Gemeinsam Handeln

Von Irene Hohenbüchler, Klasse Kooperative Strategien der Kunstakademie Münster

Wie kann Kunst Menschen verbinden und zu gemeinsamem Handeln führen? – Die Klasse Kooperative Strategien von Irene Hohenbüchler der Kunstakademie Münster beschäftigt sich mit Fragen zu Gemeinschaftlichkeit und kollektiven Formen des künstlerischen Arbeitens und Gestaltens. Dabei werden unterschiedliche Lebenswelten erkundet und künstlerische Formen der Aneignung und Bearbeitung in vielfältigen Kooperationen entwickelt. Durch das gemeinsame und gemeinschaftliche Handeln rücken immer wieder aktuelle, gesellschaftlich relevante Themen und Kontexte in den Fokus der künstlerischen Auseinandersetzung. Es entstehen Arbeiten, bei denen beispielsweise Pflanzen untereinander den Klimawandel beflüstern oder aus denen durch kooperatives Zusammenarbeiten mit den Besucher*innen künstlerische Projekte erwachsen. In ihrem Beitrag berichtet die Klasse Kooperative Strategien über ihre Arbeitsweise, diskutiert über die Herausforderungen des Zusammenarbeitens in kreativen Prozessen und stellt einzelne Projekte vor, die sie gemeinsam im Kunstkontext oder in Kooperation mit Schulen in den letzten Jahren realisiert hat.

In der gesamten Kunstakademie Münster herrscht ein offenes Arbeitsklima, in dem das gemeinsame Erarbeiten von Projekten erprobte Praxis war und ist. Deshalb verwundert es nicht, dass gerade an diesem Ort im Jahr 2011 eine Klasse eingerichtet wurde, in der das kooperative Handeln im Fokus steht und die ich, Irene Hohenbüchler, seitdem leiten darf. Zusammen mit meiner Schwester Christine bilde ich seit den frühen 1990er-Jahren ein Künstlerinnen-Kollektiv. Mit dem „Gemeinsamen“ als treibendem Motor laden wir immer wieder Menschen ein, mit uns Arbeiten zu entwickeln und zu realisieren. Das Ziel einer öffentlichen Präsentation hilft dabei, mit dem jeweiligen Projekt voran zu kommen. Es interessiert uns, mit Menschen zu arbeiten, die im Kunstkontext wenig bis gar nicht präsent sind. Fasziniert von deren visueller Sprache verfolgen wir den Ansatz, diese Faszination für die jeweils anderen Ausdrucksweisen durch gemeinsames Handeln sichtbar zu machen. Wir agieren aus einer partizipativen künstlerischen Praxis heraus und realisieren unsere künstlerischen Projekte im Sinne einer multiplen Autor*innenschaft.

Parallel zu unserer eigenen gemeinschaftlichen Arbeitsweise hat sich in den letzten dreißig Jahren auch im gesellschaftlichen Diskurs viel im Hinblick auf unterschiedliche Möglichkeiten der Zusammenarbeit getan. Versuchte Integration wurde zur versuchten Inklusion, kooperatives Arbeiten und gemeinsames Handeln immer wieder von zahlreichen Künstler*innen erprobt und erforscht. Teams und Kollektive sind in der Bildenden Kunst angekommen und sichtbar und nicht mehr nur in der Musik, in der Performance, in Schauspiel und Film selbstverständlich. Nicht von ungefähr wurde bei der documenta fifteen 2022 das prozessorientierte, gemeinschaftliche Handeln in den Mittelpunkt gestellt, wobei das solitäre Künstler*innensubjekt in den Hintergrund gerät zugunsten einer global ausgerichteten, kooperativen und interdisziplinären Kunst- und Kulturplattform (vgl. ruangrupa 2022).

Aber worin liegt die Stärke des gemeinsamen Agierens? Birgt es nicht auch die Gefahr des Scheiterns? Die Aufmerksamkeit für kollektives Handeln ist nicht immer gleich intensiv. Manchmal gibt es auch Schwierigkeiten mit der Motivation und dem Durchhalten. Öfter kommt es vor, dass sich einige sehr engagieren, andere froh sind, die Arbeit nicht machen zu müssen und sich eher als Begleitende oder Beobachtende im Hintergrund halten. Das hat damit zu tun, wie viel Verantwortung Einzelne übernehmen wollen und können. Aber letztlich sind alle Beteiligten froh über eine Arbeit, die funktioniert und Interesse weckt. Als Klasse Kooperative Strategien der Kunstakademie Münster möchten wir im Folgenden anhand von Praxisbeispielen diskutieren, was für uns das gemeinsame (Nach-)Denken und Handeln *in* der Kunst und *als* Kunst bedeutet.

Die Klasse ist ein Ort, wo Studierende intensiv an ihrer eigenen künstlerischen Entwicklung arbeiten, die in wöchentlichen Kolloquien besprochen wird. Darüber hinaus ist ein wesentlicher Aspekt der Teilnahme an der Klasse eine Offenheit gegenüber kollektiven Arbeitsprozessen, die als Ausstellungsund Kooperationsprojekte meist zum jährlichen Rundgang der Akademie oder außerhalb der Institution konkret realisiert werden.

Es gibt kein Manifest, keine strikten Vorgaben. Es gibt nur die gemeinsame Entscheidung, ein Projekt zu entwickeln und zu bearbeiten. Ideen und Themen werden zu Beginn in den Handlungsraum gestellt, diskutiert und von mehreren Seiten betrachtet, wieder verworfen und anders zusammengesetzt. Dieser Prozess dauert und verteilt sich über mehrere Kolloquiumssitzungen. Dabei gibt es viele Stimmen, unterschiedliche Meinungen und trotzdem muss ein gemeinsamer Weg gefunden werden. Das kann auch

bedeuten, dass die eigene Vorstellung zugunsten anderer aufgegeben werden muss. Dann ist soziale Kompetenz und Empathie gefragt. Ein dialogischer Prozess beginnt, und parallel dazu braucht es Arbeitsteilungen, um die unterschiedlichen Vorgänge auf die verschiedenen Kompetenzen zu verteilen.

In den gemeinsam erarbeiteten Projekten werden die künstlerischen Mittel und Medien je nach Bedarf einer möglichen Umsetzung gewählt und können daher sehr unterschiedlich sein, beispielsweise Fotografien, Soundpieces oder Ready-mades wie die ferngesteuerten Autos in der Gemeinschaftsarbeit „Pimp my floor“ beim Rundgang 2019, die mit Kreidestiften ausgestattet über den Boden flitzen und dort großformatige Zeichnungen hinterlassen (vgl. Klasse Kooperative Strategien 2019). Aber auch mit Draht und Holz über digitale Medien bis hin zum Tattoo wird gearbeitet. Es geht dabei immer um die Frage der Autor*innenschaft: Können die Autor*innen nicht auch viele sein und sich mit unterschiedlichen Medien wie Materialien ausdrücken und auseinandersetzen?

EXIT, 2023

Notausstieg, sekundärer Rettungsweg, Fluchtweg

Zuflucht: Schutz, Hilfe oder Rettung

Rückzugsort

Zone – abgelöst von der Erde

Eskapimus

of a better Place

Exit

Innere Migration

Exit Pink

Selbstoptimierung?

Kontrolle über die eigene kleine Welt

Die Klasse Kooperative Strategien befasst sich im Rundgangsprojekt 2023 mit Ausflüchten von und innerhalb des Alltags. Ausgangspunkt des Projektes sind einerseits die immer strikteren Sicherheitsbestimmungen an der Akademie, die künstlerisches Agieren in den Akademieräumen erschweren, und andererseits der irritierende Fluchtweg des Atelierraumes über ein großes Fenster im ersten Stock. Dieser Hauptakteur beherbergt mehrere künstlerische Inszenierungen, in denen der reale Fluchtweg zum Zufluchtsort für individuelle oder kollektive Vorlieben und Sehnsüchte wird. In einem gemeinsamen Arbeitsprozess werden einzelne Positionen ge- und erfunden, Gruppen gebildet und die Ausstattung im Zwischenraum der zwei Fensterflächen des Fluchtweges erarbeitet. Es entstehen großformatige Fotos von nachgestellten Situationen an so unterschiedlichen Orten wie einer Werkstatt, einem Garten, einer HotBox, einem Gym-Raum, einem Nachtclub, einer Kinderbude oder einem Golfplatz. Schauplätze, die ein Ein- und Abtauchen in Parallelwelten zeigen.

Die Szenerien werden mit einer digitalen Großbildkamera fotografiert, anschließend müssen die Fotos nachbearbeitet werden, da sich im Fensterglas das gesamte Atelier spiegelt. In der Fotowerkstatt der Akademie können die großen Formate gedruckt und geklebt werden, um diese im Klassenraum in der gleichen Größe wie das Fluchtfenster an die Wände zwischen die Fenster zu bringen. Für die Besucher*innen des Rundgangs beginnt dadurch ein Verwirrspiel: Welches Fenster ist das Original mit dem tat-

sächlichen Notausgang?

Abb. 2.1 und 2.2: EXIT, Klasse Kooperative Strategien Irene Hohenbüchler, Rundgang Kunstakademie Münster 2023. Fotografien: Jana Mengeu.

Abb. 2.3 bis 2.8: EXIT, Klasse Kooperative Strategien Irene Hohenbüchler, Rundgang Kunstakademie Münster 2023. Fotografien: Jana Mengeu.

Abb. 2.9: ANT ON, Klasse Kooperative Strategien Irene Hohenbüchler, Rundgang Kunstakademie Münster 2022. Fotografie: Klasse Kooperative Strategien.

ANT ON, 2022

Zahllose Male thematisiert, zelebriert oder belächelt, gilt der Fokus weiterhin dem Selbst als zentrales Thema der zeitgenössischen Kunst, werkintern und -extern. Dem Wunsch nach fortdauernder Individualität steht in unserem Projekt „ANT ON“ das Formicarium[1] mit seinen Bewohner*innen gegenüber, welches still auf den Wert der sozialen Ähnlichkeit verweist. Organisiert und altruistisch arbeiten die Insekten bis zum Lebensende füreinander und miteinander. Evolutionär hat sich ihre Zusammenarbeit als überlebenswichtig erwiesen. Die einzelne Aufgabe einer Ameise ist zwar marginal, aber dennoch Voraussetzung für die Lebensgemeinschaft, so dass man den Ameisenstaat insgesamt als einen Organismus sehen kann. Würde der Ameise das Sozialverhalten fehlen, würde der Staat zusammenbrechen. Es kommt also auf jedes einzelne Insekt an, ohne dass es dabei eine wirklich markante Rolle spielt. Ausnahme ist hierbei lediglich die Königin, die sich in ihrer Größe, Aufgabe und Einzigartigkeit von ihren Artgenoss*innen unterscheidet. Stärker als bei den Arbeiterinnen steht im Zentrum ihrer Rolle, die Erhaltung ihres Staates durch Fortpflanzung zu sichern. Die relative Eindimensionalität einer Ameise – ob Arbeiterin, Drohne oder Königin – ist mit ihrer Lebenssituation sicher nicht holistisch auf die des Menschen übertragbar. Der Vergleich erlaubt eine Rückbesinnung auf die Relevanz der menschlichen Synergie, deren Produktionen einen persönlichen Ausdruck in Geschmack und Stil erst ermöglichen. Ein Bewusstsein für diese Hierarchie der Dinge gerät an klassischen Orten der Bildenden Kunst gerne in Vergessenheit. Der Ameisenstaat als Metapher für gemeinsames Handeln, wobei das singuläre Tun hilft, das System aufrecht zu erhalten und selbst zu überleben.

In der Ausstellung hängen an den Wänden unterschiedliche Namen – jeweils stellvertretend für eine Ameise, die man sich auf der Empore des Klassenateliers von Studierenden tätowieren lassen kann. So verbreitet sich der Ameisenstaat mit den Körpern der Besucher*innen symbolisch aus den Wänden der Akademie hinaus, dauerhaft in die Öffentlichkeit der Stadt und weiter in die Welt. Der ausgewählte individuelle Name wird auf den Körpern jedoch als immer gleiches Motiv gestochen. Die scheinbare Einzigartigkeit von Tattoos wird über ein wiederholtes Motiv ironisch befragt. Minimale Variationen entstehen lediglich durch unterschiedliche Hautstrukturen der Protagonist*innen und die jeweilige Ausführung des Tattoos.

Diese Arbeit zum Rundgang der Akademie 2022 behandelt implizit unser kollektives Tun und ermöglicht Besucher*innen, mit der Arbeit zu interagieren und selbst Träger*in eines Kunstwerkes zu werden. Dabei ist nicht nur die Idee wichtig, sondern auch die Umsetzung im Raum. Das Formicarium ist von den Studierenden angefertigt worden und steht auf einem erhöhten Holztisch. Die Plexiglashaube reproduziert die Dachgeschoss-Architektur des Klassenateliers und wird zu einem verkleinerten Modell dieses Raumes. Die zwei kleinen Ameisenstaaten bewegen sich darin und laden zum Beobachten ihrer Gemeinschaft ein.

Abb. 2.10 und 2.11: ANT ON, Klasse Kooperative Strategien Irene Hohenbüchler, Rundgang Kunstakademie Münster 2022. Fotografien: Klasse Kooperative Strategien.

Abb. 2.12: ANT ON, Klasse Kooperative Strategien Irene HohenbüchlerRundgang Kunstakademie Münster 2022. Fotografie: Klasse Kooperative Strategien.

Abb. 2.13 und 2.14: Gez. et al., Klasse Kooperative Strategien Irene Hohenbüchler,Rundgang Kunstakademie Münster 2021. Fotografien: Jana Mengeu.

Gez. et al., 2021

Im Rahmen des KEINrundgangs ermöglicht die Klasse Kooperative Strategien im pandemiebedingten Ausnahmejahr 2021 Teilnehmenden, in Kontakt miteinander zu treten. Trotz coronakonformer Ausstellungsbedingungen, die dazu führen, dass die Akademie nicht von akademiefremden Personen betreten werden darf, wird die Möglichkeit eröffnet, digitale Beiträge zu empfangen, sich digital miteinander auszutauschen und in Kontakt zu kommen. Nutzer*innen werden zu Akteur*innen und können sich virtuell durch ihre Kommentare im Live-Chat in den physischen Raum indirekt einschreiben.

In der Klasse der Kunstakademie sind dafür die Studierenden zu gewissen Zeitslots anwesend und in einem Livestream online sichtbar, darüber hinaus kommunizieren sie digital über einen Live-Chat mit dem Publikum. Teile dieses Chats werden von den Studierenden mit Farbe an die Wände des Klassenraumes geschrieben. Eine Kamera dokumentiert diesen Vorgang auf der Website der Akademie öffentlich, macht ihn dadurch für andere beobachtbar und lädt zugleich zur Teilnahme ein. So kann jede*r Teil des Geschehens werden.

Abb. 2.15: Gez. et al., Klasse Kooperative Strategien Irene Hohenbüchler, Rundgang Kunstakademie Münster 2021. Fotografie: Jana Mengeu.

Absurde Substitution, 2020

Ausgehend von den anhaltenden Fridays-for-Future-Protesten, an denen die Studierenden teilweise beteiligt sind, und der intensiven Beschäftigung mit der herausfordernden Thematik der Klimakrise sucht die Klasse gemeinsam nach einer Möglichkeit, diese komplexen Inhalte zu thematisieren und in die Wirkungskraft der Bildenden Kunst zu übersetzen.

Eine begehbare Installation bespielt den Raum. Sie besteht aus fünfzehn hölzernen, drei Meter hohen Balken, auf denen je eine Zimmerpflanze Platz findet. Die Pfähle wirken wie künstliche Bäume und stehen in gleichmäßigen Abständen voneinander entfernt, verbunden durch den Sound flüsternder Stimmen. Ein dialogisches Mit- und Gegeneinander, das schwer zu verstehen ist. Diese synthetischen Bäume stellen zugleich Entwicklung und Bilanz dar; denn jeder von ihnen steht für den Versuch, ein Problem zu lösen, das wir selbst provoziert haben. Heraufbeschworen durch Gier: der Gier nach mehr, nach Effizienz, Luxus und Wachstum. Durch Ignoranz gegenüber den Warnungen, die Wissenschaftler*innen seit Jahrzehnten aussprechen, und der Uneinsichtigkeit gegenüber den Zeichen, die der Planet uns gibt. Hervorgerufen durch die Selbstverständlichkeit, mit der wir ganze Kontinente ausbeuten, auf Kosten der Menschen, die dort leben.

Die Stimmen derer, die Lösungen für Probleme fordern, die die Menschheit über das letzte Jahrhundert verursacht hat, wurden in den letzten Jahren lauter und lassen sich inzwischen kaum noch überhören. Leider sind die Lösungen, die der Gesellschaft politisch angeboten werden, in den meisten Fällen eher absurde Platzhalter: kleinschrittige Ansätze und zu kurz gedachte Konzepte; Kompromisse, die eher darauf abzielen, die Gesellschaft zu sedieren als wirkliche Veränderungen zu erreichen.

Die Arbeit der Klasse Kooperative Strategien zum Rundgang 2020 zeigt die Auseinandersetzung mit diesen Lösungen. Jeder künstliche Baum symbolisiert eine der Verfehlungen, von denen die Klimapolitik unserer jeweiligen Bundesregierungen durchsetzt ist. In der Installation stehen die Pflanzen auf hohen Holzsockeln, die die Besuchenden so deutlich überragen, dass die Pflanzen über ihren Köpfen kaum zu erkennen sind. Den Raum durchquerend, den Kopf in den Nacken gelegt, lauschen sie den flüsternden Stimmen aus den Mini-Lautsprechern und werden unbewusst Teil der Arbeit. Sie stellen den stillschweigenden Querschnitt einer Gesellschaft dar, der sich zu wenig mit den absurden Substitutionen auseinandersetzt.

Dieser Arbeit ging ein langer Vorlauf voraus. Neben der inhaltlichen Recherche und Auseinandersetzung mussten handwerkliche Tätigkeiten in der Holzwerkstatt verrichtet und das Tonstudio aufgesucht werden, um die Audioaufnahmen mit anschließender Programmierung zu fertigen, sodass jeder „Baum mit Pflanze“ eine einzelne, zeitlich versetzt abspielbare Stimme erhalten konnte. In der Siebdruckwerkstatt der Akademie wurde ein Folder mit den gesampelten Texten produziert, der anschließend in der Ausstellung zum Nachlesen mitgenommen werden konnte. Dem Textkonglomerat ging eine gemeinsame Recherche und Lektüre voraus, wobei jede*r entscheiden konnte, welche Texte zitiert oder ob selbst formulierte Texte eingebracht werden sollten.

Abb. 2.16: Absurde Substitution, Klasse Kooperative Strategien Irene Hohenbüchler, Rundgang Kunstakademie Münster 2020, Fotografie: Klasse Kooperative Strategien.

Abb. 2.17 bis 2.22: Bau…haus, Klasse Kooperative Strategien Irene Hohenbüchler, Kloster Bentlage 2019. Fotografien: In Hee Cho/Klasse Kooperative Strategien.

Abb. 2.23: Bau…haus, Klasse Kooperative Strategien Irene Hohenbüchler, Kloster Bentlage 2019. Fotografien: In Hee Cho/Klasse Kooperative Strategien.

Bau…haus, 2019

Im Rahmen des Kooperationsprojektes „Neuyes Bauhaus“ auf Initiative des HeinrichNeuy-BauhausMuseums (Borghorst) werden wir 2019 vom Künstlerischen Leiter Jan-Christoph Tonigs ins Kloster Bentlage eingeladen, um uns mit einem Projekt auf das 100-jährige Gründungsjubiläum des Bauhauses zu beziehen. Wir reagieren mit einer Installation und einer Ausstellung, für die wir uns im Vorfeld mit dem Lehrkonzept und den modernistischen Ideen der damals revolutionären Hochschule auseinandersetzen.

Skizzenhaft erstrecken sich skelettartig angedeutete Räume über das Freigelände der Ökonomie[2] des Klosters Bentlage. Miteinander verbundene Holzbalken stellen das Kerngerüst der künstlerischen Installation dar. In ihrem Zentrum befindet sich ein großer runder Tisch, aus dem das gesamte Konstrukt wächst. Dieser lädt zum gleichberechtigten Austausch ein, rundum gruppiert befinden sich verschiedene Sitzgelegenheiten, die hinsichtlich Form, Material und Farbe singulär sind.

Gemeinsam entwickeln wir im Kloster Bentlage die Vorstellung einer Arbeit, welche wir im künstlerischen Prozess kontinuierlich ausbauen. Kooperation – das Leitmotiv unserer Klasse – war auch in der von Walter Gropius vor mehr als hundert Jahren (1919) gegründeten Kunstschule, dem Staatlichen Bauhaus, von zentraler Bedeutung. Unsere Arbeitsweise in diesem Projekt zeichnet sich in Form eines gemeinsamen Bauprozesses ab, in dem individuelle Fähigkeiten und Ideen eingebracht werden. Zudem verweist die Zusammenführung verschiedener Ansätze, Perspektiven, Arbeitsweisen, Materialien und Stofflichkeiten auf die Vielfältigkeit der Bauhaus-Lehre. Dieser Pluralismus zeigt sich in der Verknüpfung von Leben, Handwerk und Kunst mit dem Ziel des Bauens. Unsere umgesetzte künstlerische Arbeit greift die typischen geometrischen Bauhaus-Formen und ihre charak-

teristischen Grundfarben Rot, Gelb und Blau auf. Im gemeinsamen künstlerischen Adaptieren dieser typischen Formen und Farben des Bauhauses transformieren wir diese jedoch zu einer neuen gestalterischen Umsetzung. In einem fünftägigen Workshop wird die Installation gefertigt, die anschließend nicht nur als Objekt betrachtet, sondern über den Sommer für die Besucher*innen der Anlage nutzbar bleibt.

In der Ausstellungsscheune erwartet die Besucher *innen eine Dokumentation zur Entwicklung und Realisation der Installation sowie weitere entstandene Licht- und Videokunst, die auf die Formensprache und den speziellen farbigen Kanon des Bauhauses reagieren und diesen durch eigene künstlerische Ideenvielfalt in die Gegenwart übersetzen.

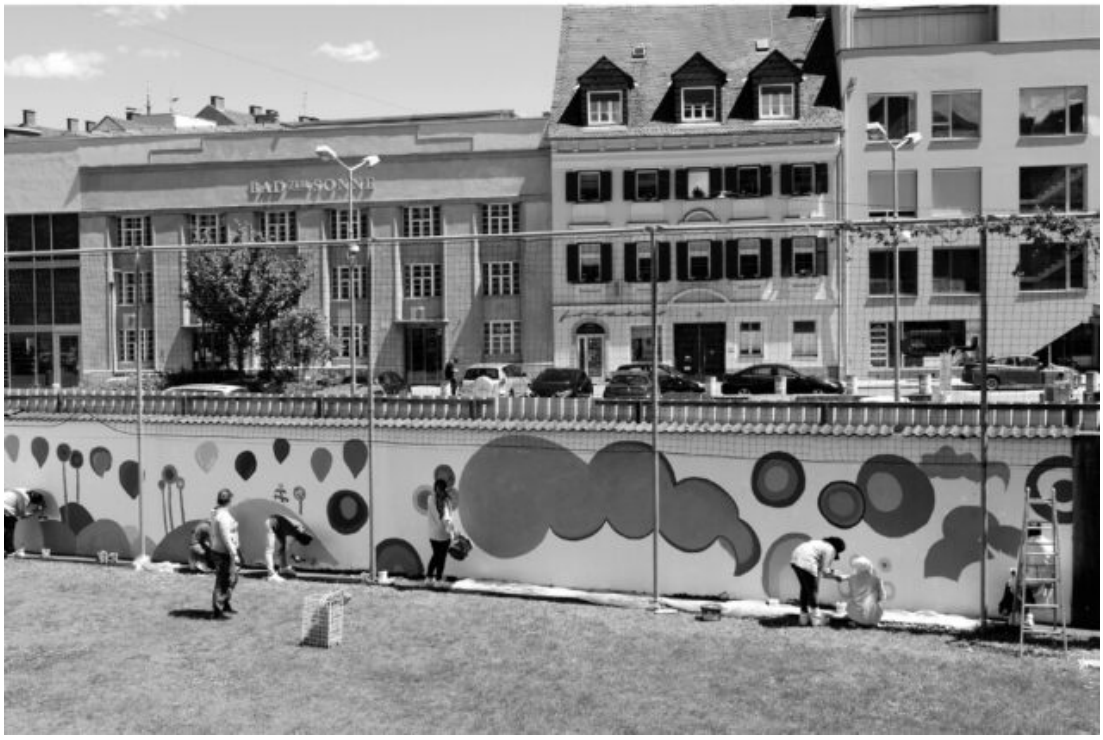

Abb. 2.24 und 2.25: Vor/stellen, Klasse Kooperative Strategien Irene Hohenbüchler 2021. Fotografien: Christine Hohenbüchler.

Vor/stellen, 2021

Im Rahmen der Ausstellung „STEIERMARK SCHAU: was sein wird. Von der Zukunft zu den Zukünften“ widmet sich das Kunsthaus Graz 2021 den Spuren des Zukünftigen im Hier und Jetzt. Die Ausstellung zeigt dabei nicht die *eine* ferne Utopie oder den *einen* möglichen Entwurf für eine Idealgesellschaft auf, sondern will die Multidimensionalität von Zukünften im Plural verdeutlichen. Verschiedene gesellschaftliche Bereiche werden daher mit einbezogen, um aus der Gegenwart heraus wegweisende Szenarien zu identifizieren, Zukünfte zu skizzieren und Utopien zu entwickeln (vgl. Kunsthaus Graz 2021).

Das Themenfeld „Bildung“ in der Ausstellung wird von der Kunstvermittlung des Kunsthauses durch ein umfassendes Projekt unterstützt, in dem es um die Frage nach Teilhabe/ Mitbestimmung und die Rolle der Kunst und Kultur gehen soll. In diesem Zusammenhang entsteht das Projekt „Schulhof“ mit der Mittelschule St. Andrä, die sich in unmittelbarer Nachbarschaft des Kunsthauses Graz befindet. Gemeinsam mit den eingeladenen Künstlerinnen Christine und Irene Hohenbüchler und dem Künstler Lukas Kaufmann soll das Projekt entwickelt werden, von dem die Schule längerfristig, also auch zukünftig profitiert.

Ausgangspunkt sind die Bedürfnisse, Vorstellungen und auch Träume der Schüler*innen, die in gemeinsamen Gesprächen thematisiert werden. Aufgrund der coronabedingten Situation des Lockdowns sind zwar zunächst nur digitale Treffen möglich, es kommt aber dennoch zu einem guten Austausch zwischen den Schüler*innen und den anderen am Projekt Beteiligten. Treffend beschriebt die Schülerin Sedanur ihren Wunsch: „Wenn ich auf den Hof gehe, will ich mich wohlfühlen.“ (zitiert nach Holzer-Kernbichler 2021: o. S.) Vielen Schüler*innen geht es ähnlich und schnell ist das Ziel des gemeinsamen Projektes gefunden, den Schulhof zu einem Ort zu machen, an dem es neu gestaltete Plätze gibt, die ein positives Klima schaffen. Zusammen mit verschiedensten Akteur*innen wie der Kunstvermittlung des Kunsthauses Graz, den eingeladenen Künstler*innen und den Studierenden der Technischen Universität Wien sowie der Kunstakademie Münster sowie den Schüler*innen der Mittelschule St. Andrä wird die Umgestaltung des Schulhofes über den Zeitraum eines Schulhalbjahres realisiert. Eine große, graue Mauer im Hof wird nach gesampelten Entwürfen der Schüler*innen gemeinsam mit den Kunststudierenden bemalt. Während einer Projektwoche können sich die Schüler*innen zudem unterstützt durch die Tischler der Zentralwerkstatt des Grazer Universalmuseums Joanneum im Handwerken erproben und Bänke für ihren Schulhof bauen. Auch der Trinkbrunnen „Mister Water“, entworfen von Architekturstudierenden nach Vorstellungen der Jugendlichen, findet seinen Platz auf dem Schulhof.

Die gemeinschaftliche Unternehmung verbindet sehr verschiedene Menschen mit künstlerischer wie kunstpädagogischer Ausbildung aus Schule, Hochschule, Handwerk und Kunstvermittlung und verlangt von allen, sich auf diese ungewöhnliche Situation einzulassen, sorgfältig zu beobachten sowie zuzuhören und loszulassen – und das besonders von den vermeintlichen Profis. Die Schüler*innen erleben dabei, dass ihre Wünsche und Ideen ernst genommen, aufgegriffen und durch die Gemeinschaft in ihrer unmittelbaren Lebenswelt realisiert werden.

„Mir gefällt, dass ich eine Zeichnung gemacht habe von der Wolke. Ich wusste gar nicht, dass die Wolke kommt, und bin begeistert, dass meine Wolke da ist. Ich finde es schön, dass wir auf Wänden malen können“, stellt der Schüler Fadi am Ende des Projektes fest. Seine Mitschülerin Sarah ergänzt: „Wir wollten die Kreise bunt machen, wir haben die Farben gemischt, dass es bunt wird. Zuerst war die Wand nicht weiß, und jetzt ist sie weiß und wird bunt. Ich glaube, wenn die zweiten Klassen kommen, werden sie große Freude haben, denn es ist sehr schön. Dieses Projekt ist sehr schön.“ (zitiert nach Holzer-Kernbichler 2021: o. S.)

Rückblickend sind für uns als Klasse Kooperative Strategien in diesem Schulprojekt insbesondere die intensive Zusammenarbeit und die künstlerischen Prozesse mit den Schüler*innen spannend gewesen. Wie sie ihre eigenen Ideen einbrachten und wir uns nach ihren Wünschen richten mussten. Die Jugendlichen verbringen viel Zeit in der Schule, und wenn sie ihre eigenen Bilder an die Wand malen, identifizieren sie sich gleich ganz anders mit dem Schulhof (vgl. Holzer-Kernbichler 2021: o. S.). Dieser über ein halbes Jahr dauernde Planungs- und Arbeitsprozess war nur mit tatkräftiger Unterstützung der vielen verschiedenen Personen und Institutionen möglich, da es ohne das Engagement aller am Projekt Beteiligten nicht umzusetzen gewesen wäre.

Fazit

Kooperationen innerhalb und außerhalb der Kunstakademie Münster sind nur möglich, wenn alle beteiligten Partner*innen mit viel Engagement an der Sache und deren Umsetzung interessiert sind. Partizipatorische Projekte brauchen Durchhaltevermögen, Teamgeist und Toleranz offenen Ausgängen gegenüber.

Die vorgestellten Beispiele zeigen allesamt, dass Arbeitsprozesse in Gruppen lange dauern: Es muss auf einander eingegangen werden und vor allem auch die Freude an einer gemeinsamen Umsetzung vorhanden sein. Das verlangt gegenseitige Aufmerksamkeit und Sensibilität, da das Vorstellungsvermögen und Kunstverständnis sehr unterschiedlich sein kann und viele visuelle Sprachen zusammenfinden. Ist ein Prozess geglückt, kann sich die Realisierung einer Arbeit als komplex und vielschichtig erweisen. Unterschiedliche Gedanken und künstlerische Ansätze werden zu einem verdichteten Konglomerat zusammengefügt, in dem sich alle Teilnehmenden wiederfinden sollten und das dennoch weit über die Einzelnen hinausweist.

Anmerkungen

[1] Ein Formicarium ist ein Behälter oder ein Konstrukt aus mehreren Behältern zur Beobachtung und Haltung von Ameisen.

[2] Die Ökonomie ist der ehemalige Landwirtschaftsbetrieb des Klosters mit seiner Scheune und anderen Betriebsgebäuden.

Literatur

Holzer-Kernbichler, Monika (2021): Ein neuer Schulhof für die MS St. Andrä. Online: https://www.museum-joanneum.at/blog/ein-neuer-schulhof-fuer-die-ms-st-andra%CC%88/ [31.08.2023].

Klasse Kooperative Strategien/Hohenbüchler (o. J.): Projektdokumentationen. Online: https://www.kooperativestrategien.net/start [31.08.2023].

Klasse Kooperative Strategien/Hohenbüchler (2019): Pimp my floor, Rundgang. Online: https://www.kooperativestrategien.net/rundgaenge/rundgang-2019[31.08.2023].

Kulturgericht (2021): Schüler gestalten neuen Schulhof für die MS St. Andrä. Ein Projekt des Kunsthauses Graz im Rahmen der STEIERMARK SCHAU. Online: https://www.kulturgericht.at/uebern-tellerrand/schueler-gestalten-neuen-schulhof-fuer-die-ms-st-andrae.html [31.08.2023].

Kunsthaus Graz (2021): STEIERMARK SCHAU: was sein wird. Von der Zukunft zu den Zukünften. Online: https://www.museum-joanneum.at/kunsthaus-graz/ausstellungen/ausstellungen/events/event/9763/steiermark-schau-was-sein-wird [31.08.2023].

ruangrupa (2022): documenta fifteen, Einführung. Online: https://documenta-fifteen.de/ueber/[31.08.2023].

Abbildungen

Abb. 2.1 bis 2.8: EXIT, Klasse Kooperative Strategien Irene Hohenbüchler, Rundgang Kunstakademie Münster 2023. Fotografien: Jana Mengeu.

Abb. 2.9 bis 2.12: ANT ON, Klasse Kooperative Strategien Irene Hohenbüchler, Rundgang Kunstakademie Münster 2022. Fotografien: Klasse Kooperative Strategien.

Abb. 2.13 bis 2.15: Gez. et al., Klasse Kooperative Strategien Irene Hohenbüchler, Rundgang Kunstakademie Münster 2021. Fotografien: Jana Mengeu.

Abb. 2.16: Absurde Substitution, Klasse Kooperative Strategien Irene Hohenbüchler, Rundgang Kunstakademie Münster 2020. Fotografie: Klasse Kooperative Strategien.

Abb. 2.17 bis 2.23: Bau. haus, Klasse Kooperative Strategien Irene Hohenbüchler, Kloster Bentlage 2019. Fotografien: In Hee Cho/ Klasse Kooperative Strategien.

Abb. 2.24 und 2.25: Vor/stellen, Klasse Kooperative Strategien Irene Hohenbüchler 2021. Fotografien: Christine Hohenbüchler.

Namen der Studierenden in der Klasse Kooperative Strategien:

Jona Bal, Marie Christin Becker, Mara Lili Bohm, Alissa Breer, In Hee Cho, Melanie Dreuw, Maria El-Batoul Diab, Anne Gößling, Viktoria Gudzenko, Leonie Hafen, Elio Anne Hübecker, Vivienne Ibach, Malkhaz Khutsishvili, Yena Kim, Annika Madlen Krüdewagen, Lotta Liva Cäcilie Kuß, Antonia Lasthaus, Melina Laudenberg, Jana Katharina Mengeu, Jonas Julian Mülhausen, Sophia Nefe, Stella Neocleous, Jacks Richtering, Alina Schagidow, Anna-Lena Terwey, Sarah Thiel, Miriam Viola Thieme, Mari-Joy Tönnis, Jana Weigelt-Harth, Melisa Yilmaz, Ferdinand Zander u. a.

Gemeinsam Handeln

Von Irene Hohenbüchler, Klasse Kooperative Strategien der Kunstakademie Münster

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 vermitt-

lerisch 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*in-

nen 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 künstlerische 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 über-

raschend „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 in-

teressiert 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 wirk-

lich 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 Umbrüche 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.

Gemeinsam Handeln

Von Irene Hohenbüchler, Klasse Kooperative Strategien der Kunstakademie Münster

Es ist mir wichtig, gleich zu Beginn darzulegen, aus welcher Perspektive ich diesen Beitrag formuliere, nämlich vor dem Hintergrund einer eigenen künstlerischen Praxis. Aus diesem Grunde erscheint es mir logisch, diese spezifische Sicht durch Bildmaterial aus eben dieser Praxis zu veranschaulichen – auch wenn dies etwas narzisstisch daherkommen mag.
Um einem möglichen Missverständnis vorzugreifen: Die gezeigten Abbildungen (vgl. Abb. 1-2) in diesem Beitrag sollen zwar meine spezifische Perspektive aufzeigen, aber nicht Vorlage sein für das im Beitrag beschriebene Projekt.
Die Abbildungen zeigen das Projekt HUB, eine Serie von sechs mehrstündigen Performance-Interventionen an einer Baustelle in Zürich zwischen September 2013 und Mai 2014.
Ich bin in diesem Projekt in einer Aluminium-Konstruktion an einem Gebäude fixiert, das gerade erst gebaut wird. Ich verschiebe mich mit jeder Intervention und wandere sozusagen mit dem Gebäude Etage um Etage nach oben. Ich bewege – das Gebäude im Rücken – meine Arme und versuche in diesem Ausgesetzt-Sein mich respektive die Situation zu artikulieren – mit den Armen rudernd zu einer Sprache zu finden.

Unter dem Titel *performance lab (occupy experience)* möchte ich eine Untersuchung an der Zürcher Hochschule der Künste vorstellen, die noch in ihren Anfängen steckt. Daher erlaube ich mir, den Tagungstitel temporär etwas zu verändern: WHERE THE MAGIC HAPPENS – HOPEFULLY .

Einer der aktuell nach wie vor wichtigsten Aspekte in der Auseinandersetzung mit Kunst und Bildung ist die ästhetische Erfahrung. Gemeint ist damit in einem starken Sinne die Aisthēsis, d. h. die Affektion sowie das eigene Betroffen-Sein in und durch Situationen und in und durch Prozesse, in denen man mitwirkt. *Er-Fahrung* bedeutet somit immer erst *Widerfahrung* (vgl. Mersch 2015) sowie das produktiv-reflexive Entlangarbeiten daran.

Dies lässt sich weder über eine bloße Objektivierung noch bloße Subjektivierung des Erfahrens von Situationen angemessen thematisieren und reicht weit über die klassischen Eingrenzungen der Felder „Kunst“ und „Bildung“ hinaus. Vor diesem Hintergrund ist zeitgenössische Kunstpädagogik und generell eine Pädagogik nicht möglich, ohne integral die performativen Aspekte mitzudenken. Da wird unmittelbar eines der Kernerlebnisse didaktischer Konfiguration nachvollziehbar: Das gegenseitige Aussetzungs- und Transformationsverhältnis von Lehrenden und Lernenden.

An der Zürcher Hochschule der Künste werden Fachpraktiken, Fachwissenschaften und Aspekte der Vermittlung in einem Haus angeboten. Damit ist uns ein idealer Rahmen gegeben, um an konkreten Situationen die Schnittflächen von ästhetischen und sozialen Praktiken „in actu“ zu untersuchen. Dieser Rahmen erlaubt es, dem Performativen ein methodisches Apriori zuzusprechen und die Thematisierung ästhetischer Erfahrung selbst als Performance zu begreifen: als experimentelle Setzung nämlich, die selbst immer schon ein eigenes *Aussetzen* und *Ent-Setzen* in Live-Situationen mitbezeichnet.

Der Ansatz fragt also nach einem experimentellen kreativen Tun, aber – vielleicht im Unterschied zu anderen Beiträgen dieser Sammlung – nach einer „coefficient performance“. Dies als Ergänzung zu den aktuell auch in der ZHdK diskutierten Ansätzen der „radical“ oder „critical pedagogy“. Mit „coefficient“ meine ich die „Konstanten“ in einer Gleichung, die aber andere Werte verkörpern, je nachdem, in welchem Zahlenraum die Bezifferung ihres Wertes wurzelt. Dieser Ansatz könnte die feste Verkettung des Begriffs „Performance“ an die oft zugeschriebenen Aspekte „Ereignis“, „Präsenz“, „Authentizität“ etwas lösen und sowohl offen legen, was in actu verhandelt wird, als auch die jeweiligen Bedingungen oder Werte/Variablen, die in sie eingehen.

Die Idee ist also, durch eigens erzeugte Settings die These ins Zentrum zu stellen, dass sich Muster und Konstellationen nur in und mit offenen Widerfahrungs- und Transformationsverhältnissen artikulieren und explorieren lassen.

Die angestrebte Experimentalanordnung – oder besser die angestrebten „Experimental-Körper", deren Aktivitäten durch Regelsysteme hindurch dekliniert werden – geht weder von einer immer schon gegebenen „Grundlage" noch von originären „disziplinären Besitzständen" aus, sondern artikuliert selber laufend die jeweils geltenden Relationen.

Das Versprechen ist, dass sich im *performance lab* eine Art „allgemeine Literacy" entwickeln und kultivieren lässt, wobei Praktiken selber als Ausdruck von Erkenntnis verstanden werden sollen. Eine solche Literacy reagiert darauf, dass Begriffe, die als grundlegend für Kunst und Kunstvermittlung gelten – wie Kunst, Bild, Werk und dazu korrespondierend Autorschaft, Originalität, Authentizität usw. – zur Disposition stehen.

An dieser Stelle möchte ich nun einige Arbeitsbegriffe im aktuellen Arbeitsstand dieses Projekts umschreiben. Auf Grund der thematischen Ausrichtung der Tagung WHERE THE MAGIC HAPPENS habe ich mir erlaubt, zwei Begriffe hier nochmals aufzuführen, die ich bereits in einem Beitrag in *What's Next? Art Education* skizziert hatte.

Situational Synthesis[1]

Nach Foucault sagt jede Kultur alles, was sie sagen kann. Es sind die Bedingungen der Formierung der Aussage, die ihren Gehalt bestimmen. Daher macht es Sinn, diese Bedingungen sichtbar zu machen, wie Adele Clarke in Situational Analysis (Clarke 2005) im Anschluss an Foucault herausgearbeitet hat. Das performance lab möchte nun aber über die Analyse historischer oder kontemporärer sozialer Phänomene hinausgehen, indem die Bedingungen der Formierung von Aussagen als freie Variablen aufgefasst werden. Wir möchten den Fokus auf den wechselseitigen Zusammenhang von Bedingungen und Möglichkeiten legen, indem eine gedachte Offenheit erst zu einer Situation führt, in der sich Handlungsräume und Aussagen aktualisieren können. Ausgangspunkt könnten ver-rückte Settings sein – verrückt, weil die Stränge der Setzungen diskret behandelt werden und deswegen Experimentierung zulassen.

Die Induktion einer Synthese geschieht hier also praktisch und mittels einer vorgängig erstellten „Story" oder eines partiell fiktionalen Settings, einer eingeschobenen Struktur, in die sich die Mitglieder einer Peergroup einfühlen und einarbeiten.

Die Frage für uns ist: Wie lässt sich ein Setting herstellen, in dem die performativen Prozesse erste provisorische Stabilisierungen, temporäre Hilfsstrukturen (Auxiliary Constructions), Auflösungs- oder Kristallisationsprozesse überhaupt erkannt und allenfalls festgehalten werden könnten? (Unter Einbezug der nie eingrenzbaren Wechselwirkungen zwischen Voraussetzung, Setzung, Aussetzungen, Bezugs-Setzungen und Transpositionen oder Übersetzungen) Welche Formen des Festhaltens, der Notation von „Vor-Spezifischem", von Singulärem könnten dadurch einen produktiven Widerhall erzeugen, der die Geschehnisse nicht wieder auf tradierte Formen reduziert, sondern Erfahrungsräume einer möglichen Zukunft erschließt?

Pragmatogonie

In diesem Projekt soll eine Perspektive gewählt werden, die die gegenseitige Bedingtheit von „Praxis" (hier als konkrete Erfahrung, als Konkretion verstanden) und „Theorie" (hier als Abstraktion verstanden) neu und produktiv aufeinander bezieht. Dazu würde ich den von Michel Serres (1987) geprägten Zugang der „Pragmatogonie1" vorschlagen – einer Erkenntnisweise in und durch die Praxis selbst d. h. aus der Perspektive von Praktiken.

Plasma

Darunter wird ein nicht statisches, aber auch nicht dynamisches Umfeld der Möglichkeiten/Virtualität verstanden. Nicht ein „strömender Fluss des Wissens, der mich mitreißt[2]", sondern vielmehr eine Aktiviertheit, die sich nicht bewegt: „alles, was schon da

ist“. Das Plasma ist deshalb nicht einfach als „das außerhalb des labs“ zu denken, sondern vielmehr als dessen Voraussetzung und Quelle zugleich. Das lab definiert sich jeweils über eine selektiv permeable Abgrenzung dazu: Strukturen, Regelwerke, „Kulturen“ werden gezielt angeeignet/eingeschoben oder bewusst ausgefiltert.

Performativität

Performative Prozesse möchte ich in der hier gemeinten „Leserichtung“ zu bestehenden kulturellen Codes in ein spezifisches, kritisches/produktives Verhältnis setzen und dadurch eine neue Realität mit entsprechend neuen Codes herstellen – sei es durch deren wiederholtes Einschreiben in die Gegebenheiten oder durch Verschiebungen dieser Gegebenheiten.

Der hier angestrebte Ansatz möchte im Sinne von John McKenzie den Fokus auf die Produktion von Zukunft legen: (proto-performance – vielleicht lässt sich dieser von Valie Export 1990 verwendete Begriff in einer neuen Weise umnutzen?)

Permaterialität

Dieser bereits in What‘s Next 2013 vorgeschlagene Begriff versteht Material in den Begriffen einer relationalen Körperlichkeit im Sinne von Judith Butler, also nicht als absolute Größen. Es sind also auch nicht nur die „möglichen Interaktions-, Transfer- und Interferenzmodi verschiedener Materialien bzw. Materialitäten[4]“ gemeint, vielmehr steht der Begriff selber zur Disposition.

Permaterialität ignoriert also nicht die je aktuellen Bedingungen der Materialien im Spiel, dieser Ansatz versucht vielmehr genau diese aktuellen Verhältnisse im Auge zu haben.

Dividuum

Relevant sind nicht mehr Individuen, sondern Dividualitäten[5] im Sinne von Gerald Rauning, Teilungen und verschiedene Ichs, die je nach Kontext aktiv sind – und sich auch nicht länger einer je stringenten Biografie verpflichtet fühlen. Vielmehr handeln diese pragmatisch, wendig und lustvoll, konstruieren sich nach Bedarf.

Literacy

„Being literate“/„literacy“ – in dem hier verstandenen Sinne, dass man selber seinen Namen (darunter) schreibt/schreiben kann – verbindet eine situative Erfahrenheit mit einem neuen Verständnis von Autorschaft, Subjektivität und Verantwortung. Diese Literacy hat viel damit zu tun, dass die entsprechenden Abstraktionsebenen[6] erkannt werden, auf denen man Aussagen und Vorschläge macht. Sie umschreibt hier ein Vermögen, das dem eigentlichen Wissen vorgelagert ist.

Abb. 1

Abb. 2

Anmerkungen

1 Siehe auch: Performobotics – ein Siebter Sinn für beschleunigte Gesellschaften, Eingabe für eine interne Anschubfinanzierung eines KTI-Projekts entsprechend der Forschungsinitiative des SDN „Design im Kontext technologischer Entwicklungen“, Wenger, Bühlmann, Lüber, Wassermann, Gross, HGK, FHNW, 2009.

2 Vgl. auch: Pragmatogony: The Impact of Things on Humans C.S. de Beer 2010.

3 Diskurs „als Fluß von Wissen bzw. sozialen Wissensvorräten durch die Zeit“ (Jäger 1993 und 1999).

4 Vgl: SNF-Projekt „Intermaterialität“ der Kunsthochschule Bern, http://www.hkb.bfh.ch/?id=2457 [10.10.2015].

5 „Das Ich, das hier spricht, will eine Linie sein, die die Mannigfaltigkeit teilt, von der sie herkommt, und die sie zugleich affirmiert. Keine Auslöschung, sondern Wiederholung der Mannigfaltigkeit. Pseudonyme, multiple Namen, Verästelungen und Fiktionalisierungen des Ichs, Condividualitäten, alles kann vorkommen, solang das Ich nicht den Fetisch des Namens bedient.“ Gerald Raunig: Dividuum, transversal texts, 2015.

6 Abstraktion soll hier als Gegensatz zu Generalisierung verstanden werden. Generalisierung versucht deskriptiv
Dinge in einer gemeinsamen Klasse einem Kriterienkatalog abzubilden. Abstraktion erfindet selber Kriterien, unter denen sich Gemeinsamkeiten finden lassen könnten.

Abbildungen

Abb. 1-2: HUB, Performance im Rahmen von *Under Construction*, Kurator: Patrick Huber, Auftraggeber: SBB, unterstützt von KiöR (Kunst im öffentlichen Raum Zürich), Foto: Brigitte Rufer/Samuel Rauber.