlung ist nicht nur etwas, was ihr an die Besucher*innen herantragt, sondern was euch als Institution immer wieder auch innerhalb eures Teams beschäftigt?

Ja, und dazu gehört eben auch zu schauen, wie man auf eine barriereärmere Art und Weise dem Publikum begegnen, also Besuchende empfangen kann. Um ein praktisches Beispiel zu nennen: Wenn wir mit Gruppen aus der Heilpädagogischen Hilfe Osnabrück in Kontakt kommen und Menschen einladen, die zum Beispiel körperliche, seelische und/oder geistige Behinderungen haben, wenn z. B. jemand im Rollstuhl sitzt, dann ist es für diese Person als allererstes existenziell wichtig zu wissen, wo die sanitären Anlagen für Menschen mit Rollstuhl sind, und zwar noch bevor man irgendwie versucht herauszufinden, wie man jetzt als Vermittler*in mit dieser Person sprechen kann. Das zu verstehen, zielt natürlich nicht zuletzt auf das, was ich für Kunstvermittlung auch immer wichtig finde, nämlich Ermächtigungsprozesse in Gang zu setzen, damit man allein klarkommt.

Was aber nicht heißt, dass ihr nicht gebraucht werdet, oder? Sondern dass sich diese Positionen zwischen Kunst, Besucher*innen, Kunstvermittler*innen anders mischen?

Ja, dass sie sich anders mischen. Und vor allem, dass man tatsächlich methodische Wege findet, in dem Raum, von dem ich eben sprach. Nicht nur als Rollstuhlfahrer*in, sondern überhaupt als Mensch Wege zu finden, sich allein in diesem Raum zu orientieren und sich auch allein in Kontakt zu setzen mit dem, was da kuratorisch vorbereitet wurde. Ich glaube, dass es ganz wichtig ist, diesen Aspekt in der Vermittlung zu stärken, um möglichst nicht diese Situation zu haben, die wir als Vermittler*innen gerade in klassischen Begegnungsmomenten, wie einer Führung, gelegentlich erleben. Nämlich, dass dann nachher Personen kommen, aus der Gruppe, die mir für neunzig Minuten gelauscht haben, und hinterher sagen: „Frau Schulte, ohne Sie hätte ich das überhaupt nicht verstanden. Ich wäre vollständig aufgeschmissen, wenn Sie nicht […]."

Solche freundlich gemeinten Formulierungen, die ich in früheren Jahren oft gehört habe, sind eigentlich das Gegenteil von dem, was wir mit Vermittlung wollen. Uns geht es nicht um dieses „Ohne Sie wäre ich nichts", sondern um das genaue Gegenteil, also „Ich bin hier, und ich werde willkommen geheißen und löse mich von einer anfänglichen Abhängigkeit". Durch pragmatische Infos, zum Beispiel, dass Rollstuhlfahrer*innen besagte Info brauchen. Aus Besucher*innensicht heißt das, auch methodisch in die Lage versetzt zu werden, sich sprechberechtigt zu fühlen, gleichberechtigt zu sprechen mit denen, die diese Vermittlungssituation anleiten. Nicht einen Ort vorzufinden, an dem man sich überwältigt fühlt oder womöglich belehrt wird, sondern wo man sich einfach eingeladen und tatsächlich aktiviert, mobilisiert fühlt teilzunehmen.

Mit wem hast du bisher zusammengearbeitet? Welche Formen der Zusammenarbeit haben sich dabei ergeben?

Ich würde den Bereich der Vermittlung in der Kunsthalle tatsächlich als multiperspektivisch und vielfältig beschreiben. Hier sind viele Menschen, die in der Kunstvermittlung zusammenarbeiten, allerdings in unterschiedlichen Positionen und Rollenverhältnissen. Das heißt, es sind nicht alle festangestellte Kolleg*innen in der Institution, sondern es sind hauptsächlich freiberuflich arbeitende Menschen.

Jetzt speziell in der Kunstvermittlung oder generell im ganzen Team?

Ich bin gerade noch beim Team der Kunstvermittlung, bei dem außer mir alle freiberuflich arbeiten. Aber das gesamte Team besteht hauptsächlich aus Festangestellten. Da gibt es von vornherein Gedanken und Fragen an die inneren Strukturen einer Verwaltungsinstitution, die auch die Kunsthalle ist, und natürlich an die damit verbundene machtstrukturelle Situation, die immer wieder befragt werden muss. Das ist schon so ein Punkt, der im Vermittlungsteam immer wieder ein Thema ist.

Das Vermittlungsteam besteht aus freien Kunstvermittler*innen, aktuell sind es zwölf, die mit mir als Leitung zusammenarbeiten, die aber zum Teil in der Vermittlung auch temporäre, kuratorische Vermittlungsprojekte durchführen. Wir versuchen verschiedene Methodiken auszuprobieren und das definiert sich dann jeweils über die Perspektive, mit der die jeweiligen Leute kommen. Es gibt Literaturwissenschaftler*innen, genauso wie Künstler*innen, Kunstpädagog*innen oder Geolog*innen und Kulturwissenschaftler*innen. Wir hatten auch schon eine Psychologin im Team. Es sind also sehr unterschiedliche Perspektiven durch die jeweiligen Personen im Team vertreten. Außerdem legen wir großen Wert darauf, unser individuelles Wissensgebiet für das gesamte Team zu öffnen. So arbeiten wir in Schwerpunkten, die sich aus unseren persönlichen Kompetenzen ableiten, stellen aber Rechercheergebnisse, Materialien und Praxiserfahrungen im Rahmen von regelmäßigen Teamtreffen allen zur Verfügung. Wir teilen Wissen.

Welche Erfahrungen hast du in der Zusammenarbeit mit anderen Institutionen gemacht?

Schule ist natürlich ein fester Bestandteil in meiner Zusammenarbeit mit anderen Institutionen. Aber im Unterschied zu anderen sind Schüler*innen nicht ganz freiwillig da, das muss man immer voranstellen. Im Rahmen von Schule gibt es verschiedene Akteur*innen, ebe auch Lehrer*innen, Kolleg*innen, Schulleitungen. Es gibt jeweils sehr unterschiedliche Orte, den institutionellen Raum Schule beispielsweise. Und es gibt natürlich auch verschiedene Haltungen zu den Vermittlungsansätzen der Kunsthalle von Seiten dieser verschiedenen Personengruppen, also Erwartungshaltungen, z. B. von Lehrer*innen. Deswegen haben wir in Zusammenarbeit mit dem Regionalen Landesamt für Schule und Bildung Osnabrück aktiv Lehrer*innenfortbildungen in unser Vermittlungsangebot eingeflochten, weil ich es wichtig finde, auch auf dieser Ebene zu arbeiten.

Mit der Institution Schule zu arbeiten, ist eine große Herausforderung, gerade wenn man in der Kunstvermittlung tatsächlich interessiert ist an Kollaboration und an Enthierarchisierung typischer Lehr- und Lernsituationen. Wenn man daran interessiert ist, dass es andere Methodiken gibt, die nicht möglichst schnell von A nach B führen, sondern gerade interessiert ist an Nebenwegen, an horizontalen Bewegungen, an nichtlinearen Denkbewegungen, aber auch an Experimentalbewegungen. Das ist mit Schule meist nicht leicht. Trotzdem finde ich das superspannend!

Meine erste Erfahrung mit Schule war natürlich deren klassisches Zeitkorsett: maximal neunzig Minuten Doppelstunde Kunst in der Kunsthalle, als Wandertag, also etwas, was außerhalb der Reihe passiert. Manche Schüler*innen haben richtig Lust darauf, manche überhaupt nicht. Es ging immer um eine Motivation, die ich merkwürdig finde, nämlich mit einer Aussicht auf Entertainment und mit der „Verteilung von Bonbons“, damit das alles irgendwie klappt.

Davon rate ich inzwischen ab, wenn jemand aus der Schule anruft. Der wichtigste Faktor für Vermittlung ist aus meiner Sicht die gemeinsame Zeit, gerade wenn die Ebenen der Beziehungskontakte noch nicht so ganz geklärt sind. Zeit, um zu verstehen, um überhaupt eine Sprache des Miteinander zu lernen, um Verhaltensweisen und Methoden auszutauschen, um Curricula zu erweitern. Also um darüber zu sprechen, was Kriterien sein können für das, was wir da in diesem Erfahrungsraum Kunsthalle anbieten können. Und auch um verständlich zu machen, dass es ganz anders ist als in der Schule – im besten Fall. Deutlich zu machen, dass dies kein Gegenangriff ist, dass es nichts Feindliches bedeutet, ist immer sehr wichtig. Und zwar nicht nur zu verbalisieren, sondern auch wirklich glaubhaft zu machen.

Ist das aus deiner Sicht ein Problem von Seiten der Lehrer*innen, dass Vermittlungsangebote als Angriff auf die Institution Schule empfunden werden?

Am Anfang gibt es häufig so ein Gefühl eigentümlicher Konkurrenz, welches nicht zuletzt dadurch entsteht, dass es in der Schule nicht ausreichend Zeit gibt. Oder viel zu selten Zeit für interessensgeleitete Prozesse, wie wir sie uns wünschen. Deswegen bin ich irgendwann darauf gekommen, Schulen einzuladen, aber eben nicht für einen einmaligen oder zweimaligen Besuch, sondern für eine Kooperation, die ein ganzes Schuljahr dauert. Viele Lehrer*innen aus der Schule verstehen dann plötzlich, dass es da eine Option gibt, wirklich mal etwas anderes auszuprobieren. Wenn der Kunstunterricht eben nicht in der Schule stattfindet, sondern an einem außerschulischen Lernort, der aber nicht unbedingt die Schule ersetzt, sondern die Idee von Lernen erweitert – also methodisch, inhaltlich, strukturell.

Dass in schulischen Kooperationen diese Art von Aufwertung und Anerkennung nicht immer einfach zu haben ist, beschreibt Gesa Krebber. Sie hat grenzüberschreitende Kooperationen von Schule und Kunstvermittlung in Kunstinstitutionen im Rahmen des Schulunterrichts untersucht und beschrieben (vgl. Krebber 2020). Also etwas, was diese beiden Partner*innen eigentlich wollen, was aber bei der Umsetzung auf zahlreiche Hindernisse stoßen kann. Eine manchmal konfliktreiche Situation. Ich möchte dazu Susanne Bosch zitieren. Sie beschreibt in einer Reflexion zu partizipatorischen Prozessen:

„Partizipation beinhaltet die Komponente des Kontrollverlusts. Genauso wie man sagen kann, kollektiv kommt man zu besseren und komplexeren Ergebnissen, da es zu guten Synergien kommen kann. Wenn die Aufgeschlossenheit der Beteiligten für Vielfältigkeit und Feedback herrscht, kann man auch den umgekehrten Fall erleben:Ideen können missverstanden oder fehlinterpretiert werden, Begriffe und Vereinbarungen werden anders definiert, eigene Interessen werden zurückgehalten oder nicht kommuniziert und dennoch umgesetzt, Macht und Kraft werden demonstriert.“ (Eckert/Bosch 2015: 59)

Würdest du sagen, dass es etwas gibt aus den Erfahrungen, die du mit dieser Art der Zusammenarbeit gemacht hast, was im übertragenen Sinne auch grundsätzlich für Formen der Zusammenarbeit gelten könnte?

Ganz bestimmt. Am Ende unterscheidet es sich gar nicht so sehr. Die Konsequenzen dessen, was man da erfahren kann, haben einerseits mit dem bereits erwähnten Zeitfaktor zu tun und andererseits mit Gelingensprozessen, die nur dann wahrhaftig sind, wenn man sie immer superkritisch anguckt und hinterfragt: Welche Haltung hat man selbst als Kunstvermittler*in, gerade im Hinblick auf die angestrebte „Unsichtbarkeit“? Welche Rolle übernimmt man in Situationen, in denen es nicht gelingt? Welche Rollen reaktiviert man, wenn Dinge irgendwie nicht zu bewerkstelligen sind, wenn sie doch so unerwartet sind, dass man denkt, irgendwie lenken zu müssen? Es ist immer eine kritische Selbstprüfung notwendig, um zu sehen, was da eigentlich gerade passiert. Welche Rolle habe ich gerade und welche muss ich freigeben? Welche darf ich nicht einnehmen und welche auch nicht zurückerobern?

Das zeigt auch, wie schwer es ist, aus diesen Mustern rauszukommen und andere Wege zu gehen. Hattest du da mal ein Erlebnis?

Während meiner Arbeit mit einer Gruppe von Schüler*innen vom Landesbildungszentrum für Hörgeschädigte Osnabrück (LBZ) gab es einmal eine solche Situation, bei der wir in Zusammenarbeit mit der Künstlerin Alison O‘Daniel im Rahmen der Jahresausstellung „Barrierefreiheit“ (vgl. Kunsthalle Osnabrück 2021) arbeiten wollten. Alison O‘Daniel hat selbst eine Höreinschränkung und im Austausch kam von ihr die Idee auf, die ebenfalls hörbeeinträchtigten Schüler*innen an ihrem künstlerischen Projekt für die Kunsthalle zu beteiligen. In Form einer Raumforschung lud sie die Schüler*innen ein, den Ausstellungsort auf

Grundlage bestimmter performativer Übungen zu erkunden und Beobachtungen sowie Erfahrungen zeichnerisch zu dokumentieren. O'Daniel wollte diese anschließend in die visuelle Ausgestaltung der eigenen Arbeit und damit wieder in den Raum zurückspielen.

Das hielt ich für den richtigen Weg, grundsätzlich von der Idee her. Aber in der Praxis hat das nicht geklappt. Wirklich verrückt, weil es dann tatsächlich so war, dass sich zu wenig Schüler*innen das zugetraut haben. Es gab plötzlich eine Barriere zwischen der eigenen Begeisterung – „Oh, wow, ich soll Kunst mit einer so berühmten Künstlerin aus Los Angeles machen?"– und den eigenen Vorbehalten gegenüber diesem Ermächtigungsmoment. Und da denkt man, das ist doch eigentlich eine gute Idee, wenn eine Künstlerin, die Vermittlung und künstlerisches Arbeiten gleichbehandelt, ihre Arbeit für andere öffnet. Doch dann kommt einem diese Barriere entgegen. Das ist sehr lehrreich, denn es gibt so gut wie immer einen Aspekt, den man noch nicht bedacht hat und der aufdeckt, wo man lernen muss.

Zum Abschluss würde ich dich gerne fragen, wie du dir die Zukunft der Kunstvermittlung vorstellst? Und ob es Fragen gibt, die du anderen Kunstvermittler*innen gerne stellen würdest?

Was die Zukunft der Kunstvermittlung betrifft, da habe ich die Idee, dass das mit Gegenwart zu tun haben muss, unbedingt! Es ist nicht so inspirierend für mich zu denken, was sein soll, sondern es ist eher eine Lust, daran zu arbeiten, zu gucken und zu denken, was jetzt gerade ist und mit vielen Menschen darüber zu sprechen. Mich interessiert eigentlich am Ende auch wieder diese Gestaltung des Raums, in dem genau das möglich ist, mit unterschiedlichen Stimmen zu sprechen und dies auszuhalten. Das finde ich tatsächlich immer so ein großes Thema, was auch mit einer Zukunftsvision zu tun hat.

Ich glaube, wir müssen weiter daran arbeiten, dass Menschen in Räumen der Kunst sein können und wollen. Dass der institutionelle Raum einer ist, in dem paternalistische Ansprüche ihre Macht verlieren. Dass diese Räume nicht verschlossen bleiben, weil es immer noch Eintritt kostet, wenn man sich darin aufhalten möchte. Weil es immer noch zu wenig Räume gibt, die wirklich konsumfrei sind. Und dass sich mit Kunst zu beschäftigen etwas sein kann, dass mit meinem Leben tatsächlich etwas zu tun hat, dass Transferpotential auf meinen Lebensbereich mitbringt.

Unser Jahresthema für 2024/25 lautet „KindesKinder". Es ist inhaltlich dem transgenerationalen Lernen gewidmet und beinhaltet die Installierung eines festen Vermittlungsraumes. Dafür wird ein Teil des bisherigen Ausstellungsraumes freigegeben. Ich arbeite gerade mit Kurator*innen, Vermittler*innen und Künstler*innen an der Gründung eines Parlaments, eines Gremiums, das sich mit uns einem solchen Vorhaben widmet. Dazu passt ganz wunderbar eines meiner Lieblingszitate des documenta-Kollektivs ruangrupa. Sie antworten auf die Frage nach einer Methode für kollektive Arbeit mit einem fast poetischen Bild: „Wir öffnen den Wasserhahn, lassen es laufen und schauen, was, wohin und wie es fließt." (The Collective Eye im Gespräch mit ruangrupa 2022: 107) Das wäre so eine Frage an uns: Können wir es zulassen, gemeinsam zu fließen?

Anmerkungen

[1] Die Kunsthalle Osnabrück wurde 1993 in den Räumlichkeiten der ehemaligen Dominikanerkirche und dem angeschlossenen Kloster in der Innenstadt Osnabrücks eröffnet. Erster Direktor war André Lindhorst, der die Kunsthalle aufbaute, von 1993 bis 2013 leitete und vor allem Einzelausstellungen von Künstler*innen oder thematische Gruppenausstellungen zeigte. Von 2013 bis 2019 war Dr. Julia Draganović als Direktorin der Kunsthalle tätig, die sehr ortsspezifische Ausstellungen entwickelte und einen Schwerpunkt auf Performance Art setzte. Seit 2020 leiten Anna Jehle und Juliane Schickedanz die Kunsthalle, die zu spezifischen, aktuell gesellschaftlich relevanten Jahresthemen Künstler*innen einladen, um vor Ort eine neue künstlerische Arbeit zu entwickeln und im erweiterten Sinne zu präsentieren. Die Jahresthemen verstehen sich als Fragestellungen an gegenwärtige Um-

brüche in Gesellschaft, Kultur und Politik. 2020 war das Jahresthema „Enttäuschung“, 2021 „Barrierefreiheit“ und im Jahr 2022 verhandelte die Kunsthalle das Thema „Romantik“ (vgl. Kunsthalle Osnabrück o. J.).

[2] Das übergeordnete Ziel von CAPP ist es, die Möglichkeiten für Künstler*innen, die in ganz Europa zusammenarbeiten, zu verbessern und zu öffnen, indem Mobilität und Austausch gefördert und gleichzeitig neue Öffentlichkeiten und ein neues Publikum für kollaborative Praktiken gewonnen werden (vgl. CAAP: About the Project o. J.)

Literatur

Collaborative Arts Partnership Programme (CAPP) (o. J.): About the Project. Online: https://www.cappnetwork.com/about-capp/about-the-project [07.11.2023]

Eckert, Constanze/Bosch, Susanne (2015): Constanze Eckert im Gespräch mit Susanne Bosch. Partizipationskunst und Gemeinwesen. In: Mission Kulturagenten – Onlinepublikation des Modellprogramms „Kulturagenten für kreative Schulen 2011-2015“, S. 57-61. Online: http://www.kulturagenten-programm.de/assets/Uploads/Modul-3-Reflexion.pdf [07.11.2023]

Krebber, Gesa (2020): Kollaboration in der Kunstpädagogik. Studien zu neuen Formen gemeinschaftlicher Praktiken unter den Bedingungen digitaler Medienkulturen. München: kopaed.

Kunsthalle Osnabrück (Hrsg.) (o. J.): Offizielle Website. Online: https://kunsthalle.osnabrueck.de [07.11.2023]

Kunsthalle Osnabrück (Hrsg.) (2021): Barrierefreiheit. Online: https://kunsthalle.osnabrueck.de/de/jahresthema/barrierefreiheit [07.11.2023]

Kunsthalle Osnabrück (Hrsg.) (2023): Bist Du bereit? Online: https://kunsthalle.osnabrueck.de/de/programm/bist-du-bereit [17.11.2023]

Randelzhofer, Eva (2015): Wessen Projekt ist es eigentlich? Die Frage nach der Autorschaft in partizipativen Kunstprojekten. In: Mission Kulturagenten – Onlinepublikation des Modellprogramms „Kulturagenten für kreative Schulen 2011-2015“, S. 65-72. Online: http://publikation.kulturagenten-programm.de/detailansichtd75c.html?document=181&page=reflexion.html [07.11.2023]

The Collective Eye im Gespräch mit ruangrupa (2022): Überlegungen zur kollektiven Praxis, Berlin: Distanz Verlag.

Kollaborative Praktiken. Zwischen kunstvermittelnder, kuratorischer und künstlerischer Praxis

Von Kerstin Hallmann, Christel Schulte

Was haben Ausstellungsräume und Universitäten gemeinsam? Beiden wird die Funktion zugesprochen, etwas her- und etwas auszustellen, das innerhalb ihrer Räumlichkeiten besondere Geltung erlangt: Kunst im ersten, und akademisches Wissen im zweiten Fall. Das, was hier gezeigt und verhandelt wird, wird durch den Raum, in dem dies geschieht, als Zeig- und Verhandelbares bestätigt. Ausstellungsräume wie Universitäten besitzen die Wirkmächtigkeit, Kunst und Wissen als solche zu legitimieren. Und beide nutzen dies als eine wichtige Ressource, um den eigenen Einflussbereich geltend zu machen. Denn auch bei institutionellen Räumen – dies erforscht das Feld der Raumsoziologie seit den 1970er-Jahren – handelt es sich um etwas Her- und Ausgestelltes. Sie werden durch Handlungen und Praktiken – Regeln, Konventionen, Gesetze und administrative Abläufe – hervorgebracht, welche zwischen dem Zeig-/Sagbaren und dem nicht Zeig-/Sagbaren trennen (Lefebvre 2006 [1974]). Denn nicht alles darf

gezeigt und verhandelt werden und nicht jeder darf die Gesten des Zeigens und Verhandelns ausführen. Institutionelle Räume produzieren also Ein- und Ausschlüsse und nehmen dabei eine Differenzierung des Raums vor – sie produzieren Differenz (vgl. Irigaray 2006 [1984]).

Auch der physische Raum spielt bei dieser Differenzproduktion eine Rolle. Er markiert Grenzlinien zwischen dem Innen und dem Außen der Institution, innerhalb derer bestimmte Handlungsweisen gefördert und andere eingegrenzt oder gleich ganz unterbunden werden. Auch wenn die impliziten Botschaften der Architektur – ihre Anweisungen, Verbote und Einladungen – zunächst unauffällig sind, wenn sie gar ganz hinter weißen Wänden und Oberdeckenbeleuchtung zurücktreten sollen, so können sie nicht als neutral bezeichnet werden. Architektur legt Nutzungsweisen nahe, die von den Nutzer*innen mal mehr, mal weniger bewusst angenommen und reproduziert wird. Jede architektonische Anordnung produziert Bedeutung und erlangt damit soziale und politische Wirkmächtigkeit. Doch diese ist niemals ganz statisch, niemals ganz eindeutig, sondern wird besonders in den Momenten ihrer Durchquerung in ihrer Kontingenz adressierbar. Immer dann, wenn die anwesenden Akteur*innen in Verhandlung mit sich selbst und dem Raum treten und die nahegelegten Deutungen, Handlungsweisen und Blickrichtungen infrage stellen.

Eine dieser Akteur*innen, die das Befragen und Verhandeln in besonderer Weise beherrscht und weitere Akteur*innen als Betrachter*innen in ihr Spiel miteinbezieht, ist die Kunst. Was passiert also, wenn die Kunst aus dem Ausstellungsraum in die Universität wandert? Genau gesagt: wenn die Universität durch die Kunst zum Ausstellungsraum wird und dort, anstatt präsentiert und verhandelt zu werden, selbst die Bedingungen ihrer räumlichen, architektonischen und institutionellen Verortung befragt?

Im Sommersemester 2018 stieß man auf dem Außengelände der Humanwissenschaftlichen Fakultät der Universität zu Köln auf sieben Objekte der Künstlerin Mirjam Thomann, die in vielen ihrer Arbeiten die vorliegenden räumlichen, institutionellen, architektonischen und medialen Bedingungen zu ihrem künstlerischen Material macht. Es handelte sich um hüfthohe, karnatfarbene Stahlrundrohrgestelle, die vereinzelt oder in geringem Abstand zueinander rund um das Hauptgebäude der Fakultät platziert wurden. Die temporären Setzungen der Künstlerin markierten Stellen im Außenraum, die man wohl am besten als Orte des Übergangs bezeichnen kann: auf der Wiese vor dem Hauptgebäude, auf dem Parkplatz vor der Fakultätscafeteria oder vor dem Seiteneingang, wo sich die Raucher*innen in den freien Minuten zwischen den Seminaren treffen.

Obwohl die Gestelle auf den ersten Blick entfernt an Elemente eines Leitsystems oder einen Fahrradständer erinnerten, brachen sie durch ihre ungewöhnliche Platzierung und Farbigkeit mit dieser einfachen Zuordnung. Der Titel, *Lean in*, lässt dagegen an ein Möbel denken, das erst vor Kurzem vermehrt im öffentlichen Raum in Transitzonen und Wartebereichen aufgetaucht ist. Manch einer mag sich an den Versuch erinnern, einen sogenannten Leaning Rail im Nahverkehr benutzt zu haben. Gedacht als „most minimal accommodation“ (vgl. National Association of City Transportation Officials), lassen sich die halbhohen, schräggestellten Flächen jedoch weder als Sitzgelegenheit noch für ein kurzes Nickerchen nutzen. Bestimmt für eilige Pendler, die nicht etwa abhängen, sondern sich vor allem reinhängen wollen, sind die Leaning Rails ausschließlich zum Anlehnen designt. Sie rufen dabei Posen hervor, die als Versuch gelesen werden können, den sich bewegenden Körper räumlich und zeitlich in den beschleunigten Rhythmus von Mobilität und Effizienz einzutakten.

Die fleischfarbenen Bügel von Mirjam Thomann dagegen scheinen keine spezifische Nutzungssituation aufzurufen. Und so muss man ihnen gegenüber eine forschende Haltung einnehmen. Bei der Arbeit *Lean in* geht es weniger darum, die zeitgenössischen Posen der Mobilität und des Auf-dem-Sprung-Seins einzuüben. Vielmehr erzeugt die potenzielle Funktionslosigkeit der Objekte eine situative Offenheit, die dazu anhält, den eigenen Körper in ein Verhältnis zum umliegenden Raum zu setzen. Indem sich die Gestelle angewöhnten Gesten der Nutzung entziehen, können sie zu prothesenartigen Werkzeugen der Wahrnehmung werden. Sie stoßen eine sinnliche Erkundung der sonst wenig beachteten Ränder der Fakultät an und weisen dorthin, wo nicht wie gewohnt repräsentiert, gezeigt und verhandelt wird: auf die Sphären, in denen das imaginierte Innen und Außen der Institution ineinander übergehen.

Und so gleicht das Abschreiten der einzelnen Arbeiten rund um das Hauptgebäude einem performativen Parcours. Indem die architektonischen Anordnungen der Fakultät durch die *Lean ins* unterbrochen werden, verschiebt sich die Aufmerksamkeit auf die Texturen, Perspektiven und Atmosphären der eher abseitigen Bereiche der Fakultät. Welchen Blick eröffnet die Position auf die Außenwände des Gebäudes? Welche Gegenstände strukturieren den Ort und geben ihm seinen Charakter? Wie verhalten sich die Menschen, die hier vorbeikommen? Die durch Thomanns Interventionen vorgenommenen Setzungen schlagen eine tastende Wahrnehmung der Umgebung vor und berühren ein Raumverständnis, dem man sich mit der poetischen Sprache der Philosophin

Luce Irigaray nähern kann. Raumerfahrung kommt bei Irigaray einer taktilen Grenzerfahrung gleich, die sich aus dem Aufeinandertreffen in Intervallen des Kontakts und der Trennung ergibt – Körper, die sich annähern, berühren und wieder entfernen: „Der Ort ist in dem Gegenstand und der Gegenstand ist in dem Ort. *Der Ort ist innen und außen und er begleitet die Bewegun*g; er ist deren Ursache und er begleitet sie, in einer Ausdehnung, die ins Unbegrenzte geht. Jeder Ort umschließt den ihm vorgehenden. Bleibt nur die Frage, wo der *Übergang*, die *Schwelle* ist, so daß die Ausdehnung stattfinden kann“, schreibt sie in ihrer Abhandlung *Der Ort, der Zwischenraum. Eine Lektüre von Aristoteles: Physik IV, 2–5* (Irigaray 2006 [1984]). Zwei sich berührende Determinanten, die in Bewegung einen Zwischenraum bilden – für Irigaray ist dies nicht nur Wesen der Raumerfahrung, sondern auch die Bedingung für das Denken einer Differenz. Ein Denken, das auf der grundsätzlichen Anerkennung und nicht auf hierarchischen Ausschlüssen oder Verdrängung des*der Anderen beruht.

Thomanns *Lean ins* auf dem Campus der Humanwissenschaftlichen Fakultät der Universität zu Köln lassen sich so als Wegmarken der Erkundung jener Schwellen und Übergänge beschreiben, an denen räumliche Differenz und institutionelle Dispositive durch unerwartete Positionierungen jenseits einstudierter Gesten, Posen, und Perspektiven durchkreuzt und damit verhandelbar werden.

Literatur

Irigaray, Luce (2006 [1984]): Der Ort, der Zwischenraum. Eine Lektüre von Aristoteles: Physik IV, 2–5. In: Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hrsg.) (2006): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 244–260.

Lefebvre, Henri (2006 [1974]): Die Produktion des Raums. In: Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hrsg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 230–342.

National Association of City Transportation Officials: Transit Street Design Guide. Seating. Leaning Rails. Online: https://nacto.org/publication/transit-street-design-guide/station-stop-elements/stop-elements/seating/ [01.03.2021]

https://nacto.org/publication/transit-street-design-guide/station-stop-elements/stop-elements/seating/ [01.03.2021]

Kollaborative Praktiken. Zwischen kunstvermittelnder, kuratorischer und künstlerischer Praxis

Von Kerstin Hallmann, Christel Schulte

Ich bin alt genug, um mich an eine Welt ohne Internet zu erinnern. Die Welt war langweiliger damals. (Kenneth Goldsmith)

Ich poste, also bin ich

Seit rund einem Jahr hat meine Mutter (71) ein eigenes Profil auf *Facebook*[1]. Ich bin einer ihrer acht Freunde. Davor hat sie sich über zehn Jahre standhaft geweigert, auch nur mal eine SMS auf ihrem Mobiltelefon zu schreiben. Dies gepaart mit einer noch längeren, konsequenten Weigerung allen technologischen Neuerungen gegenüber, insbesondere wenn es sich um computerbasierte und digitale Kommunikationswerkzeuge handelte. Ihre Standardantwort: Man könne ja telefonieren.

Als es nun gebräuchlich wurde, per Mobiltelefon und Social Media auch Bilder zu versenden, schienen mit einem Male fast alle Technikbarrieren und Computerphobien weggewischt oder zumindest überwindbar zu werden. Der Wunsch nach neuen Bildern aus der erweiterten (Familien-)Welt war offenbar stärker. Auch die Emoticons haben es ihr regelrecht angetan. Es waren nicht so sehr die Worte, sondern die Bilder, die sie den nötigen Effort aufbringen und etwas Neues lernen ließen.

Vor ein paar Wochen rief sie mich dann ganz besorgt an: Was denn los sei … – sie hätte schon so lange nichts mehr von mir gehört. Dies obschon das letzte Telefonat noch gar nicht allzu lange her war. Der wahre Grund für ihre Sorge: Seit fünf Tagen sei kein Foto mehr auf *Facebook* erschienen.[2]
„Ich poste, also bin ich" könnte daher die verkürzte, etwas saloppe Fortschreibung des berühmten Dictums von *René Descartes,* „cogito ergo sum" (ich denke, also bin ich), lauten. Die Tatsache, dass ich denke, beweist, dass ich existiere. Wenn ich nicht existieren würde, könnte ich nicht denken. Wir adaptieren dies nun für das Social-Media-Zeitalter: Die Tatsache, dass ich poste, beweist, dass ich existiere. Wenn ich nicht existierte, könnte ich nicht posten. Fiktive Personenkonstruktionen einmal außer Acht gelassen: Ich kann meine Existenz nicht fälschlicherweise abbilden. Und wenn ich die nicht abbilde, wird zumindest meine Mutter unruhig. Fragen Sie mich nun nur nicht, wie sie denn die letzten 40 Jahre einigermaßen ruhig schlafen konnte, als noch nicht täglich Social-Media-Updates verfügbar waren.

Vor 30 Jahren hieß es noch „I shoot, therefore I am" (ich fotografiere, also bin ich). Und obschon der Medienkritiker und Philosoph *Villém Flusser* in seinem 1983 erschienen Buch „Für eine Philosophie der Fotografie" noch über die analoge Fotografie räsonierte, lassen sich seine zentralen Punkte fast allesamt auf die heutige digitale Kommunikationskultur übertragen: Es ist nicht wichtig, was wir fotografieren (oder posten), sondern dass wir fotografieren (posten). Der Apparatus kommt dabei vor dem Inhalt. Der Inhalt eines Mediums sei immer eine Serie von Geräten, welche diesen Inhalt produziert haben. Wenden wir das z. B. auf *Instagram* an: Wenn wir einen Event oder eine Reise dokumentieren, produzieren wir nur teilweise Erinnerungen – mindestens so sehr arbeiten wir dabei für den Apparatus. Das Bild selbst ist für Instagram irrelevant im Vergleich zum Apparatus und den produzierten digitalen Metadaten: Geotags, likes, shares, user connectivity usw.

Ein Ausweg: *(Cultural) Hacking*. Versuchen Sie zunächst, das System zu verstehen, um es dann zu brechen. Indem man zum Beispiel mit der Kamera etwa tut, was von der Industrie nicht angedacht wurde: zum Beispiel unscharfe oder extra langweilige Bilder machen. Ein gelungenes Beispiel ist *Craigslistmirrors*, der *instagram* account[3] und die *tumblr* page[4] von *Eic Oglander*: Zunächst eine bloße Sammlung von Fotos von Spiegeln, die auf *Craigslist* verkauft werden. Banale, oft langweilige Verkaufsfotos von hunderten von Spiegeln, die auf den zweiten Blick aber in den Spiegelungen einen kaum intendierten Blick ins Private des Fotografierenden eröffnen.

Wasting Time on the Internet

Ein Fürsprecher für solche Projekte ist der amerikanische Dichter, Künstler und Gründer des Online-Archivs *UbuWeb*[5] *Kenneth Goldsmith*. 2016 hat er ein Buch mit dem provokanten Titel: „Wasting Time on the Internet" (Zeit vertrödeln im Internet) herausgebracht, das lose auf dem gleichnamigen Seminar basiert, das er 2015 an der renommierten Ivy-League-Universität Pennsylvania in Philadelphia anbot und das sich für viele Studierende angehört haben musste wie die Belohnung ihres schlechten Gewissens: Creditpoints fürs Chatten, Rumklicken und stundenlang das Internet Durchforsten.

In seinem Buch zeigt Goldsmith anhand zahlreicher Beispiele auf, dass selbst obsessives Kommunizieren und planloses Surfen keine Zeitverschwendung darstellen müssen. Sein Fazit lautet im Gegenteil: Das Internet verbindet Menschen und macht sie kreativ. „Unsere Geräte mögen uns verändern, doch die Auffassung, dass sie uns entmenschlichen, ist einfach falsch." Seiner Wertschätzung gegenüber dem weltweiten Netz hat Goldsmith schon in der Vergangenheit Ausdruck verliehen, im wahrsten Sinne des Wortes: Im Jahr 2013 versuchte er zusammen mit Gleichgesinnten im Rahmen des Kunstprojekts „Printing Out The Internet" das gesamte Internet auszudrucken. Gewidmet war das Projekt dem Netzaktivisten *Aaron Swartz*, der angeklagt war, 4,8 Millionen wissenschaftliche Artikel aus der digitalen Bibliothek *JSTOR* illegal heruntergeladen zu haben und noch vor Prozessbeginn Suizid beging.

Natürlich gibt es auch die Schattenseiten des Internets: *Spam, Shitstorms, Trolle, Flame wars* (Beleidigungen), Leerlauf,

Dummheit und jede Menge *Fake News.* Die Stanford-Professorin *Sianne Ngai* nennt das Netz denn auch „stuplime" (ein Mix aus „stupid" und „sublime"). Das Katzenvideo auf *BuzzFeed* ist dumm, aber der Kanal, der es uns liefert (z. B. *Facebook*), ist grossartig. Selbiges lässt sich auch umgekehrt sagen: Ein Video von einem Meteoritenschauer, aufgenommen von einer russischen Dashboard-Kamera ist atemberaubend, während das Liefermedium (z. B. *Facebook*) oft nur dumm sein kann. Es ist wohl genau diese wechselseitige Spannung, die uns ans Netz fesselt. Persönlich kenne ich jedenfalls niemanden, der das Internet wieder weg haben will. Nur muss jeder auf seine Art lernen, mit diesem nicht mehr ganz so neuen Medium umzugehen und es für sein tägliches Leben und Arbeiten produktiv zu machen. Dabei kann man viel von Künstlerinnen und Künstlern lernen, die wie schon bei früheren Medienrevolutionen (Fotografie, Film etc.) stets zu den „early adopters" gezählt haben.

Jeder Mensch ist ein Künstler – Die Idee vom kreativen Menschen

Andererseits hat die jüngste Medienrevolution gerade für die Künstler und deren Selbstverständnis signifikante Folgen, auch die Artefakte erfahren einen Funktions- und Formwandel: Nicht nur kann heute beinahe jede/r gute Bilder, Texte, Musik oder Filme produzieren und im Netz publizieren (Demokratisierung der Kunst) – die Digitalisierung und Entwicklung zur Laienkunst bedroht neben der herkömmlichen Rolle des Künstlers auch das klassische Geschäftsmodell des Kunstmarktes und Teile der Museumsindustrie.

Die Bedingungen einer Wohlstandsgesellschaft, in der zahlreiche Menschen sowohl über viel freie Zeit als auch über Geld verfügen, begünstigen diese Entwicklung. Im digitalen Zeitalter scheint sich damit vielleicht *Joseph Beuys'* berühmtes Dictum „Jeder Mensch ist ein Künstler" tatsächlich einzulösen.

Um diesen Rollenwandel des Künstlers zu verdeutlichen, sei an dieser Stelle ein kurzer Exkurs zum kreativen Menschen eingeschoben: Ursprünglich wurde die Kreativität als Monopol Gottes gesehen. Nur ein Gott kann etwas schaffen und neu in die Welt bringen. Ab der Renaissance bis ins 19. Jahrhundert herrschte dann die Vorstellung, dass es einzelne gottbegnadete Menschen (Künstler) gibt, die auch über göttliche Fähigkeiten verfügen und so damit den Status von Auserwählten besitzen.

Ab dem 18. Jahrhundert wurde dann zunehmend thematisiert, wie ein Künstler auf andere Künstler initiativ wirkt und schöpferische Kräfte in ihnen freisetzt oder auf sie überträgt. Als zentrale Quelle der Inspiration und schöpferischen Stimulation gilt neu die Einbildungskraft. Der Künstler artikuliert sich im Kunstwerk, das wiederum auf die Einbildungskraft des Rezipienten wirkt.

Für *Kant* und andere Theoretiker des 18. Jahrhunderts war es noch fraglos, dass lediglich eine kleine Minderheit über schöpferische Kraft (was wir heute allgemein Kreativität nennen) verfügt. Auch für *Wilhelm Schlegel* war es noch üblich, zwischen einer in neuen Schöpfungen mündenden Rezeption von Kunst und deren generell anregender Wirkung zu unterscheiden. Rund hundert Jahre später forderte *Leo Tolstoi* in seinen Essays „Was ist Kunst?" und „Gegen die moderne Kunst" (beide 1898), dass Kunst mehr als „gesellige Wechselwirkung" hervorrufen soll: der „Grad der Ansteckung" sei das „einzige Maß der Vortrefflichkeit der Kunst" (Tolstoi 2016: 110). Weiter sinniert er, was wohl passieren würde, wenn Kunst nicht mehr elitär, sondern in Form und Inhalt „universell" und von der „Gesamtheit der Menschen" rezipiert werden könnte und „ein jeder Künstler werden kann" (ebd.: 159f.) – geschrieben bereits 70 Jahre vor dem berühmt gewordenen Dictum von *Joseph Beuys.* Und damit hatte der Künstler seine traditionelle Sonderrolle erst einmal los.

Das Ende des Künstlers

Der Soziologe *Andreas Reckwitz* hat in seiner 2012 publizierten Studie über „Die Erfindung der Kreativität" die heutige Zeit als Epoche bezeichnet, die sich unter der Herrschaft eines „Kreativdispositivs" befinde (Reckwitz 2012: 49), das im „Zeitraum von um 1900 bis in die 1960er Jahre" eine „Inkubationszeit" gehabt habe (ebd.: 52) – also genau jene Zeit zwischen *Tolstoi* und *Beuys*.

Darauf aufbauend meint *Wolfgang Ullrich* in seinem 2016 publizierten Buch „Der kreative Mensch", Kreativität sei inzwischen vollends zu „einer Norm" (Ullrich 2016: 30f.) geworden und hätte innerhalb von ein bis zwei Generationen den Charakter einer

„sozialen Verpflichtung“ (*Marion von Osten*) angenommen. Manche beklagen bereits das Vorherrschen einer „Logik des totalen kreativen Imperativs“ (*Gerald Raunig/Ulf Wuggenig*) oder sehen in dem „in ursprünglich befreiender Absicht gesprochenen Slogan ‚Jeder ist kreativ‘ ein Moment subtilen Terrors“ (*Simone Mahrenholz*). Was im Namen von Demokratisierung begonnen hat, führt zunehmend zu neuen Ängsten und Unsicherheiten.

Noch nie zuvor waren die Menschen so bedürftig nach Inspiration wie heute, nicht zuletzt, weil sie kreativ sein müssen. Und interessanterweise erwarten sie die Inspiration dazu erneut vom Künstler. Und diesmal wollen sie nicht nur ergriffen sein, sondern in einer Art und Weise inspiriert werden, um selber kreativ zu werden.

„Unsere Konsumkultur ist darauf ausgerichtet, dem Menschen das Gefühl zu geben, durch den ‚richtigen‘ Konsum könnte er inspiriert und damit kreativer werden“ (Ullrich 2017: 44f.). Heute wird Kreativität als Ressource gehandelt und zum Konsumartikel erhoben. Die Wirtschaft fordert, dass der Mensch ein „starkes“, „innovatives“ Individuum sein soll. Das spiegelt sich auch in einem wachsenden Markt an Ratgeberliteratur (zur Kreativität). Und so ist auch verständlich, weshalb *Reckwitz* sein Buch mit diesem kritischen Satz eröffnet: „Wenn es einen Wunsch gibt, der innerhalb der Gegenwartskultur die Grenzen des Verstehbaren sprengt, dann wäre es der, nicht kreativ sein zu wollen.“ (Reckwitz 2012: 9) Da schwingt auch eine Hoffnung mit, dass irgendwann der Tag kommt, an dem man sich hinstellen und, ohne dafür ausgelacht zu werden, sagen kann: „Ich bin nicht kreativ und das ist auch gut so“.

Heute wird Kreativität nicht nur allen Menschen zugetraut, sondern auch von ihnen erwartet. Der klassische Künstler kann dank seiner Ausbildung vielleicht noch etwas professioneller mit den Erwartungen umgehen. Doch alle anderen können genauso von sich sagen, dass sie etwas Kreatives tun und eigenständig arbeiten – z. B. als Blogger, Koch oder Tennisspieler. Wer hätte etwa vor 100 Jahren gedacht, dass man als Koch Karriere machen oder als Tennisspieler weltberühmt und „role model“ für ganze Generationen werden kann? Dass man mit YouTube-Schminktipp-Videos oder als Social-Media-Influencer dank zahlreicher Follower ein Auskommen haben kann?

Zunehmend werden heute Menschen aufgrund anderer Gaben als künstlerische Einzigartigkeit heroisiert oder idealisiert. „Jede Gesellschaft braucht herausgehobene Typen, an deren Schaffen man sich aufrichten oder orientieren kann. Für einige Jahrhunderte war das der Künstler – nun treten zunehmend andere an seine Stelle.“ (Ullrich 2017: 44f.)

Das Ende der Kunst

Dieser Rollenwandel der Künstler und das partielle Auflösen des klassischen Kunstwerkes werden auch durch die sozialen Netzwerke wie *Facebook, Twitter, Instagram* oder *Snapchat* vorangetrieben.

Kreative Erzeugnisse werden hier allgemein zu Spielarten der Kommunikation und übergehen oder ersetzen die herkömmlichen Abläufe (Produktion, Präsentation und Distribution) im traditionellen Kunstbetrieb. Spontaneität und Flexibilität stehen Originalität und Überzeitlichkeit gegenüber.

Medienphilosoph *Boris Groys* beobachtet heute zunehmend die Option, dass „der Künstler kein finales Produkt, kein Kunstwerk mehr produzieren muss“ (Groys 2015: 72), um seine peers und Fans zu erreichen und glücklich zu machen. *Wolfgang Ullrich* umschreibt das Phänomen, dass an die Stelle des „künstlerischen Werkstolzes“ etwas tritt, das man als „Netzwerkstolz“ titulieren könnte (Ullrich 2016: 66), und nennt als Beispiel den britischen Maler *David Hockney*, der in den letzten Jahren begann, auf seinem Smartphone digitale Blumenbilder zu malen und sie an Freunde und die Netzwerkgemeinde verteilte.

Theoretisch kann heute fast jeder, jederzeit, überall Kunst haben, produzieren, konsumieren: Kunst ist überall. Pessimistisch ausgelegt: Kunst verliert ihren exklusiven Sonderstatus und verschwindet irgendwann gänzlich.
Wir leben heute in einer Welt, in der Kunst sich immer mehr an andere kreative Berufe annähert, den Designer, den Architekten, den Regisseur, den Modemacher. Sie sind alle strukturell ähnlich organisiert. Heutige Künstler entwerfen längst auch Lampen, Teppiche, Kleider, statten ganze Räume oder Filme aus. „Wenn man etwa das Haus eines Sammlers betritt, kann man nicht sofort erkennen, was von ihm als Design, was als Kunst gekauft wurde. Erst wenn man die Marktverhältnisse kennt, weiß man: das eine hat 10 000, das andere aber 500 000 Euro gekostet. So versucht man heute nicht selten, eine Besonderheit der Kunst gegenüber

Design oder Mode allein über extrem hohe Preise zu wahren. (…) Irgendwann wird die Grenze von Design und Kunst keine Rolle mehr spielen. Die man jetzt noch krampfhaft aufrechterhalten werden. Irgendwann gibt es einfach Luxusdesign“ (Ullrich 2017: 44f.). Weil Kunst und Kreativität immer öfter gleichgesetzt werden und Kreativität zur egalitären Substanz wird, werden schon bald auch Wellness und Kochen als eine Art „Kunst“ durchgehen.

Auch *Carolyn Christov-Bakargiev* hinterfragte an der dOCUMENTA (13) (2012) die Konzeption von Kunst und bezweifelte, dass „die Kategorie Kunst eine gegebene Größe ist. Nichts ist einfach gegeben“. Auch sprach sie nicht mehr von „Künstlern“, sondern von Teilnehmern: „Wir brauchen nur einen Haufen Teilnehmer, die tun, was sie wollen, und diese Sorte Kultur produzieren.“ (Christov-Bakargiev 2011: 27).

Jeder Mensch ist ein Kurator – Archivieren als Volkskunst

In Fortschreibung von und Adaption an *Beuys'* Dictum könnte man heute zudem sagen: Jeder Mensch ist ein Kurator. Denn gerade durch die sozialen Medien wurde Kuratieren für viele Menschen zur alltäglichen Erfahrung. Man braucht heute kein DJs oder Ausstellungskuratoren zu sein, um auszuwählen und mitzuentscheiden, was die Welt hören, sehen oder denken soll. Jeder kann heute Formen des Assoziierens nicht nur selbst ausprobieren, sondern auch öffentlich und professionell sichtbar machen.

Das reicht von der Playlist auf *spotify ü*ber die *Facebook*-Wall, den Twitter- oder *Instagram*-Feed oder den eigenen Food- oder Fashion-Blog. Das sind längst nicht mehr nur bloße digitale Tagebücher, sondern haben das „Ziel, seinerseits anregend zu wirken und die Rezeption erneut zu eigenen Assoziationen zu stimulieren“ (Ullrich 2016: 90).

Viele von uns legen täglich – versteckt oder offen, bewusst oder unbewusst – digitale Sammlungen an. Laden kulturelle Artefakte (Musik, Bilder, Filme, Bücher, Spiele u. a.) aus dem Netz herunter, teils auch noch ohne zu wissen, was sie dereinst damit tun werden. Und nicht wenige von uns haben weit mehr mp3-Files oder Bücher auf ihren Festplatten, als sie je fähig sind zu hören oder lesen. Und dennoch kommen fast täglich weitere dazu.

Kenneth Goldsmith umschreibt dieses digitale Sammeln und Archivieren als „the new folk art“ (Goldsmith 2016: 89ff.) – eine Kombination aus privaten Hobbies, Interessen und der Avantgarde in der Tradition des *Object Trouvé* und *Ready Made*; ein persönlicher Versuch aus kleinen Teilen eine grössere Vision zu basteln und die chaotische Welt zu ordnen.

Nur sammeln wir heute keine Briefmarken mehr oder nähen auch nur noch selten Quilts – dafür pinnen wir uns Bilder auf die digitale Pinnwand *Pinterest*, kleben sie in unser digitales Fotoalbum *Instagram* oder füllen die mp3-Jukebox namens *Spotify*.

Pinterest verweist auf seiner Oberfläche auch optisch auf die früheren Korkwände, die wir einst im Kinderzimmer hatten und worauf wir ein erstes Mal kuratorisch tätig wurden und erste eigene kleine Volkskunst-Archive anlegten. Der kürzlich verstorbene britische Kunstkritiker und Autor *John Berger* beschrieb dieses Phänomen 1972 in seinem Klassiker „Ways of Seeing“: „(…) All images (…) have been chosen in a highly personal way to match and express the experience of the room's inhabitant. Logically, these boards should replace museums.“ (Berger 1972) *Berger* schliesst Hochkultur (Museum) und Kinderzimmer (Pinnwand) kurz. Etwas, das sich heute ebenso gut von *JPEG* als den neuen Gemälden sagen ließe: Unsere digitalen Bildersammlungen auf *Pinterest*, *Instagram, Flickr* oder auch *Google Image* konkurrieren zunehmend mit den klassischen Museen und haben definitiv mehr mit unserem eigenem Leben zu tun.

Eine frühere Form des self-publishing und individuellen Kuratierens jährt sich demnächst zum fünfzigsten Mal: *Stewart Brands* „Whole Earth Catalog“, die Stimme der kalifornischen Gegenkultur der späten 1960er-Jahre. Das Magazin erschien zwischen 1968 und 1972 halbjährlich, versprach „Access to tools“ und zeigte auf, wie romantische und technophile Ideen aus dem Umfeld von Hippiekultur und Kybernetik zu den Konzepten des System- und Selbst-Managements im Netzwerkkapitalismus führten, die heute global wirksam sind.

Der Apple-Gründer *Steve Jobs* bezeichnete 2005 den Whole Earth-Katalog in seiner Commencement-Rede an der Universität Stanford (vgl. Jobs 2005) als eine der Bibeln seiner Generation und als analogen Vorläufer von Suchmaschinen wie Google. Auf der Rückseite der letzten (offiziellen) Ausgabe des Whole-Earth-Kataloges von 1972 ist eine Landstraße im frühen Morgenlicht abgebildet. Darüber steht die kurze Aufforderung: „Stay hungry, stay foolish“ (Bleib hungrig, bleib närrisch).

Let’s get lost!

Und genau das wünsche ich allen Lesern. Seien Sie neugierig. Lassen Sie sich drauf ein: die Welt, die Kunst, das neue Kuratieren und das Experimentieren im Internet.
Denn ein Entrinnen gibt es nicht. So schnell werden wir uns nicht wieder entkabeln. Auch die unter Managern beliebten *Digital-Detox*-Kuren helfen Ihnen nicht weiter. Deren Effekt hält gerade einmal solange wie eine der vielen Saft- und Grapefruit-Diäten. Das Problem (wenn es denn eines für Sie sein sollte) müssen Sie anders lösen lernen. Etwa indem Sie es besser kennen und verstehen lernen.

Auch ich weiß nicht, wohin die Reise mit dem Internet geht. Ausser so viel: Es geht nicht weg. Es wird nur noch intensiver werden. Dennoch erwarte ich nicht, dass sich das Lernen, die Interaktion, die Konversation und das Engagement durch das Internet komplett ändern werden, aber es stellt neue Formate, Kanäle, Zeit- und Geschwindigkeitseinheiten zur Disposition.

Der Mensch wird sich anpassen, das hat er schon bei früheren Medienrevolutionen wie durch Buchdruck, Telefon, Fernsehen, Computer geschafft.

Und vor allem sollten Sie ihre Schuldgefühle loswerden und beginnen, mit den neuen Möglichkeiten unbelastet und unvoreingenommen, spielerisch und experimentell umzugehen. Wagen Sie sich auf unbekanntes Terrain. Springen Sie vom digitalen 10m-Turm. Womöglich hält der nächste Tauchgang überraschende Entdeckungen, Erfahrungen und Erkenntnisse für Sie bereit. Let’s get lost.

Als kleine Einstiegshilfe hat Kenneth Goldsmith im Anhang seines Buches „Wasting Time on the Internet“ schon einmal 101 Vorschläge aus seinem Seminar versammelt, wie man seine Zeit im Internet vertrödeln kann (Goldsmith 2016: 223). Hier eine kleine Auswahl:

1. Erstelle eine Hintergrundrecherche zur Person links von dir. Finde all seine/ihre Details raus: Adressen, Schulen, Emailadressen, Hobbies, Gruppen, Veröffentlichungen, Arbeit, Strafregister, Familienmitglieder etc. Sichere alles in einem Dokument und sende es ihm/ ihr zu.
2. Erzähle die Lebensgeschichte von der Person gegenüber, indem du nur GIFs verwendest.
3. Finde den ersten deiner Freunde auf Facebook und unterhalte dich mit ihm.
4. Erstelle deinem Partner ein Profil auf einer Dating-Website und gewinne ihm/ihr möglichst viele Dates.
5. Öffnet in einer Gruppe alle dasselbe Musikvideo auf YouTube und drückt gleichzeitig den Play-Knopf. Geniesst die Poesie der Echos und Überlagerung des sich wegen unterschiedlicher Prozessoren langsam verschiebenden Songs.

Anmerkungen

[1]https://www.facebook.com/profile.php?id=100009476861274&fref=ts

[2]https://www.facebook.com/johannes.hedinger, https://www.instagram.com/johanneshedinger/

[3]https://www.instagram.com/craigslist_mirrors/

[4]http://craigslistmirrors.com/

Literatur

Berger, John (1972): Ways of Seeing. London: Penguin.

Beuys, Joseph/Bodenmann-Ritter, Clara (1988): Jeder Mensch ist ein Künstler. Gespräche auf der Documenta 5 / 1972. Berlin: Ullstein.

Brand, Stewart (1968-1972): Whole Earth Catalog. Menlo Park: Portola Institute. Online:http://www.wholeearth.com [08.04.2017].

Christov-Bakargiev, Carolyn (2011): Brief an einen Freund/Letter to a friend. In: (dOCUMENTA(13): 100 Notizen/100 Gedanken). Ostfildern Ruit: Hatje Cantz

Flusser, Vilém (1983 /1985): Für eine Philosophie der Fotografie. Göttingen: European Photography.

Goldsmith, Kenneth (2016): Wasting time on the internet. New York: HarperCollins.Groys, Boris (2015): Kunstarbeiter zwischen Utopie und Archiv. In: Schweizer Monat, Februar 2015.

Jobs, Steve (2015): Commencement address, Stanford, 12.06.2005. Online: http://news.stanford.edu/2005/06/14/jobs-061505/ [08.04.2017].

Reckwitz, Andreas (2012): Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Asthetisierung. Berlin: Suhrkamp.

Tolstoi, Leo (2016 [1898]): Gegen die moderne Kunst. Norderstedt: Hansebook.

Ullrich, Wolfgang (2016): Der kreative Mensch, Streit um eine Idee. Salzburg, Wien: Residenz.

Ullrich, Wolfgang (2017): Das dreifache Ende der Kunst. In: Schweizer Monat, März 2017.

Kollaborative Praktiken. Zwischen kunstvermittelnder, kuratorischer und künstlerischer Praxis

Von Kerstin Hallmann, Christel Schulte

Ein weiterer Beitrag im Zusammenhang mit der Tagung: *Perspektiven der Verknüpfung von Kunst, Medien und Bildung 2: Das kulturelle Imaginäre* | 25./ 26.11.2011 | Wissenschaftliche Sozietät Kunst, Medien, Bildung zu Gast an der Kunsthochschule Mainz | kunst-medien-bildung.de/category/tagungen/

Das Interview mit Thomas A. Schmidt wurde in Mainz verabredet, als sich dort herausstellte, dass es bislang noch keinerlei schriftliche Publikation zu den von Thomas A. Schmidt vorgetragenen Einblicken in die Arbeit der Künstlergruppe inges idee gibt.

Interview mit Thomas A. Schmidt

Die Syntax zeitgenössischer, künstlerischer Zusammenarbeit mag vielleicht allgemeinhin als selbstverständlich oder bekannt erscheinen. Stellen wir uns genauere Fragen nach den modi procedendi multipler, pluraler Künstlerformationen, also dezidiert nicht Künstlerpaaren, so wird deutlich, dass in der Bildenden Kunst eben gerade der Komplex kollaborativer Muster und Vorbilder weniger scharf zu sehen ist, als dies zum Beispiel im Musik-, Performance, Theater- oder Filmbereich der Fall ist, wo Zusammenarbeit eine pragmatische, aus der Sache heraus motivierte und dadurch tradierte Praxis ist (vgl. Gisbourne/Kueingdorf 2007, S. 15). Die Bildende Kunst weist im Abgleich zu diesen Dimensionen durchaus mehr Schärfe auf was die Tradierung und Nor-

mierung von Einzelkünstlerinnenkulten angeht (ebd.). Künstlerisches Schaffen wird größtenteils immer wieder verstanden als die individuell-mächtige Schöpferkraft eines einzelnen Individuums (vgl. Majetschak 2007, S. 109). Sichtbar wird dies unter anderem in globalen Rankings wie der Künstlerliste für die documenta (vgl. 3sat, 2012) oder den artfacts (vgl. artfacts.net 2001). Es herrscht vorwiegend Einzelnamenmentalität. Und dies trotz etablierter Konzepte von „kollektiver" (Strunk 2000) oder „multipler" Autorenschaft (Clegg/Guttmann 2007, S. 8). Aktuell zeigt sich jedoch neu ein verstärktes Interesse an Kollaboration und Vernetzung (vgl. Billing, Lind et.al. 2007).

Die Auseinandersetzung mit kollaborativen Positionen – Multiplen, Gruppen, Kollektiven, Teams, die dezidiert aus mehr als zwei Mitgliedern bestehen – wird gerade deshalb relevanter, weil die Begriffe und Konzepte des Kollektivs und der Kollaboration eine gewandelte, juvenile Berücksichtigung erfahren (Richard 2008). Die künstlerischen Aktivitäten sind immer stärker verschränkt mit den wachsenden, medialen Kollaborationsformen. Latours Konzept der Hybriden, der Mischwesen (Schroer 2008, S. 362) klingt hier an. Gemeint ist, dass sich nicht-menschliche und menschliche Wesen „immer stärker miteinander vermisch[en], vermeng[en] und vernetz[en]" (ebd.). Neu taucht damit auch die Frage auf, ob sich kollaborative Konzepte der Kunstpraxis im Kontext der nun mehr alltäglichen „kollektive[n] Intelligenz" (Lévy 1997) verorten lassen und wie diese konkreten Strategien tatsächlich beschaffen sind. Es lässt sich erahnen, dass eine klassische Dichotomie – Kollektiv- vs. Einzelkünstler – aktuell nicht mehr als zutreffend erscheint. Umso drängender ist eine spezifische Exploration im Feld kooperativer Formen in der Bildenden Kunst. Deshalb gehe ich im Rahmen meines Forschungsprojektes *der* Fragestellung nach, welche Formen kollaborativer Strukturen sich in aktueller künstlerischen Tätigkeit ausfindig machen lassen und welche Rückschlüsse sich aus diesen Strategien für kunstbezogene Bildungsprozesse ziehen lassen.

So führen meine Überlegungen zu den Fragestellungen nach den Bewegungen, Richtungen und Tendenzen im Bereich der vernetzten Kunstpraxis *heute*, den zeitgenössischen ästhetischen Gemengelagen unter aktuellen Bedingungen. Material für meine Forschung sind u.a. Interviews mit KünstlerInnen in Bezug auf Kollaboration. Im Folgenden lesen sie Ausschnitte aus dem Interview mit Thomas A. Schmidt, der Teil der Künstlergruppe *inges idee* ist (Berg/Baier 2001; Fricke 2007). Neben Schmidt, der in Köln lebt und in Mainz lehrt, gehören Axel Lieber aus Malmö sowie Hans Hemmert und Georg Zey aus Berlin zu der vierköpfigen Künstlergruppe. Gegründet haben die vier *inges idee* im Jahr 1992. Jedes der Mitglieder führt neben der kollektiven Identität auch ein Leben als Einzelkünstler. Innerhalb von *inges idee* arbeiten die Teilhaber ausschließlich für öffentliche Ausschreibungen, sprich: Arbeiten im öffentlichen Raum, Public Art, Kunst am Bau, Kunst und Bau.

Die Fragen in folgendem Gespräch beziehen sich auf ganz konkrete alltägliche Abläufe und das Selbstmanagement von *inges idee*, auf das hybride Phänomen künstlerischer Zusammenarbeit und auf die spezifischen Formen, Sprachen und Probleme, welche sich aus dieser ergeben.

Die Künstlergruppe selbst blickt auf eine sehr tiefe Auseinandersetzung zurück, in der es über Jahre immer wieder um die Frage geht, welche Werkzeuge sich für das gemeinsame Entwerfen, das gemeinsame Entwickeln von visuellen Produkten eignen. Bedingung hierfür, so bestätigt sich im Interview, scheint die vorhergehende individuelle Entwicklung, die Thomas A. Schmidt nicht ohne Schmunzeln als eine Art notwendiges Reenactment des romantischen Einzelkünstlerideals begreift, aus dessen Erfahrungsschatz für die Arbeit in der Gruppe geschöpft werden kann und muss. Dabei stellt sich der Künstler auch die Frage, inwieweit das Mittel der Sprache dominantes Werkzeug wird oder welche weiteren Vermittlungsebenen den kollektiven Entstehungsprozess tragen. Induktiv stößt das Quartett auf sozialpsychologische Erkenntnisse, die sich im Bereich der Gruppenmoderation oder der Kreativitätstechnik ansiedeln lassen. Dabei erinnern manche Vorgehensweisen von *inges idee* an das, was John Cleese in seinem Vortrag „On Creativity" mit Verweis auf Robin Skynner benennt (Cleese 1991): Der Wechsel zwischen *open mode* und *closed mode*. Gemeint ist ein Wechsel zwischen Zuständen bei der Entwicklung neuer Ideen. Der *open mode* entspricht dem Zustand im Team, bei dem sämtliche Vorschläge geäußert werden. Sie dürfen zu diesem Zeitpunkt nicht bewertet oder mit rationalen Maßstäben auf ihre Durchführbarkeit überprüft werden. Der *closed mode* stellt genau das Gegenteil dieses Zustands dar: Die Schar an Ideen wird überprüft und auf Praxistauglichkeit getestet. Diese Erarbeitung passender modi für die kollaborative Künstleridentität wird beschrieben als ein unendliches Austarieren zwischen den Teilhabern an *inges idee* und ihren ausdifferenzierten Subsystemen individueller künstlerischer Ausdrucks- und Schaffensformen. Thomas A. Schmidt vergleicht das eigene System *inges idee* mit einem Testprogramm, einer Art Computersimulation als Testlauf für Ideen. Und es geht darum, ein Surplus im Vergleich zur Einzelkünstleridentität zu erreichen, das in diesem Wir verborgen liegt.

Gesa Krebber

Thomas A. Schmidt im Interview mit Gesa Krebber und Torsten Meyer

Köln, 23. Januar 2012

Wer ist *inges idee*? Wer gehört dazu? Wann habt ihr euch gegründet?

Inges Idee, das sind vier Jungs, damals waren es noch Jungs. Wir haben uns 1992 zusammen getan, die Mitglieder sind Axel Lieber aus Malmö, Georg Zey und Hans Hemmert aus Berlin, und … ich hatte damals auch schon in Köln gewohnt.

Wie regelt sich *inges idee* organisatorisch?

Jedes *inge*-Mitglied hat zwei Identitäten, einmal als Einzelkünstler und einmal als Gruppenmitglied. Natürlich ging es zu Anfang darum, eine Infrastruktur herzustellen. Und das heißt ein Büro, ein Telefon, ein Briefkopf, ein Computer, eine Art Anfangsarchivierung von unseren Vorgängen in Form einer Ideenbank und eine geschäftliche Grundlage: Wir haben eine GbR gegründet, das ist die einfachste Form für eine Gesellschaft. Insofern lief das parallel ab: Nach außen eine Identität herzustellen, also eine Folie, ein Formular; und nach Innen eben diese Frage, wie man gemeinsam entwirft.

Wie haben sich die Mitglieder von *inges idee* kennen gelernt und die Zusammenarbeit beschlossen? Und welche Rolle spielt die Herkunft und der Kontext des Kennenlernens?

Jeder hatte schon erste Schritte gemacht, eine eigene Künstlerkarriere versucht. Es war bei jedem unterschiedlich erfolgreich. Die Zusammenarbeit entstand nicht im universitären Kontext, sondern danach – einfach als eine strategische Entscheidung, zu fragen, wie kriege ich ein zweites Standbein als Künstler. Wie kann ich mich auch gedanklich breiter aufstellen.

Wie oft kommt Ihr zusammen und wie lange dauert das dann? Oder ist das immer an einen konkreten Anlass gebunden?

Das ist immer an einen Wettbewerb als konkreten Anlass gebunden. Deswegen funktioniert es auch schon so lange, weil es einen sehr pragmatischen Hintergrund hat. Ich habe etwas Bestimmtes zu bedenken, zu besprechen und zu einem Abgabetermin zu lösen, und dann geh ich wieder zurück in meine zweite Identität und kann das reflektieren aus einem Abstand. Was passiert da eigentlich bei *inges idee*? Das war immer ein ganz guter Rhythmus, damit man nicht aufgefressen wird von dieser Idee und den Abstand behält.

Welche Motivation hat man für die Arbeit als Künstlergruppe neben der eigenen individuellen Arbeit?

Es war erst einmal eine Behauptung, dass die Arbeit mit *inges idee* uns als Einzelkünstler bereichern könnte – im doppelten Wortsinn nämlich, dass wir damit Geld verdienen können und auch durch die Erfahrungen und das Können des anderen zu profitieren. Eine ganz zentrale Erinnerung an die Gründungszeit von inges idee Anfang der 90er Jahre ist, dass wenige Künstler/-innen in der Lage waren, sich vorzustellen, dass man sich etwas teilt und danach mehr hat als vorher. Die Teile müssen sich aber ergänzen, sonst funktioniert es nicht. Wenn zwei Leute dasselbe können, dann kann man es auch alleine machen.

Im Interview mit Harald Fricke (Fricke 2007) ist in Bezug auf euren künstlerischen Ausdruck und eine Formfindung die Rede von einem „Ausbruch aus der Routine“. Kann auch eure Arbeitsweise im Wechselspiel zwischen den eigenen Einzelprojekten und *inges idee* als solch ein Durchbrechen einer Routine begriffen werden? Oder kann man mit *inges idee* Dinge verwirklichen, die man sich als Einzelkünstler sonst nicht trauen würde, die außerhalb der Gruppe das Ego des Einzelnen möglicherweise verhindern würde (Berg and Baier 2001).

Wenn wir bei *inge* sind, sprechen wir nicht über die individuellen Arbeiten. Wenn ich zu Hause bin, dann versuche ich, *inge* zu vergessen. Das eine ist immer Urlaub vom anderen. (lacht)

Vielleicht eine interessante Beobachtung: In den ersten Jahren war *inges idee* natürlich schwächer als das eigene Werk. Wir waren über 30 als wir uns zusammen getan haben. Jeder hatte eine starke künstlerische Haltung entwickelt. Jeder hatte für sich dezidiert an etwas gearbeitet. Und das war am Anfang auch ein Problem. *inge* war zunächst ein Leichtgewicht, weil wir wenige Ergebnisse hatten. Die Präzision, mit der man als Einzelkünstler über die eigene Arbeit denkt, war erst mal nicht möglich. *inge* war das zweite Bein. Und das andere das Richtige. Das hat sich aber dann mit der Zeit sehr stark ausgeglichen und durch die Dichte der *inge*-Arbeit kann man das jetzt eher als gleichgewichtig sehen.

Also kann man es begreifen als ein angenehmes Fliehen vor der klassischen Künstlerrolle und dann wieder angenehmes Auftauchen alleine im Atelier?

(Lacht) Ja, man muss dazu sagen, viele Künstler, die ich kenne und die uns schon lange kennen, sind etwas neidisch, weil sie eben diese Möglichkeit nicht haben sich zu entlasten, dieses Pendel herzustellen.

Wie würdest Du Eure Zusammenarbeit beschreiben? Wie funktioniert die kollaborative Imagination? Welche Spielarten kann das annehmen? Die Beschaffenheit einer gemeinsam arbeitenden Künstlergruppe kann ja sehr unterschiedlich definiert werden. Ich erinnere mich an Zusammenarbeit im Atelier, die auf ganz unterschiedliche Weise stattfand: Ganz konzeptionell, arbeitsteilig strukturiert, leidenschaftlich wie ein Pärchen oder eher wie eine Band. Wie macht ihr das? Gemeinsam jammen, suchen und im Prozess sein und dabei Entscheidungen treffen.

Als Einzelkünstler entdeckt man für sich selber ja Techniken, wie man im Atelier und außerhalb des Ateliers arbeitet, in welchen Rhythmen, welchen Anspannungen und Entspannungen. Das meiste davon ist nonverbal. Ich kenne viele Leute, die im Atelier sitzen und das mit sich selber ausmachen, und zwar anhand von etwas. Also im klassischen künstlerischen Sinne gedacht: Da ist ein Gegenüber und man hat ein Gespräch mit dem Gegenüber – was immer das auch ist, ob ein Bild, eine skulpturale Arbeit, ein Video – man hat etwas, was einen anguckt.

Und jetzt gemeinsam über Sprache zu entwerfen, ist natürlich etwas, das man erst mal lernen muss, weil es eben ein anderer Modus des Entwerfens ist.

Wir dachten anfangs, wir können nur über Sprache kommunizieren. Das war in den ersten Jahren auch tatsächlich hauptsächlich der Fall. Wir haben uns zusammengesetzt und haben ganz viel geredet. Einfach aus der Vorstellung heraus, dass jeder Künstler für sich zwar ein Werk haptisch realisieren kann, dass man aber zu viert zu keiner gemeinsamen plastischen Form findet.

Kunst über Sprache konzeptuell zu entwerfen ist natürlich etwas, das man erst mal erlernen muss. Das geht aber nur bis zu einem

bestimmten Grad. Wir sitzen da und einer sagt: Wir machen ein Pferd. Und der andere: Lieber einen Esel. Und man weiß, es wird irgendwas mit vier Beinen. Aber am Schluss dreht man sich extrem im Kreis, weil man nicht sieht, was genau gemeint ist.

Wie kann man sich aus dieser Unschärfe, die Sprache ja doch letztendlich hat, retten? Bei uns ging das über eine riesige Spielzeugkiste mit Plastikfiguren vom Flohmarkt. Da kann man reingreifen und sagen: *Meinst du dieses oder jenes?* Und so klärt sich das mit dem Pferd oder Vierbeiner. Langsame Prozesse, in denen man sich nach heftigen Missverständnissen in den ersten Jahren auf das Sichtbare hin begibt, um zu sagen: Lass doch mal sehen, was meinst du denn? In unseren ersten Jahren wurde auch immer irgendwie gezeichnet oder eben anhand von Figuren verhandelt. So können wir Gedanken, Sprache und Bilder abgleichen und rausfinden, wo der genaue Punkt ist, wo alle sagen*: Ja ich geh mit.* Das ist der eigentliche Prozess.

Du hast diese Ideendatenbank angesprochen. Ist das eine bestimmte Software, die ihr benutzt, um Ideen wieder zu finden oder Ideen zu managen?

Das ist glaube eine Filemaker-Datenbank mit Such- und Schlagwörtern. Das hat eine gewisse Ordnung, man findet auch nach Jahren Sachen wieder. Texte und Bilder. Wir bräuchten eigentlich einen Gehilfen, der dabei sitzt wenn wir brainstormen und das Zeug dann direkt weiterverarbeitet.

Wir haben ungefähr 500 Bilder in der Datenbank gesammelt, aber irgendwann haben wir das wieder aufgegeben. Es hat uns ein paar Jahre lang sehr geholfen, überhaupt diese Frage nach einer Systematisierung und Kategorisierung zu stellen. Es war gut, sich zu fragen, wo man bestimmte Ideen hinlegen oder einordnen würde und woran man solche Einordnungen festmacht. Daran sind wir teilweise auch gescheitert. Das Material ist einfach zu komplex

Ich habe inzwischen angefangen, das Ganze nach verschiedenen Entwurfstypen zu sortieren: Figürliche Arbeiten, found footage…… Auf vergleichenden Blättern sind dann jeweils ca. zehn Projekte drauf, die mit ähnlichen Formen arbeiten oder mit einer ähnlichen Entwurfsidee. So kommt man sich auf die Schliche, dass man über Jahre immer wieder auf bestimmte Denkfiguren und Strategien zurückgreift. In dem Moment, wo man das macht, merkt man das gar nicht. Und dann, in der Zusammenschau fällt auf: Ok, jetzt sind es wieder Kugeln, wieder eine Addition, wieder eine Skalierung mit einer Verzerrung oder eine Oberflächenspiegelung. Es zeigen sich so zentrale Entwurfsmodelle.

Und diese Beobachtungen machst Du bei der Arbeit mit der Datenbank?

Ja, sozusagen in einer Selbstanalyse der Gruppenideen. Die werden ja immer vielfältiger. Du kannst nicht mehr beantworten, wer der eigentliche Autor ist. Man muss ständig Hin- und Herswitchen zwischen manchmal divergierenden Urteilen und Vorstellungen, die man als Einzelkünstler hat und als Gruppenmitglied. Das ist ein anstrengendes Training, flüssig von der eigenen zur gemeinsamen Haltung zu wechseln und eben nicht dran zu verzweifeln. Das Wir im Ich integrieren.

Gibt es da spezifische Techniken in der Kommunikation untereinander als Künstlergruppe *inges idee*?

Das ist wahrscheinlich Schulwissen, aber wir wussten halt anfangs nicht, dass man am in der ersten Ideenphase alles zulassen sollte, was gedacht und gesagt wird, und dass in dieser Phase nichts zensiert wird durch eine höhere Instanz, die sagt: Das geht nicht. Das kostet zuviel. Das ist Quatsch. Killerargumente muss man am ersten Tag unterdrücken. Man braucht eine Art von Choreographie, eine Vereinbarung, die jeder dann irgendwann so stark verinnerlicht hat, dass er sie auch nicht bricht. Im Kollektiv zu arbeiten geht nur über solch eine vorherige Vereinbarung oder durch schmerzhafte Erkenntnisse im Prozess.

Nach dem ersten Brainstorming nimmt jeder seine Idee oder seine Vorstellungen mit, wie es weitergehen könnte, jeder entwirft selbständig weiter – alleine. Dann schickt man diese Visualisierungen ohne Kommentar einfach als Mail nach Schweden und Berlin und wartet aufgeregt auf Reaktionen. Und wenn dann Schweigen im Äther ist, dann heißt es, es war nix oder die anderen haben es nicht kapiert. Dann ist man ernüchtert. Manchmal kommt eine euphorische Reaktion und man weiß, man hat einen

Treffer gelandet. Also ein sehr gutes Testprogramm.

Welche Rolle spielen technologische Hilfsmittel (Computerprogramme, Vernetzungstools, Kommunikationstools,…) für eure Arbeit als Künstlergruppe?

Für die interne Kommunikation ist der Computer hilfreich, weil wir ja in Berlin, Köln und Schweden wohnen und ganz viel per Mail arbeiten. Wir können inzwischen auch schnell digital visualisieren. Das Zeichnen und Entwerfen in Photoshop ist ein wahnsinniger Gewinn, dass man quasi die Bilder echtzeitmäßig am Tisch entwirft. Dann collagiert man Sachen, skaliert, fügt räumlich in Situationen ein.

Bei der Kommunikation nach außen ist es immer wichtig, Menschen, die vielleicht kunstfern sind, die Möglichkeit zu geben, unsere Wettbewerbsbeiträge zu verstehen.

Dazu machen wir 3D-Animationen, Plakate, Booklets, Powerpoint-Vorträge neben den klassischen plastischen Modellen.

In den letzten Jahren ist sehr viel in der Kunst passiert in Richtung Entmaterialisierung, das hat viel mit den Computern zu tun, aber auch mit einem allgemeinen Wandel. Weil Leute sehr mobil geworden sind, hat sich das Verhältnis zum Körper und zum Körperhaften möglicherweise verändert.

Bei *inges idee* ist trotz des Einsatzes von neuer Technologie meistens eine ganz klassische skulpturale Präsenz das Ziel des Entwurfs.

Kann man eigentlich bei euren Ergebnisse differenzieren und sagen, immer einer hatte die Idee und die anderen haben geholfen? Oder entstehen die Ideen wirklich miteinander?

Das ist das, was mich am meisten erfreut an *inges idee*, dass es nie – soweit ich mich erinnern kann – zur Frage der Autorenschaft Stress gab, weil wir erlebt haben, dass das Geniale oft passiert, wenn wir zusammen sitzen. Wir spielen sozusagen Tischtennis zu viert und irgendwann hört man das KLING und dann ist da irgendwas passiert.

Zusammenarbeit auch aus dem Wunsch heraus, immer wieder von der übermäßigen Aufmerksamkeit auf den einzelnen Künstler Abstand zu gewinnen, ja auch sich auf produktive Weise lustig zu machen über immer noch herrschende männliche Einzelkünstlergeniebegriffe? Vielleicht tut es gut, sich davon zu befreien durch *inge*?

Wir hatten das nicht absichtlich so geplant, aber es ist vielleicht ein angenehmer Nebeneffekt, die Künstlergruppe *inge* zu haben. Ich finde es entlastend und extrem tröstend. Wenn ich jetzt alleine einen Wettbewerb verlieren würde, würde ich zu Hause sitzen und heulen. Da *inge* mich ja tröstet, geht der Schmerz natürlich schneller weg. Sie ist schon auch so 'ne Mutter, die einen an die Brust nimmt, wenn es schwierig wird (lacht). Insofern stimmt das Bild natürlich schon. Als Einzelkünstler ist man schutzloser.

Kollaborative Tendenzen in Deutschland, Europa, weltweit, …? Begegnet euch das viel? Welche anderen Gruppen findet Ihr interessant?

Der einsame Künstler ist eine historische Figur für mich, die aus der deutschen Romantik stammt. Auf dem Dachboden sitzen und sozusagen eine Randfigur in einer spießigen Gesellschaft zu sein, die etwas anderes repräsentiert als die anderen. Das Klischee hat sich meiner Meinung nach sehr überlebt. Wir sind in einer arbeitsteiligen Gesellschaft, die auch gelernt hat, besser zu kommunizieren und soziale Prozesse vielleicht auch besser zu verstehen als noch in den 1950er und 1960er Jahren, wo viel über autoritäre oder mystifikatorische Gesten geregelt wurde. Das kann man sich heute nicht mehr vorstellen. Für junge Künstler ist die Schwelle für Gruppenarbeit niedriger geworden, es gibt ja inzwischen ganz viele.

Welchen Reaktionen/Betrachterreaktionen ist man als Künstlergruppe ausgesetzt? Begegnet man Euch anders als jedem einzelnen als „individuellem Künstler“? Hat das auch etwas mit Enthierarchisierung zu tun, wenn Ihr aktiv als Kollektiv auftretet? Und mit dem Blick in die Hochschule und auf die Arbeit mit Studierenden: Gibt es in Eurem Umfeld verstärkt Tendenzen der Kollaboration und Zusammenarbeit in der künstlerischen Arbeit?

Viele Leute staunen, dass wir seit zwanzig Jahren zusammenarbeiten, das wird als ungewöhnlich betrachtet, weil es eben nicht zu dem alten Künstlerklischee passt.

Ich beobachte, dass manche Studienanfänger Angst haben vor genau dieser Frage: Wer bin ich. Und wie halte ich mich selbst aus? Folglich müssen sie rausfinden, was das heißt, Kunst zu machen. Das ist eine anfängliche Dramatik: Ich muss das selbst irgendwie gestalten. Das kann mir niemand wegnehmen und auch dabei kann auch keiner helfen.

Ich glaube, dass unsere Hochschule eine Altersphase abbildet zwischen 20 und 30, wo eigentlich dieser Individualisationsprozess stattfindet. Sozusagen: „Ich muss mal wirklich diesen romantischen Künstler auf dem Dachboden nacherleben.“ Das ist eine wichtige Phase. Meine Beobachtung zeigt, dass die Leute in ihre ureigenste Enge gehen und zum teil auch an sich selber verzweifeln. Dabei aber auch eine sehr starke Selbstsicherheit entwickeln. Das kann man, glaube ich, in der Künstlergruppe, zum Beispiel wie bei uns zu viert, nicht so gut herausfinden. Wenn man sich später als Gruppe zusammentut, dann hat jeder für sich diese individuelle Erfahrung, die tief ist, hinter sich. Jeder kann sagen: Ich kann zwar wenig, aber das kann ich. Das gibt einem den Stand in einer Gruppe.

Trotzdem glaube ich, dass es auch für Studierende sehr spannend sein kann, das auszuprobieren und es wird ja auch gemacht.

Man gibt sich ja gerne kooperativ, kommunikativ, kollaborativ, vernetzt … Wie viel ist wirklich dran am kooperieren im Alltag des Kunstbetriebs? Oder passiert dies häufig nur, weil Zusammenarbeit ökonomisch pusht und der Eigenmarke noch zusätzliche Klicks und Aufmerksamkeit besorgt?

Die Vorstellung von einem isolierten Künstler ist für mich völlig idiotisch. Das hat noch nie funktioniert. Wenn der mittellose van Gogh in seinem letzten Lebensjahr fast 300 Ölbilder malen konnte, hatte er einen Geldgeber. Ich glaube, er war ganz gut vernetzt und informiert. Da sind so viele falschen Vorstellungen am Start. Die Fähigkeit, zu kooperieren und zu kommunizieren ist sehr individuell ausgeprägt. Wenn man die als Künstler hat, ist das sicher sehr hilfreich, sowohl ökonomisch als auch als Anregung für die eigene Arbeit. *inges idee* arbeitet oft mit Architekten, Künstlern und Kunstvermittlern zusammen.

Kann man das Subjekt verstanden als handelnder Akteur beim künstlerischen Schaffensprozess lösen vom Individuum? Kann eine Community so etwas wie einen Willen entwickeln, das irgendwo hin will? Existiert ein Wesen der kollektiven Imagination?

Als Künstlergruppe bezieht sich unser gemeinsamer Wille auf zweierlei: Einmal ganz profan Geld verdienen. Und das andere ist einen gemeinsamen kreativen Prozessen zu erleben, was man als einzelner Künstler im Atelier so nicht kann. Also eine Differenz zu dem erleben, was ich selber machen kann, sonst würd ich’s alleine machen. Es gibt sozusagen ein Surplus durch unsere Treffen. Worin genau der besteht, das kann ich nicht genau sagen. Es ist wahrscheinlich einerseits der kommunikative Spaß und andererseits die Inspiration. Man holt aus sich selber Sachen heraus, von denen man gar nicht wusste, dass die in einem drin sind. Ich kann Sachen aus mir hervorrufen, die ich sonst in meiner künstlerischen Praxis nicht hervorrufe. Zum Beispiel Humorgeschichten. Und in dem Moment gibt es dann vielleicht so etwas wie Identität über meine eigene Identität hinaus. Ein lustiges Wesen auf jeden Fall, die kollektive Imagination.

Literatur

3SAT. (2012). Künstlerliste der documenta präsentiert. News vom Mittwoch, 06.06.2012. from www.3sat.de/page/. (Letzter Zugriff: 27.09.2012)

ARTFACTS. (2001). www.artfacts.net/. from www.artfacts.net/. (Letzter Zugriff: 27.09.2012)

BERG, S. AND F. X. BAIER (2001). Inges Idee: beste Ideen 1999-2001, Verlag für Moderne Kunst.

BILLING, J., M. LIND, ET AL. (2007). Taking the Matter into Common Hands: On Contemporary Art and Collaborative Practices, Black Dog Publishing Limited London.

CLEESE, J. (1991). John Cleese on Creativity. On Creativity. S. V. A. Conference, wuvwebs.

CLEGG, M., GUTTMANN, M. (2007). Die multiple Autorenschaft. Künstler Paare: Double Act. M. Gisbourne and U. M. zu Kueingdorf, Prestel.

FRICKE, H. (2007). inges idee. Projekte 2002-2007. projects. Nürnberg, Verlag für moderne Kunst Nürnberg und inges idee.