



TAKE PART!

ISSUE 07 | 10.2016

Inhalt

Editorial _ Impressum #7	1
Introduction _ Vorwort #7	2
Introduction _ Einleitung – „TAKE PART! Partizipation von Kunst und Bildung aus denken“	3
Articles _ Intervenieren – Forschen – Vermitteln	9
Articles _ „Infelicitous“ Participatory Acts on the Neoliberal Stage	19
Articles _ Wozu das Ganze?	30
Articles _ Teilhabe am Wissen	39
Articles _ Die Möglichkeit internationaler Partnerschaft	51
Articles _ Gestaltung als Forschung	69
Practice _ The Whole World in Zurich / Die ganze Welt in Zürich	82
Practice _ „Außer Sichtweite ganz nah“	91
Practice _ Das Politische in sozialer Kunst	98
Practice _ „Es geht darum, Möglichkeitsräume zu öffnen!“	111
Practice _ Wie Wissen produzieren und Strukturen transformieren?	117
Practice _ Wenn Kunst von der Realität eingeholt wird	122
Practice _ „Es braucht öffentliche Räume, in denen Neues erdacht werden kann!“	127
Practice _ Jenseits der Differenz	134
Notes _ Salzburger Initiativen, die man im Blickfeld behalten sollte	145
Notes _ Performatives Lesen in Zeiten des Aufruhrs	147
Notes _ „Strategien für Zwischenräume. Neue Formate des Ver_Lernens in der Migrationsgesellschaft“	149
Activities _ Salzburg – München – Zürich	152
Activities _ Kartenspielen – Auch eine Methode der emanzipatorischen Kunstvermittlung?!	164
Activities _ Kunst und Kultur im Spannungsfeld von Kreativität und Vermittlung	173
Activities _ Amsterdam: Toleranz als Leitmotiv ...?	175
Activities _ Veranstaltungsreihe W&K-Forum	177
Activities _ Mein Platz im Drumherum	180
Activities _ Gerold Tusch über die Keramik: Artists Talk mit Atelierbesuch	185
Activities _ Artists Talk – eine Lehrveranstaltung der anderen ART	187
Recommended _ Gesundes Misstrauen, Neugier und Hunger auf Kultur	189
Recommended _ Grada Kilombas Videoinstallation „While I Write“	192
Preview _ Preview 2016/17	195
Activities _ Making Art – Taking Part!	197

Editorial_ Impressum #7

p/art/icipate – Kultur aktiv gestalten // p/art/icipate – Producing culture actively

Herausgeber: Schwerpunkt Wissenschaft und Kunst, Universität Salzburg in Kooperation mit der Universität Mozarteum, Programmbereich Zeitgenössische Kunst und Kulturelle Produktion / Program area Contemporary Arts & Cultural Production

www.p-art-icipate.net

7. Ausgabe Oktober 2016 // 7th Issue: October 2016

ISSUE 7: „TAKE PART! Partizipation von Kunst und Bildung aus denken“

Inhaltliche Koordination: Laila Huber und Elke Zobl in Zusammenarbeit mit Veronika Aqra und Elke Smodics

Mitarbeit: Roswitha Gabriel (Lektorat), Anita Moser, Elisabeth Klaus, Marcel Bleuler

Content Management & Lektorat: Roswitha Gabriel

Englisches Lektorat: Lisa Rosenblatt

Layout: ger2

Programmierung: roiders.at

Copyright

Das Urheberrecht aller in p/art/icipate veröffentlichten Inhalte liegt bei den AutorInnen. Es gelten die vom Gesetz gewährten Rechte u.a. die Vervielfältigung für den privaten Gebrauch sowie das Zitatrecht. Darüber hinaus ist die Nutzung für nicht-kommerzielle, wissenschaftliche und pädagogische Zwecke sowie der Verweis auf p/art/icipate als externer Link ausdrücklich erwünscht. Trotz sorgfältiger inhaltlicher Kontrolle übernehmen wir keine Haftung für die Inhalte externer Seiten, die auf p/art/icipate verlinken.

//Gerbert Schwaighofer

Introduction_ **Vorwort #7**

Im Oktober 2016 erscheint die 7. Auflage des eJournals *p/art/icipate* mit dem Titel *TAKE PART! Partizipation von Kunst und Bildung aus denken*, herausgegeben vom Programmbereich *Zeitgenössische Kunst und Kulturproduktion*.

Die Ausgabe unter der Redaktion von Elke Zobl und Laila Huber sowie mit der redaktionellen Unterstützung von Veronika Aqra und Elke Smodics erscheint diesmal zum Abschluss des zweijährigen Sparkling-Science-Projekts *Making Art – Taking Part! Künstlerische und kulturelle Interventionen von und mit Jugendlichen zur Herstellung von partizipativen Öffentlichkeiten* (Sep. 2014-2016). Das eJournal fungiert damit weiterhin als Sprachrohr und Forum für die Forschungsaktivitäten am Kooperationschwerpunkt Wissenschaft und Kunst!

Entsprechend befasst sich *TAKE PART!* mit den Möglichkeiten, Ambivalenzen und Grenzen von Partizipation und gesellschaftlicher Mitgestaltung an den Schnittstellen von Kunst, Vermittlung und Forschung.

Die vorliegende Ausgabe von *p/art/icipate* weist darauf hin, wie wichtig es ist, die Ausverhandlung gesellschaftlichen Zusammenlebens nicht allein der Politik zu überlassen, sondern auch und gerade mittels Kunst und Kunstvermittlung neue Räume der Begegnung zu schaffen. Es kann nicht genug darauf hingewiesen werden, wie wichtig es ist, Voraussetzungen zu kreieren, in denen eine Vielfalt von Meinungen, Lebensstilen und Lebensentwürfen möglich und Respekt selbstverständlich ist. Kunst und Kultur kann hierbei als Brücke zwischen Politik und Gesellschaft fungieren.

Ich möchte Sie herzlich einladen, sich mit den gesellschaftlich dringenden Fragestellungen aus Perspektive der Kunst und der Kulturproduktion zu befassen und sich mit uns auf einen Diskurs zwischen Wissenschaft, Kunst und Gesellschaft einzulassen. Lesen Sie unser eJournal und besuchen Sie das umfangreiche Angebot an Symposien, Tagungen und Workshops am Schwerpunkt Wissenschaft und Kunst sowie die öffentliche Gesprächsreihe *W&K-Forum!*

DDr. Gerbert Schwaighofer

Leiter Kooperationschwerpunkt Wissenschaft & Kunst

//Veronika Agra //Laila Huber //Elke Smodics //Elke Zobl

Introduction _ Einleitung – „TAKE PART! Partizipation von Kunst und Bildung aus denken“

Ausgabe Nr. 7 des eJournal p/art/icipate mit dem Titel *TAKE PART!* befasst sich mit den Möglichkeiten, Ambivalenzen und Grenzen von Partizipation und gesellschaftlicher Mitgestaltung an den Schnittstellen von Kunst, Bildung und Forschung. *{1}

Große Begriffe wie Teilhabe, Teilnahme, Mitbestimmung, Mitwirkung umschreiben Formen der Partizipation. Was heißt es im Kontext von Kunst und Bildung teilzunehmen und teilzuhaben? Welche Bedeutung haben partizipative und intervenierende künstlerische Praxen in der Ausverhandlung gesellschaftlicher Mitgestaltung? Wenn Partizipation in künstlerischen und kulturellen Projekten als „eine Form der Teilnahme und Teilhabe, die die Bedingungen des Teilnehmens selbst ins Spiel bringt“ gefasst wird – wenn also um die „Spielregeln gespielt“ wird – (Sternfeld 2012: 121), (*2) dann eröffnen solche Projekte Möglichkeiten der Transformation im Sinne eines sozialen und politischen Wandels. Das Eingreifen in bestehende Verhältnisse setzt jedoch eine Analyse der Machtverhältnisse und eine Kritik an gegebenen Strukturen voraus. Welche Strategien setzen KünstlerInnen, VermittlerInnen und ForscherInnen in Projekten ein, um kollaborative und partizipative Handlungsräume zu öffnen? Wie gestaltet sich die Zusammenarbeit zwischen den verschiedenen AkteurInnen und wie wird mit Ungleichheiten und Ausschlüssen umgegangen? Inwiefern werden Transformationsprozesse in Richtung selbstermächtigendes Handeln initiiert und welche Ambivalenzen werden dabei sichtbar?

Diese Ausgabe wurde im Rahmen des Sparkling-Science-Projektes *Making Art – Taking Part! Künstlerische und kulturelle Interventionen mit und von Jugendlichen zur Herstellung partizipativer Öffentlichkeiten*, verankert am Programmbereich *Zeitgenössische Kunst und Kulturproduktion*, Kooperationschwerpunkt *Wissenschaft und Kunst*, erarbeitet. Die Beiträge gehen vorwiegend auf zwei Symposien im Herbst 2015 und im Frühling 2016 zurück.

Im Symposium *Making Art – Taking Part!? Ambivalenzen partizipativer und intervenierender Kunst* (16.-17. November 2015) ging es um eine kritische Reflexion partizipativer und intervenierender künstlerischer Praxen. Im Zentrum standen Fragen in Bezug auf das vielen partizipatorischen Kunstpraxen innewohnende Versprechen von Demokratisierung und Emanzipation (vgl. Milevska 2015) (*1) sowie in Bezug auf Ambivalenzen und Widersprüche an der Schnittstelle von Kunst und gesellschaftlichem Eingreifen.

Das zweite Symposium *Do it Yourself, Do it Together! Kritische Wissensproduktion und Vermittlungsstrategien* (3.-4. Mai 2016) setzte den Fokus auf kritische theoretische und praktische Ansätze zu Wissensproduktion und Vermittlungspraxen. Verhandelt wurden dabei Fragen der Wissensproduktion und Wissensvermittlung in kollaborativen Prozessen an der Schnittstelle von Universität, Schule und Kunst.

Zentrale Fragen, die wir uns im Kontext des Sparkling-Science-Projektes und der Symposien sowie in dieser eJournal-Ausgabe gestellt haben, sind: Wie gehen partizipative und intervenierende künstlerische Praxen mit der Gefahr der

Instrumentalisierung und der Neutralisierung ihres politischen Anspruchs um? Welche künstlerischen Arbeiten, Praxen und Strategien können in vielfältigen Bildungskontexten – in der Schule oder in Community-Projekten – Gewohntes und Gelerntes aufbrechen und neue Handlungsräume eröffnen? Was bedeutet es, Wissen im Rahmen von kollaborativen Prozessen zu produzieren? Welches Wissen wird produziert? Für wen? Was bedeutet kritische Wissensproduktion in diesem Kontext? Welche Rolle spielt die Kunst im Feld der Erkenntnis- und Wissensproduktion? Und welches Wissen wird in welcher Form vermittelt?

Diese und weitere Fragen werden in den folgenden Beiträgen aufgegriffen und diskutiert.

Die Beiträge in dieser Ausgabe

Welche Rolle nun partizipatorische und eingreifende künstlerische Praxen im Rahmen gesellschaftlicher Transformationsprozesse spielen können, wird auf unterschiedliche Weise in den Beiträgen von Suzana Milevska, Elke Bippus, Silke Feldhoff, Marcel Bleuler und Iwan Pasuchin sowie in einem einleitenden dialogischen Beitrag des Projektteams in der Rubrik *Articles* verhandelt:

Ausgehend von den zentralen Handlungsansätzen, die das Projekt *Making Art – Taking Part!* an der Schnittstelle Kunst, Wissenschaft und Bildung/Schule charakterisierten – „Intervenieren“, „Forschen“ und „Vermitteln“ – haben wir Themenkomplexe aufgegriffen, die im Projektverlauf virulent wurden und reflektieren unsere Zugänge dazu. Die „Ausverhandlung von Teilhabe“ stand im Zentrum des Projekts, in dessen Verlauf wir unser Verständnis von „Partizipation als kritische Praxis“ schärfen konnten. Neben dem Hinterfragen und Dekonstruieren von normiertem Denken und Handeln spielen die Aspekte der Intervention und Herstellung von Öffentlichkeit eine wichtige Rolle. In dem Text denken wir darüber nach, wie das Projekt temporäre Zwischenräume der Teilhabe öffnete und welche Ambivalenzen und Brüche, aber auch Prozesse des Empowerments und der Politisierung, sichtbar wurden. Nicht zuletzt beschäftigte uns das widerstreitende Verhältnis von Prozessorientierung und gleichzeitiger Ergebnisorientierung, das die kollaborative Wissensproduktion an der Schnittstelle Schule-Universität prägte. Einige der vielen im Projektkontext entstandenen Fragen rund um künstlerische und kulturelle Intervention sowie Partizipation als nicht abschließbare Verhandlungsprozesse werden uns auch in Zukunft weiterbeschäftigen.

Ausgehend von einem Blick auf die historische Genese von Forschung und Wissensproduktion in Kunst, Wissenschaft und Pädagogik, plädiert Elke Bippus dafür, der Polarisierung von Kunst und Wissenschaft unter den aktuellen neoliberalen Bedingungen entgegenzuarbeiten und eine partizipative Wissensproduktion und Forschung mittels Kunst und Wissenschaft ins Blickfeld zu rücken. Forschung und Partizipation versteht sie als zusammenhängende Aspekte einer *Teilhabe am Wissen*. Dazu stellt sie zwei künstlerische Beispiele vor, die mit ästhetischen Verfahren arbeiten und „Prozesse des Forschens und Denkens auf der Ebene der Praxis und der Darstellung“ vermitteln.

Während Elke Bippus die gesellschaftlichen Versprechen der Forschung an der Schnittstelle von Wissenschaft und Kunst ins Blickfeld rückt, problematisiert Suzana Milevska in ihrem Text *“Infelicitous” Participatory Acts on the Neoliberal Stage* die vielfachen Versprechen und Hoffnungen der Demokratisierung, die im Kontext der neoliberalen Ideologie an partizipatorische Kunstpraxen geknüpft werden. Sie analysiert unterschiedliche Typen partizipativer Kunst sowie ihre jeweiligen Versprechen und geht auf die vielfältigen Einschränkungen ein, die zeitgenössische partizipatorische Kunstpraxen daran hindern, ihre Potenziale zu verwirklichen.

Silke Feldhoff geht wiederum davon aus, dass die Versprechen der Demokratisierung sehr wohl eingelöst werden können, und zwar auf mikropolitischer Ebene. Mit der Frage *Wozu das Ganze?* richtet sie den Blick auf Absichten, Zwecke und Wirkungen unterschiedlicher Typen partizipatorischer Kunstpraxen und erläutert anhand von Beispielen den Typus „sozietärer künstlerischer Partizipationsprojekte“. Dabei stellt sie das Potenzial sozietärer partizipativer Kunst, „Räume für sozialen Austausch, für kritischen und emanzipatorischen Diskurs sowie für kreatives Arbeiten zu eröffnen“, ins Zentrum, weist jedoch ebenso auf Fallstricke solch kollaborativer Prozesse hin.

Der Beitrag von Marcel Bleuler ⁽²⁾ *Die Möglichkeit internationaler Partnerschaft* eröffnet eine weitere Perspektive auf partizipatorische Kunstpraxen. Er diskutiert die Ambivalenzen asymmetrischer (u.a. geopolitischer) Machtverhältnisse in partizipativen Kunstprojekten im Kontext der internationalen Zusammenarbeit anhand des Konzepts der „local ownership“ und schlägt den Begriff „künstlerische Beziehungsarbeit“ vor.

In seinem Beitrag *Gestaltung als Forschung* verhandelt Iwan Pasuchin Möglichkeiten und Grenzen der Kooperation zwischen Design-Based-Research und Artistic Research. Die Frage, was Forschung an der Schnittstelle von Wissenschaft und Kunst heißen kann, diskutiert er anhand seines aktuellen Forschungsprojektes zu *Kunst- und Kulturvermittlung im Brennpunkt*.

In der Rubrik *Practice* bespricht Katharina Morawek in ihrem Beitrag *The Whole World in Zurich / Die Ganze Welt in Zürich. Kollaborative und transformative Strategien der Verhandlung von ‚StadtbürgerInnenschaft‘* das gleichnamige Projekt der Shedhalle Zürich, das unter ihrer Leitung von 2014-2016 stattfand und sich als konkrete Intervention in die Schweizer Migrationspolitik versteht.

Martin Krenn stellt unter dem Titel *Das Politische in sozialer Kunst. Intervenieren in soziale Verhältnisse* die Frage nach der politischen Relevanz sozialer Kunstpraxen ins Zentrum seiner Ausführungen und argumentiert für den Dialog als Methode und Prinzip sozialer Kunstpraxen – seine theoretischen Überlegungen diskutiert er anhand dreier Beispiele eigener künstlerischer Projekte.

Am Beispiel zweier partizipativer Kunstprojekte erörtert Moira Zoitl in ihrem Beitrag *‘Außer Sichtweite ganz nah‘ Künstlerische Teilhabe praktizieren* ihren Zugang zu kollaborativen künstlerischen Produktionen und fragt insbesondere nach der Verhandlung von AutorInnenschaft, nach den Bedingungen für Begegnungen unterschiedlichster AkteurInnen im Rahmen kollaborativer Prozesse sowie dem Öffnen von erweiterten Handlungsspielräumen zwischen Realität und Imagination.

Zudem sprachen wir mit den KünstlerInnen Marty Huber, Steffi Müller und Klaus Dietl sowie Nicole Weniger über Intervention, Partizipation und das Öffnen von Möglichkeitsräumen sowie über das Wechselspiel zwischen künstlerischen Produktionen, ihrer Lesart und gesellschaftlichen sowie politischen Entwicklungen.

Im Gespräch mit Carmen Mörsch *Wie Wissen produzieren und Strukturen transformieren?* loten wir die Bedingungen kritischer Wissensproduktion unter bestehenden institutionellen Rahmenbedingungen sowie Möglichkeiten des Verlernens aus.

Weiters diskutierten wir mit Walter Spielmann und Hans Holzinger von der Robert-Jungk-Bibliothek für Zukunftsfragen ausgehend vom Konzept der Zukunftswerkstatt die partizipative Entwicklung von Zukunftsvisionen und ihre Rolle für demokratiepolitische Teilhabe.

Im Gespräch unter dem Titel *Jenseits der Differenz* tauschen sich Marcel Bleuler und

Benjamin Egger über ihre Erfahrungen mit Kollaboration im Kunstkontext aus, fragen nach Möglichkeiten einer Neubestimmung der ästhetischen Erfahrung sowie nach einem neuen Vokabular für das Interesse an Kollaboration und für ihr Potential.

In der Rubrik *Recommended* rezensiert Josef Kirchner die Publikation *Ab in die Provinz! Rurale Kunst- und Kulturinitiativen als Stätten kultureller Mitbestimmung*, welche im Juni 2016 von Siglinde Lang herausgegeben wurde und Kunst- und Kulturprojekte in ruralen Räumen Österreichs beleuchtet. Veronika Aqra bespricht Grada Kilombas Videoinstallation *WHILE I WRITE* (2015) und erläutert, warum es notwendig ist, sich über alternative und dekolonisierende Formen und Formate der Wissensproduktion Gedanken zu machen.

In der Rubrik *Notes* stellen wir eine Auswahl an Salzburger Initiativen vor, die sich erst vor kurzem formiert haben bzw. initiiert wurden und die man im Blick behalten sollte von den *Hörstolpersteinen* über den TV-Sender *refugee.tv* hin zum *digital spring festival* und der *SUPER – Initiative für Zwischennutzung von Leerständen als Handlungsräume für Kultur und Wissen*. Des Weiteren vermittelt uns Veronika Aqra ihre Eindrücke von einer Exkursion, die das Team des Sparkling-Science-Projektes *Making Art – Taking Part!* zu den Aktionstagen *Strategien für Zwischenräume. Neue Formate des Ver_Lernens* in der Migrationsgesellschaft des Wiener Büros für Kunstvermittlung und kritische Wissensproduktion trafo.K unternommen hat. Larissa Schütz bespricht Julius Deutschbauers performative Lesung *Antirassismusvergügnungspark*, die der Performer, Künstler, Filmer und Autor Deutschbauer im Rahmen der diesjährigen Sommerszene Salzburg gehalten hat und die sich in ihren Gegenüberstellungen und tagespolitischen Fragestellungen mit dem Zusammenleben in einer komplexen Gegenwart beschäftigt.

In der Rubrik *Activities* werden Rückblicke auf Veranstaltungen am Kooperationssschwerpunkt W&K gegeben: Studierenden berichten über Eindrücke von Lehrveranstaltungen im Wintersemester 2015/16 und Sommersemester 2016 und stellen in deren Rahmen erarbeitete Konzepte oder Fallstudien vor.

In einem Bericht über die im Frühjahr 2015 ins Leben gerufene Veranstaltungsreihe W&K-Forum wird die Vielfalt der an allen drei Programmbereichen des Kooperationssschwerpunktes Wissenschaft und Kunst verhandelten und beforschten Themen sowie das Anliegen eines aktiven Austausches zwischen Wissenschaft, Kunst und Gesellschaft sichtbar.

Im Rahmen der Lehrveranstaltung *Artists Talk – Analyse künstlerischer Produktion*, die im Wintersemester 2015/16 von Elisabeth Schmir! abgehalten wurde, nehmen Studierende unter anderem an den in Kooperation mit der Kulturabteilung der Stadt Salzburg initiierten *Artists Talk* teil und reflektieren diese. Stefanie Svacina schildert uns ihre Eindrücke vom *Artist Talk* mit dem Künstler Gerold Tusch; Catherine Aigner berichtet vom *Artists Talk* mit der Künstlerin Tanja Kumpermond.

Die Lehrveranstaltung *'In Normalitäten intervenieren': Methoden und Perspektiven einer emanzipatorischen Kunstvermittlung* mit der Kunst- und Kulturvermittlerin Elke Smodics beschäftigte sich mit verschiedenen Entwicklungslinien der Kunst- und Kulturvermittlung, ging Fragen nach dem „Wie“ der Vermittlung nach und gab Einblicke in zeitgenössische Vermittlungspraxen in Institutionen sowie in der autonomen Projektarbeit. Die Studierenden Renate Hausenblas und Sabine Reisenbüchler präsentieren ihr im Kontext der Lehrveranstaltung entwickeltes Vermittlungskonzept, das sich mit dem Kartenspielen als eine emanzipatorische Methode der Kunstvermittlung auseinandersetzt.

Die Lehrveranstaltung *Making Art – Taking Part! Kritische kulturelle Produktion und Vermittlung* gab den Studierenden direkte Einblicke in das universitäre

Forschungsprojekt *Making Art – Taking Part!* an den Schnittstellen von Schule, Universität und Kunst. Verena Höller berichtet uns von ihren Eindrücken vom Symposium *Do it Yourself, Do it Together! Kritische Wissensproduktion und Vermittlungsstrategien* (3.-4. Mai 2016) und ihrer Teilnahme an der Exkursion zur Projektpräsentation der SchülerInnen des BORG Mittersill.

Die drei Studierenden Veronika Aqra, Verena Höller und Stefanie Niesner stellen zudem die von ihnen im Rahmen der Lehrveranstaltung entwickelten Fallstudien zu künstlerischen Interventionen vor, die exemplarisch die Gemeinsamkeiten und Unterschiede künstlerischer Interventionen aufzeigen. Veronika Aqras Fallstudie beschäftigt sich mit dem post/kolonialen Kartierungsprojekt *mapping.postkolonial.net*. Verena Höller analysiert Beispiele künstlerischer Interventionen im Stadtraum Salzburgs, die sich mit der mangelnden Salzburger Erinnerungspolitik in Bezug auf die NS-Geschichte auseinandersetzen. Stefanie Niesner widmet sich in ihrer Fallstudie dem Projekt *Die ganze Welt in Zürich* und dem Konzept einer StadtbürgerInnenschaft.

Die Lehrveranstaltung *Hot Spot: Amsterdam! Die zeitgenössische Kunst- und Kulturszene* bei Siglinde Lang und Josef Kirchner bot den Studierenden die Gelegenheit, die aktuelle Kunst- und Kulturszene sowie alltagskulturelle Spezifika der niederländischen Hauptstadt Amsterdam vor Ort zu erkunden. Jana Winkelmayr schildert uns in ihrem Beitrag ihre Teilnahme an der Exkursion nach Amsterdam.

Sie berichtet weiters über die Lehrveranstaltung *PR für Kunst und Kultur: Kommunikation professionell gestalten* bei Anita Moser, in der Basiswissen und methodische Grundlagenkenntnisse der Öffentlichkeitsarbeit im Kunst- und Kultursektor vermittelt wurden.

In der Rubrik *Open Space* werden Ergebnisse aus der Zusammenarbeit der Schüler_innen mit den Künstler_innen und Wissenschaftler_innen aus dem Sparkling Science Projekt *Making Art – Taking Part!* präsentiert: Zum einen eine Digital-Story mit dem Titel „Kunst hat viele Ansichten“ von fünf Schüler_innen der NMS-Liefering. Zum anderen eine Slide-Show die Schüler_innen des BORG-Mittersill mit dem Künstler Klaus Dietl zusammengestellt haben sowie eine Fotodokumentation zur Projektpräsentation von „Making Art – Taking Part“ in Mittersill.

Den Abschluss dieser Ausgabe bildet die Vorschau auf anstehende Veranstaltungen und Aktivitäten im kommenden Winter- und Sommersemester.

Wir danken allen Beitragenden sehr herzlich und freuen uns auf einen weiteren regen Gedanken- und Meinungsaustausch!

//Literaturnachweise

- *1 Milevska, S. (2015): *Auf der neoliberalen Bühne: Die uneingelösten Versprechen und Hoffnungen partizipatorischer Kunst für die Demokratisierung der Gesellschaft*. Bildpunkt „Demokratie im Präsens“. <http://www.igbildendekunst.at/bildpunkt/bildpunkt-2015/demokratie-im-praesens/auf-der-neoliberalen-buehne.htm> [28.9.2016].
- *2 Sternfeld, N. (2012): *Plädoyer. Um die Spielregeln spielen! Partizipation im post-repräsentativen Museum*. In: Gesser, S. / Handschin, M. / Jannelli, A. / Lichtensteiger S. (Hg.): *Das partizipative Museum Zwischen Teilhabe und User Generated Content*. Bielefeld: transcript, S. 119-126.

//Fussnoten

- *1 *Die inhaltliche Koordination dieser eJournal-Ausgabe erfolgte im Rahmen des Sparkling Science-Projektes „Making Art – Taking Part!“ von Elke Zobl (Projektleitung) und Laila Huber in Zusammenarbeit mit Veronika Aqra und Elke Smodics.*
- *2 *Ist 2015-2017 Gastforscher am Programmbereich Zeitgenössische Kunst und Kulturproduktion.*

//Veronika Agra //Laila Huber //Elke Smodics //Elke Zobl

Articles _ Intervenieren – Forschen – Vermitteln

Künstlerisch-educative Projekte in der Kooperation Universität – Schule.
Reflexionen zum Projekt „Making Art Taking Part!“

In dem Projekt Making Art Taking Part!, einem zweijährigen Sparkling-Science-Projekt, das an den Schnittstellen von partizipativer Forschung, intervenierender Kunst und kritischer Kunstvermittlung angelegt ist, haben wir (Wissenschaftlerinnen aus verschiedenen Disziplinen) mit Schülerinnen und Schülern, Künstlerinnen und Künstlern sowie Kooperationspartnern aus der Schule und der Kunst- und Kulturvermittlung zusammengearbeitet. Die große Frage, die uns beschäftigte, war: Was heißt es, mit Jugendlichen zu forschen, zu intervenieren und Kritik zu üben? Und welche Rolle spielt dabei eine kritische Vermittlungspraxis?

Ein wesentliches Thema, mit dem wir uns in dem Projekt auseinandersetzen, kreist um Fragen der Möglichkeiten und Grenzen gesellschaftlicher Mitgestaltung – also der Partizipation, Teilhabe und Intervention – im Kontext verschiedener künstlerischer und kultureller Praxen. Es gibt viele Schlagworte, die die Möglichkeiten der Beteiligung von Menschen in künstlerischen und kulturellen Projekten benennen und auch verschiedene Auslegungen davon. Wir fragten uns, was es konkret von der forschenden, vermittelnden und künstlerischen Praxis ausgehend heißt, wenn sich unterschiedliche Menschen – Schülerinnen und Schüler, Forscherinnen, Vermittlerinnen, Künstlerinnen und Künstler, Kulturarbeiterinnen – an künstlerisch-kulturellen forschenden und vermittelnden Projekten beteiligen.

Viele Fragen rund um künstlerische und kulturelle Intervention sowie Partizipation als nicht abschließbare Verhandlungsprozesse sind dabei virulent geworden. Was bedeuten partizipative Prozesse in der künstlerischen Praxis, aber auch in einem Projekt, in dem Forschung auf Schule trifft? In welchen Momenten werden die Möglichkeiten – aber auch die Grenzen – sichtbar, in denen sich Handlungsräume an der Schnittstelle von Kunst und gesellschaftlichem Eingreifen öffnen können? Was treibt Künstler_innen, Vermittler_innen und Wissenschaftler_innen an und bewegt sie, wenn sie im Austausch mit anderen Menschen künstlerische, vermittelnde und forschende Prozesse und Projekte gestalten?

Gemeinsam als forschendes Team versuchen wir im Folgenden Fragen, die in dem Projekt in der Zusammenarbeit mit 14- bis 16-jährigen Schülerinnen und Schülern einer NMS in einer städtischen Region und eines BORG in einer ländlichen Region Salzburgs entstanden sind, und Prozesse, die wir erfahren haben, zu reflektieren.

Ausverhandlung von Teilhabe

Elke Smodics: Kritische Kunstvermittlung versteht sich als Praxis, die Institutionen und Verhältnisse, in denen sie stattfindet, nicht unverändert lassen will. Sie hinterfragt einerseits den hegemonialen Kanon in Bildungsinstitutionen und andererseits wird dem Übersehen von Ungleichheitsverhältnissen, Ausschlüssen und Normierungen etwas entgegengesetzt. Wenn aus der Perspektive der kritischen Kunstvermittlung von Partizipation die Rede ist, wird um die Spielregeln gespielt. Nora Sternfeld schlägt vor, Partizipation nicht als bloßes „Mitmachen“ zu begreifen, sondern als eine Form der Teilhabe und Teilnahme, die die Bedingungen des Teilnehmens selbst ins Spiel bringt (vgl. Eckert/Sternfeld 2015: 2). (*2) Zwei Jahre lang erproben, reflektierten, diskutierten, befragten, verwarfen, verhandelten wir –

ein transdisziplinäres Team – im Rahmen eines partizipativen Forschungsprojekts emanzipatorische Bildungsfragen an der Schnittstelle von Theorie, Praxis und dem Alltag von Jugendlichen. Zwei Jahre lang werden Fragen rund um die Auslegung der Begriffe Partizipation, Intervention und Wissensproduktion aus den Perspektiven Praxis und Theorie, Kunst und Kunstvermittlung sowie Universität und Schule zusammengedacht.

Ein Fokus des kollaborativen Arbeitens wird auf das WIE von Teilhabe im Rahmen von offenen Prozessen mit den Schüler_innen gelegt. Es klingt schön, wenn wir von selbstermächtigenden Zielen sprechen, und darüber, wie die Schüler_innen ihre Teilnahme / Teilhabe mitbestimmen, und die Ausverhandlung der Bedingungen der Spielregeln eine gemeinsame Sache aller Beteiligten ist. Demnach ist die Frage: WIE haben die Schüler_innen den Handlungsraum mit ihren Themen, Interessen, Fragen und Wünschen mitbestimmt? Und inwieweit hat sich das Team auf eine gemeinsame Wissensproduktion eingelassen? Ist es gelungen, alternative Räume, die aber auch von Normen und von Habitus durchdrungen sind, zu imaginieren? Welches minoritäre Wissen kommt nicht vor und fließt nicht in das kollektive Wissen ein? Welches Wissen ist privilegiert und welches marginalisiert?

Die zentralste Frage, die die Jugendlichen im Rahmen des Projekts formulierten, ist: „Gibt es einen konkurrenzfreien Raum?“ Die Frage beinhaltet eine Utopie, die bedauerlicherweise nicht zu einem konkreten Wunschbild ausformuliert wurde, sondern mit einer anderen Frage gekoppelt wurde. „Wie zusammenleben?“ Diese virulente Frage haben sich die Schüler_innen beider Schultypen unabhängig voneinander gestellt. Die Durchdringung des jugendlichen Alltags durch das System Schule und die Abhängigkeiten (Jugendschutz, Aufsichtspflicht, etc.), die in Verbindung mit ihrem Alter stehen, produziert aus ihnen eine homogene Gruppe. Doch wie widersetzt man sich dieser Homogenisierung und den damit einhergehenden Einschreibungen? „Kinder, Jugendliche, Pubertierende, Migrant_innen, Burschen, Mädchen, Konsumteufel ...“.

Ausgehend von diesen Fragen fand eine Beschäftigung mit emanzipatorischen Strategien in der Auseinandersetzung rund um Themen des „Zusammenlebens“ statt. Mit dem Einsatz von künstlerischen Arbeiten und Ansätzen aus der Aktionsforschung und der kritischen Kunstvermittlung entwickelten die Schüler_innen gemeinsam mit den Künstler_innen Moira Zoitl, Marty Huber, Steffi Müller und Klaus Dietl Formate der kritischen Verhandlung und Offenlegung der Bedingungen von Ausschlussmechanismen. Die Dekonstruktion hegemonialer Verhältnisse zeigt, dass es nicht leicht ist auf seine Privilegien zu verzichten. Wie umgehen mit diesem Wissen? Was verlernen?

Laila Huber: Den Partizipationsbegriff haben wir im Laufe des Projektes viel diskutiert und die ihn begleitenden Ambivalenzen thematisiert (s. dazu Milevska in dieser eJournal-Ausgabe). Partizipation ist ein umkämpfter Begriff. Daher haben wir begonnen, von „Partizipation als kritische Praxis“ zu sprechen, um unser Selbstverständnis einer eingreifenden kollaborativen Praxis zu benennen. Doch was heißt genau „Partizipation als kritische Praxis“ im Kontext künstlerischer und kultureller Produktion?

Bezugnehmend auf Chantal Mouffe verstehen wir kritische künstlerische und kulturelle Praktiken als wichtigen Ansatzpunkt, um gegenhegemoniale Öffentlichkeiten (oder agonistische öffentliche Räume) herzustellen: Mouffe hält fest, dass „künstlerische und kulturelle Praktiken Räume des Widerstands schaffen können, die das gesellschaftliche Imaginäre untergraben, das für die Reproduktion des Kapitalismus notwendig ist“ (Mouffe 2014: 136). (*6)

Unser Ziel einer Partizipation als kritische Praxis im Kontext kultureller Produktion war es, im Projekt das hegemoniale Imaginäre – also normiertes Denken und Handeln – zu hinterfragen und zu dekonstruieren. Und damit wurde ein Denken von Möglichkeiten sowie ein kollaboratives Imaginieren und Umsetzen von künstlerischen und kulturellen Interventionen angestrebt. Partizipation als kritische Praxis im Kontext kultureller Produktion verstehen wir darauf aufbauend als Verhandlungsfeld radikaldemokratischer Prozesse. Mouffe versteht als Bedingung demokratischer Politik den zwischen zwei oder mehreren Parteien bestehenden konflikthaften Konsens, den sie als Agonismus bezeichnet.

Unser Begriff von Partizipation als kritische Praxis beinhaltet den Aspekt der Intervention, welcher in unserem Verständnis wiederum mit dem Herstellen von Öffentlichkeit in Verbindung steht. Mit Mouffe (2014) (*6) gesprochen ging es uns im Projekt darum, „agonistische öffentliche Räume“ herzustellen – also Räume des Widerstreits unterschiedlicher Positionen und Interessen und des gemeinsamen Verhandeln und Auslotens von Teilhabe.

Öffentlichkeit, Empowerment und Politisierungsprozesse

„Also, von Anfang an hätte ich mir nie gedacht, dass wir so etwas Großes machen und das hat mich schon überrascht, dass wir dann eine Talkshow gemacht haben. (...) Sobald ihr uns gesagt habt, dass wir uns vorbereiten müssen [auf die Präsentation], da habe ich es dann schon ernst genommen. Weil vorher haben wir es nicht so ernst genommen. (...) Weil ihr habt ja gesagt, dass da viele Leute kommen und da ist dann schon ein bisschen was auf dem Spiel gewesen.“ (Schüler C, BORG Mittersill)

Elke Zobl: Ein wichtiger Ansatzpunkt in dem Projekt war das künstlerisch-kulturelle Verhandeln und das Herstellen von Öffentlichkeit(en). Wir sind in der Beantragung des Projektes von einem transdisziplinären Versuch ausgegangen, ein kommunikationswissenschaftliches Öffentlichkeitsmodell in einem Bildungskontext zu denken und die Rolle von künstlerischen Praxen in gesellschaftlichen Ausverhandlungsprozessen zu reflektieren (s. auch Zobl, im Erscheinen). (*8) Leitend war für uns das Zitat von Elisabeth Klaus: „Ich sehe Öffentlichkeit als jenen fortlaufenden Prozess an, in dem sich die Gesellschaft darüber verständigt, wie sie leben will.“ (Klaus 2013). (*4) In dem Drei-Ebenen-Modell von Öffentlichkeit, auf das wir uns in dem Projekt auf einer theoretischen Ebene beziehen, definiert Elisabeth Klaus Öffentlichkeit als gesellschaftlichen Aushandlungsraum, der sich aus alltäglichen Kommunikationsprozessen (Mikro-Ebene), einer organisierten interessenvertretenden Ebene (Meso-Ebene) sowie einer komplexen, zumeist massenmedialen Ebene (Makro-Ebene) konstituiert. (*1)

Ausgangspunkt des Drei-Ebenen-Modells ist ein weiter Politikbegriff, der Alltagspraktiken miteinschließt und den Blick auf die Vielfalt von Öffentlichkeiten und die kommunikativen Prozesse zur Herstellung von Öffentlichkeit wirft. Lebensweltliche Erfahrungen müssen die mittlere Ebene durchlaufen und sich dort vernetzen, um politische Wirkung zu entfalten. So können Gegenöffentlichkeiten entstehen, die der komplexen Öffentlichkeitsebene alternative Deutungsmuster entgegensetzen (Klaus 2013). (*4) Auf der mittleren Ebene kann also ein kollektiver Kommunikations- und Diskursraum gebildet werden und soziale und gesellschaftliche Themen können gemeinsam verhandelt werden.

Wir haben uns nun die grundsätzliche Frage gestellt: Wie lassen sich die Erfahrungs-, Lern-, und Aneignungsprozesse, die in diesem Projekt stattgefunden haben, im Kontext des Drei-Ebenen-Modells von Öffentlichkeit denken? Meiner Meinung nach hat sich das Modell als produktiv erwiesen, um die Reflexions-, Ausverhandlungs-

und Aneignungsprozesse, aber auch die Politisierungsprozesse, die stattgefunden haben, fassen zu können. Im Übergang von der ersten zur zweiten Ebene finden politisierende Prozesse von Empowerment, Partizipation, Konflikt, Teilhabe und Ausschlüssen statt. Die Prozesse der Politisierung und des Empowerment betreffen v.a. die kritische Hinterfragung und Verhandlung gesellschaftlicher Normen und Werte. bell hooks hat den Begriff Empowerment sehr treffend so beschrieben: „Dieser Prozess setzt ein, wenn wir beginnen zu verstehen, auf welche Weise Herrschaftsstrukturen das eigene Leben bestimmen, wenn wir ein kritisches Bewusstsein und die Fähigkeit zum kritischen Denken entwickeln, wenn wir neue alternative Lebensgewohnheiten ersinnen und aufgrund dieses marginalen Raums von Differenz in uns Widerstand leisten.“ (hooks 1996, zitiert in Johnston-Arthur o.J.). (*3) Das Modell kann den Blick auf diese Prozesse und damit auf die Möglichkeiten der Eröffnung, aber auch auf Einschränkungen und Konflikte von kollaborativen Diskurs- und Handlungsräumen schärfen.

Die Gespräche und der Austausch der Teilnehmer_innen im (öffentlichen) Projekt sind nicht mehr auf der Alltagsebene der spontanen Gespräche angesiedelt, sondern finden in einem partizipativen Setting sowie einem institutionellen Kontext statt, so dass bereits von einer Verlagerung in die zweite Ebene von Öffentlichkeit gesprochen werden kann. In einigen Interviews mit Schüler_innen wurde dies bestätigt, wenn sie die Erfahrungen aus dem Projekt in ihre Alltagskontexte zurücktragen und dort diskutieren. Doch entstanden in dem Prozess auch viele (unabschließbare und offene) Fragen bei uns als Projektteam, bei den Kooperationspartner_innen, Schüler_innen und Lehrer_innen, die nicht eine Antwort zur Folge haben, sondern viele Antworten eröffnen (können). Wichtig dabei ist jedoch, die „blinden Flecken“ in Bezug auf die Ausschlussmechanismen von Gender, „Race“, Klasse und Alter oder wie in diesem Projekt die Stadt-Land-Dynamik mitzudenken. Eine Mitwirkung an den Aushandlungsprozessen einer Gesellschaft darüber, „wie sie leben will“ (Klaus 2013), (*4) setzt jedenfalls die Fähigkeit voraus, Fragen aufzuwerfen und den Status Quo zu hinterfragen. In den Prozessen der gesellschaftlichen Gestaltung von Öffentlichkeit(en) muss eine kritische Reflexion von künstlerischen und kulturellen Interventionsmöglichkeiten, Partizipation und Empowerment sowie von blinden Flecken und Ausschlüssen beinhaltet sein. Diese Fähigkeit des Fragen-Stellens, der kritischen Reflexion und der Dekonstruktion wird in unserer neoliberalen Gesellschaft immer bedeutender. Unser Projekt war ein Versuch, im Kontext von Kooperationsprojekten von Schule – Universität – Kunst- und Kultur kollaborativ zu erproben: *wie* Fragen stellen, *wie* Kritik üben und *wie* in der Folge kritisch handeln?

Veronika Aqra: Wenn wir davon ausgehen, dass die Mitwirkung an den Aushandlungsprozessen einer Gesellschaft die „Fähigkeit“ bzw. „Befähigung“ voraussetzt, Fragen aufzuwerfen und den Status Quo zu hinterfragen, dann braucht es auch die Bedingungen dazu, Fragen aufwerfen zu können. Das heißt, nur wenn man sich befähigt, also in der Lage fühlt, Fragen offen und kritisch zu formulieren, Kritik zu üben und auch dementsprechend zu handeln, kann man an den Aushandlungsprozessen der Gesellschaft mitwirken. Dazu braucht es einen geschützten Raum, in dem man sich erst einmal sicher fühlt, seine eigene Meinung zu äußern und Kritik zu formulieren. Denn ein Mehr an Wissen kann auch zu einem Mehr an Verletzlichkeit führen statt zu Politisierung und (Self-)Empowerment. Je mehr man sich der Machtverhältnisse bewusst wird, die einen umgeben und in die man zugleich verstrickt ist, umso größer wird auch die eigene Verletzlichkeit, wenn man zumindest einem Teil dieser intersektional wirkenden Machtverhältnisse ausgesetzt ist. Wenn wir auf das oben erwähnte Zitat von bell hooks zurückkommen, geht es sowohl darum, diese Fähigkeit des-Fragen Stellens, der kritischen Reflexion und der Dekonstruktion zu vermitteln, als auch darum einen geschützten Raum zu öffnen, in dem ein respektvolles und wertschätzendes Interagieren auf Augenhöhe ermöglicht wird.

Im Rahmen unseres Projektes stellte ich mir die Frage, wie Prozesse des (Self-)Empowerments und der Politisierung initiiert werden können, ohne zu größerer Verletzlichkeit zu führen? Wie können wir trotz zeitlicher Begrenzung des Projektes auf nachhaltige Art und Weise wirken?

In diesem Sinne braucht es für eine nachhaltige kritische Wissensproduktion und Praxis soziale Netze, die die Akteur_innen in diesem Bestreben auffangen und unterstützen. Für ein temporäres Projekt wie unseres heißt das, dass es wichtig ist zu vermitteln, dass man nicht allein ist mit rassismuskritischen/feministischen/antiklassistischen et_cet_era Einstellungen und Forderungen, sondern dass die Möglichkeit besteht, sich Kollektiven anzuschließen bzw. neue Kollektive oder Graswurzelinitiativen mit Gleichgesinnten aufzubauen. Wenn ein Bewusstsein für diese bestehenden sozialen Netzwerke fehlt, kann es sehr schwierig sein, diese kritische Haltung langfristig auch in die Praxis umzusetzen, vor allem dann, wenn man von (Mehrfach-) Diskriminierungen bzw. von sozialer Exklusion betroffen ist.

Daher war es uns wichtig, die Aktivistin und Künstlerin Marty Huber sowie die Künstler_innen Steffi Müller und Klaus Dietl einzubinden. Sie vermittelten den Schüler_innen des BORG Mittersill, wie mit künstlerischen Strategien, z.B. mittels Street Art oder Statuentheater à la Augusto Boal, politische und gesellschaftliche Themen im öffentlichen Raum sichtbar gemacht bzw. ausverhandelt werden können. Auch die Künstlerin Moira Zoitl, die mit den Schüler_innen der NMS Liefering zusammenarbeitete, greift in ihrer Arbeit gesellschaftskritische Themen auf. Sie alle arbeiten in Kollektiven, gehen Allianzen ein, bilden Netzwerke und „Komplizenschaften“, um ihren Forderungen in der Öffentlichkeit Ausdruck zu verleihen. Durch ihr gesellschaftliches Engagement und ihre künstlerische Tätigkeit vermitteln sie den Jugendlichen, wie eine kritische Praxis gelebt werden kann trotz der Ausschlussmechanismen, von denen man betroffen ist.

Interventionen und Zwischenräume

Laila Huber: Vor diesem Hintergrund der Frage der Nachhaltigkeit rückt die temporäre Beschaffenheit des Projektes und der Interventionen ins Blickfeld. Was wird durch eine solche temporäre Intervention geschaffen und was bleibt davon?

Für unser Projekt forschungsleitend war die Frage nach dem gesellschaftlichen Eingreifen durch künstlerische und kulturelle Interventionen sowie dem Gestalten von Teilhabe. Als hilfreicher Begriff hat sich für uns der „Zwischenraum“ herauskristallisiert. Die temporäre Intervention schafft einen Zwischenraum, in dem Platz für das Hinterfragen des Gewohnten und für das Denken von Möglichkeiten ist.

Um dieses Öffnen eines Zwischenraums näher zu bestimmen, möchte ich Henri Lefebvres Konzept des „gelebten Raum“ (lived space) aufgreifen, welches den Aspekt des Gemachtseins von Raum in seiner sozialen, imaginären und materiellen Dimension ins Zentrum des Denkens von Raum und Zusammenleben stellt. Als Pionier der Raumsoziologie führte Lefebvre mit seiner analytischen Triade „perceived – conceived – lived“ das Zusammendenken von sozialen, mentalen und physischen Aspekten im Denken von (urbanem) Raum ein. Seine Analyseachsen sind dabei immer in Verbindung mit der körperlichen Erfahrung (als „bodily lived experience“) von Raum und Stadt zu verstehen und nicht als abstraktes Modell (Lefebvre [1974] 1991). (*5) Der gelebte Raum wird im Alltagshandeln konstituiert und demnach stetig von neuem hergestellt. Er wird tagtäglich aufgeführt und kann insofern tagtäglich neu verhandelt werden.

Wir haben mit unserem Projekt in den gelebten Raum der Jugendlichen interveniert und einen temporären Zwischenraum geöffnet einen nicht-alltäglichen Raum, in

dem das Gewohnte zur Disposition stand und wir gemeinsam mit den Schüler_innen scheinbare Normalitäten und Normen hinterfragen konnten und ihre Gemachtheit und Veränderbarkeit thematisierten. Die Qualität des Werdens und der Veränderbarkeit von sozialer Welt wird im Zwischenraum des Projektes besonders sichtbar, doch kann im Sinne Lefebvres auch der „gelebte Raum“ des Alltags in seiner Dimension als Möglichkeitsraum gestärkt werden.

Im Projektsetting haben Begegnungen zwischen Akteur_innen stattgefunden, die ohne das Projekt in dieser Konstellation nicht zusammengekommen wären – Schüler_innen, Lehrer_innen, Künstler_innen, Kunst-/Kulturvermittler_innen sowie Wissenschaftler_innen. Und in diesem Projektsetting haben wir eine kollaborative Wissensproduktion und das Denken von Möglichkeiten (sowie das Hinterfragen von Normen und Normalitäten) angestrebt. Wie haben sich die Jugendlichen nun den temporären Möglichkeitsraum angeeignet?

Elke Smodics:

„Intervention als Unterbrechung des Alltags oder des Normalen, des Natürlichen. ... Ich finde es spannend zu überlegen, oder ich fand es immer wieder spannend zu überlegen, ob es eine Intervention ist, die eine Aussetzung macht, (das ist) eine Pause, oder eine Setzung. Eine Intervention die eine Setzung macht, bringt ein Statement, eine Idee, eine Parole. (...) Ich kann quasi eine Intervention machen, die sagt ‚Ich will eine Setzung machen, ich will eine Parole verbreiten, ich will eine Message haben‘. Oder ich mache eine Aussetzung.“ Marty Huber (Aktivistin, Performancekünstlerin und Theoretikerin)

Die aus den Prozessen hervorgegangenen Fragen der Schüler_innen umkreisten Themen, die derzeit für ihren Alltag virulent sind, wie z.B. zu Freiheit: „Warum gibt es Gewalt?“, Solidarität: „Wie solidarisch sein?“, Zivilgesellschaft: „Wie Partei ergreifen und sich einsetzen?“, Protest: „Gibt es einen konkurrenzfreien Raum?“ und Zukunft: „Wie Gesellschaft verändern?“. Sie formulierten Statements und Forderungen und entwickelten Formate, die zur aktiven Auseinandersetzung einladen.

Um über das Agieren in Machtverhältnissen nachzudenken und um alternative Handlungsoptionen zu entwickeln, stand das gemeinsame Handeln im Rahmen des Vermittlungsprozesses im Zentrum, das einerseits die Logik des institutionellen Habitus unterläuft und andererseits auch als Intervention in die tägliche Schulpraxis gelesen werden kann. Vor diesem Hintergrund entstehen Räume, um neue Fragen zu entwickeln, Handlungsoptionen zu eröffnen, in bestehende Verhältnisse zu intervenieren und Strategien der Aneignung und der Selbstermächtigung auszuprobieren. Durch das Zusammentreffen von verschiedenen Akteur_innen aus unterschiedlichen gesellschaftlichen und beruflichen Zusammenhängen werden gewohnte Sichtweisen und bekannte Handlungsmuster verlassen, und neue Zwischenräume entstehen. Es sind Räume der Verhandlung, in denen sich verschiedene Wissensformen begegnen und darüber verhandelt wird, was Wissen ist. Folgen wir dem Konzept der Kontaktzonen von James Clifford und Mary Louise Pratt (vgl. Sternfeld 2014), (*1) dann lassen sich Vermittlungsprozesse als geteilte soziale Räume begreifen, in denen unterschiedliche Akteur_innen aufeinander treffen und gemeinschaftlich ver/handeln müssen. Dieses Konzept von Kontaktzonen basiert auf Zufälligkeit und Prozesshaftigkeit. Dabei entstehen Formen der Gemeinschaften, die durch den Prozess, der unerwartete Begegnungen und diskursive Untersuchungen mit sich bringt, produziert werden.

Vom Prozess und Produkt

Elke Zobl: In Zusammenhang mit der Entwicklung künstlerischer und kultureller

Interventionen war in dem Projekt sehr stark ein „doppelter Moment“ prägend: Zum einen der Wunsch und das Streben, in einem offenen Prozess partizipativ, kollaborativ und kritisch mit den Jugendlichen möglichst auf Augenhöhe zu arbeiten, jeweilig in den Workshops konkret und laufend auf die gemachten Erfahrungen einzugehen, Impulse zu setzen, Input zu geben und an den künstlerischen und kulturellen Interventionen zu arbeiten sowie die Ambivalenzen ungleicher Machtverhältnisse in der Zusammenarbeit zu reflektieren.

Zum anderen sind solche Projekte in sehr machtvollen institutionellen Systemen (Schule, Universität) eingebettet und stehen in einer Drittmittel-Förderlogik, die Ergebnisse sowie klare Anforderungen, z.B. in Hinblick auf Projektleitung, Team, Publikationen etc., einfordert. Diese Systemzwänge stehen konträr zu dem Wunsch, einen prozessorientierten, ergebnisoffenen Zugang in einer kollaborativen Arbeitsweise zu schaffen.

Wir haben versucht einen Zwischenraum zu öffnen, in dem die Ambivalenzen und Fragen thematisiert wurden und zugleich die Selbstermächtigung der Jugendlichen im Zentrum unseres Vorhabens stand.

Die notwendigen Setzungen unsererseits, um in dem kollaborativen Prozess zu einem Ergebnis zu kommen und den offenen Prozess zu schließen, waren insbesondere auf die gemeinsame Präsentationsform fokussiert, die wiederum mit den Schüler_innen und ihren vielfältigen Anliegen, Themen und Fragen inhaltlich gestatet und gemeinsam mit den Künstler_innen umgesetzt wurden. Im kollaborativen Prozess entwickelten die Schüler_innen zusammen mit den Künstler_innen und uns Vermittler_innen drei Präsentationsformate: Einen mobilen Infowagen (NMS Lieferung), eine Talkshow und eine Slideshow (BORG Mittersill). In der Umsetzung der Präsentationsformate gab es verschiedene Aufgaben, aus denen ein gemeinsames Ganzes wurde. Obwohl diese Zusammenarbeit von etlichen Ambivalenzen geprägt war (zu wenig Zeit für den Prozess, ungleiche Machtverhältnisse, etc.) wurde dennoch ein gemeinsames Wollen produziert: Vielfältige Stimmen und Fragen von den SchülerInnen sowie die von ihnen entwickelten Handlungsstrategien sind dabei entstanden.

Veronika Aqra: Das Spannungsverhältnis zwischen Prozess- und Ergebnisorientierung ist zentral. Einerseits versuchten wir so prozessoffen wie möglich zu agieren, um den Schüler_innen möglichst viel Raum zur Mitgestaltung und -bestimmung zu geben, um ihnen Raum zu geben, ihre Forderungen bzw. Anliegen zu formulieren und sich folglich selbst zu ermächtigen, eigene Meinungen in die Öffentlichkeit zu tragen. Andererseits drängte uns der zeitlich begrenzte Rahmen sowie das eigene Selbstverständnis als kritische Kunst- und Kulturvermittler_innen dazu, mit Setzungen in Bezug auf die Präsentationsformen den Prozess zu lenken und schließlich zu schließen.

Auf welche Weise hat die Prozess- und Ergebnisorientierung die Zusammenarbeit mit den Schüler_innen beeinflusst?

Die Schüler_innen der NMS Lieferung bauten gemeinsam mit einem Tischler einen mobilen Infowagen, der als Tauschbörse des Wissens gedacht war, und entwickelten dazu verschiedene Interaktionsformate, um Passant_innen und Besucher_innen in einen inhaltlichen Austausch einzubinden. Auf der einen Seite lenkten wir den Prozess und führten die einzelnen Vorschläge und Ideen der beteiligten Schüler_innen zusammen in eine gemeinsame Präsentationsform. Auf der anderen Seite versuchten wir stets für die Vielstimmigkeit der Schüler_innen im jeweiligen Format Raum zu schaffen. So entwickelten die Schüler_innen verschiedene Vermittlungsformate, die sich allesamt mit der Frage „Wie zusammenleben?“

auseinandersetzen von einer Würfelinstallation, über ein fotografisches Gesten-ABC hin zu Handlungsanleitungen mit Slogans und Fragen zum Pflücken (s. dazu Zobl/Huber 2016). (*7)

Die Schüler_innen des BORG Mittersill arbeiteten in zwei Gruppen, wobei die eine Gruppe Interventionen im öffentlichen Raum gestaltete, die sich mit der Problematik eines mangelnden Freiraums für die Jugendlichen beschäftigten. Hierzu entwickelten sie eine Slideshow, mittels derer sie sich in den öffentlichen Raum Mittersills einschrieben und ihrem Protest sowie ihrem Wunsch nach mehr Sichtbarkeit Ausdruck verliehen. Die zweite Gruppe bereitete eine Live-Talkshow zum Thema Jugend und Diskriminierung vor und interviewte vor laufender Kamera und ca. 50 Zuseher_innen einen syrischen Mitschüler, die Schulsprecherstellvertreterin, den Vize-Bürgermeister von Mittersill und die Stadträtin für Jugendagenden. Auch hier versuchten wir zwischen Ergebnis- und Prozessorientierung zu balancieren bzw. die goldene Mitte zu finden, um möglichst viel Raum zur Mitgestaltung und Mitbestimmung der Jugendlichen zu schaffen, aber zugleich notwendige Setzungen in Bezug auf die Schließung des Prozesses und Präsentationsformen zu machen. Analog zur Bedeutung des Spannungsverhältnisses zwischen Ergebnis- und Prozessorientierung im Rahmen des Projekts wird in den Interviews mit den Schüler_innen an mehreren Stellen ersichtlich, dass sowohl das Moment der Mitbestimmung, als auch das Moment des Öffentlich-Machens für sie eine zentrale Rolle spielte.

So führt ein Schüler der NMS Lieferung zum Begriff der Mitbestimmung aus: „Wenn wir etwas mitbestimmt haben, haben alle die ganze Zeit diskutiert. Also, jeder durfte mitbestimmen, was er wollte und am Ende sind wir immer zu einem Entschluss gekommen.“ (Schüler A, NMS-Liefering)

Zugleich betont ein Schüler des BORG Mittersill das Moment des Öffentlich-Machens, des in die Öffentlichkeit Gehens, welches den Schüler_innen ein Gefühl der Wichtigkeit und des Ernstgenommen-Werdens gab, wie in diesem Zitat verdeutlicht wird:

„Und dann am Präsentationstag habe ich gemerkt, dass das schon etwas Gutes geworden ist. Dass wir etwas geschafft haben. (...) Also der Präsentationstag war für mich cool. (...) Es hat eben auch gut funktioniert. Und alle haben sich dann noch einmal angestrengt. Ich kenn ja die Leute, die oft genug blödeln und frech sind und so, die sind dann ernsthafter gewesen und irgendwie haben sie erwachsener gewirkt, kommt mir vor.“ (Schüler A, BORG-Mittersill)

Forschung und kritische Wissensproduktion, Kooperationen Schule-Universität

„Universität ist für mich teilweise, genauso wie es für die Kinder wahrscheinlich auch war, ein Bereich, in den man eigentlich nie hineinkommt, nie hineinschaut. Und dann eigentlich zu merken, dass man gar nicht so unterschiedlich ist und dass jeder von jedem lernen kann. Die Universität ist oder war für mich immer so abgehoben. Die Zusammenarbeit bewirkt, dass jeder vom anderen lernt und bemerkt, dass die Realität nicht immer so ist, wie man es sich einbildet, sondern sich durch das gemeinsame Tun entwickelt und dadurch ändern sich auch die Gedanken oder vorgefertigten Meinungen.“
Brigitte Werdenig-Gruber (Lehrerin, NMS-Liefering)

Laila Huber: Die Frage eines Schülers „Was für Forschung ist das eigentlich?“, die er relativ zu Beginn des Prozesses bei einer Aufgabenstellung auf einen Zettel notierte, weist auf die Verhandlung unterschiedlicher Interessen innerhalb der Projektes hin. Was machen wir hier gemeinsam und warum? Mit dieser Frage rücken die

(unterschiedlichen) im temporären gemeinsamen Raum vorhandenen Interessen ins Blickfeld. Denn welches Interesse verfolgen wir, als Projektteam von der Universität, mit dem, was wir machen? Mit welchem Interesse machen es die beteiligten Künstler_innen? Und mit welchem Interesse beteiligen sich die Schüler_innen?

Wir fragten die Schüler_innen auch danach, welche Forschung sie aus ihrer Sicht betrieben haben bzw. was Forschung – nach der Projekterfahrung – für sie heißt. Dabei waren Neues zu entdecken und sich eine eigene Meinung bilden zentrale Aspekte, wie dies in der Aussage eines beteiligten Schülers deutlich wird:

„Forschen heißt für mich, wenn man etwas Neues entdeckt. Eigentlich ist alles Forschen. Es ist meistens Forschen, wenn man sich mit irgendetwas beschäftigt, was keiner entdeckt hat. [Das heißt], dass man sich über ein Thema Gedanken macht und dass man dann vielleicht seine eigenen Sichtweisen [entwickelt]. Dass man sieht was andere gemacht haben und dass man sieht, was man vielleicht besser machen kann.“ (Schüler B, BORG-Mittersill)

Viele der Schüler_innen betonten das Erproben und Aneignen neuer Skills/Fähigkeiten – wie bspw. der Umgang mit der Filmkamera oder die Moderationstechnik. Der Forschungszugang der Aktionsforschung ermöglicht es, das Erproben und Entwickeln von Handlungsstrategien (gemeinsam mit den Jugendlichen) als Teil des Forschungsprozesses zu fassen. Es ist ein Forschungsbegriff, der über die Grenzen des akademischen/wissenschaftlichen Feldes hinausweist und das gesellschaftliche Eingreifen als Teil von Forschungsarbeit positioniert.

„Doch wohin fließt das im Projekt produzierte Wissen?“, diese Frage stellte uns Carmen Mörsch als critical friend wiederholt im Zuge gemeinsamer Reflexionen. Dieser Frage ist eine weitere voranzustellen, nämlich: „Welches Wissen wird produziert?“ Ich denke, im Projekt wurde auf verschiedenen Ebenen und von den unterschiedlichen partizipierenden Akteur_innen Wissen in einem kollaborativen Prozess – also im gemeinsamen Austausch – produziert. Das Herstellen einer Vertrauensbasis zwischen den Beteiligten sowie eine gemeinsamen Sinn- und Bedeutungskonstruktion gingen dabei Hand in Hand. Es entstand Erfahrungswissen in Bezug auf das Verlernen von Machtverhältnissen und ein Aneignen dieser Strategien der Dekonstruktion und des Handelns. Wir arbeiten mit dem Erlebten ähnlich Ethnograf_innen, die die Feldforschungsdaten einer teilnehmenden Beobachtung auswerten und die Prozesse der Ausverhandlung von sozialen Beziehungen, von Partizipation und Machtverteilungen im Projektsetting stetig reflektieren.

Was der beteiligten Lehrerin Brigitte Werdenig-Gruber zu dieser Kooperation zwischen Universität und Schule am eindrucklichsten in Erinnerung blieb, formulierte sie wie folgt:

„Viele Dinge. Viele engagierte positive Menschen, die ich kennengelernt habe, dann einfach wahnsinnig viele Inputs, dann diese Wertschätzung unseren Kindern gegenüber, die viele Arbeit, die dahintergesteckt ist, was ich immer wieder gemerkt habe. Verschiedene Orte, verschiedene Programme, und dass nicht von vornherein klar war, was am Ende herauskommt. Und da waren an erster Stelle einfach die Kinder. Und das habe ich in meiner Schullaufbahn selten erlebt. Das war das Eindrücklichste für mich.“ Brigitte Werdenig-Gruber (Lehrerin, NMS-Liefering)

Abschließend können wir uns nur an das warmherzige Dankeschön von Brigitte Werdenig-Gruber anschließen und möchten uns bei allen, die zum Gelingen des Forschungsprojekts mit ihren Ideen, Fragen, Projektergebnissen, Reflexionen und

Persönlichkeiten beigetragen haben ganz herzlich bedanken: den Schüler_innen und Lehrenden der NMS Lieferung und des BORG Mittersill, den Künstler_innen, den Studierenden, unseren Kooperationspartner_innen und Kolleg_innen sowie allen engagierten Unterstützer_innen aus Gemeinde und Zivilgesellschaft.

//Literaturnachweise

- *1 Sternfeld, Nora (2013): *Kontaktzonen der Geschichtsvermittlung – Transnationales Lernen über Holocaust in der postnazistischen Migrationsgesellschaft*, Seite 49 – 55, Wien.
- *2 Eckert, Constanze/ Sternfeld, Nora (2015): *Constanze Eckert im Gespräch mit Nora Sternfeld*, in *Mission Kulturagenten – Onlinepublikation des Modellprogramms „Kulturagenten für kreative Schulen 2011-2015“*, Berlin.
- *3 hooks, bell (1996): *Yearning – Sehnsucht und Widerstand. Kultur, Ethnie, Geschlecht*. Berlin.
- *4 Klaus, Elisabeth (2013): *Öffentlichkeit als gesellschaftlicher Selbstverständigungsprozess und das 3-Ebenen-Modell von Öffentlichkeit*. Manuskript zur Tagung: *Das 3-Ebenen-Modell von Öffentlichkeit*, Universität Salzburg.
- *5 Lefebvre, Henri (1991 [1974]): *The Production of Space*, 3. Aufl. Oxford, UK/Cambridge, USA: Blackwell.
- *6 Mouffe, Chantal (2014): *Agonistik. Die Welt politisch denken*. 1. Aufl. Berlin: Suhrkamp.
- *7 Zobl, Elke/Laila Huber (2016): *Making Art – Taking Part! Negotiating participation and the playful opening of liminal spaces in a collaborative process*, in: *Conjunctions. Transdisciplinary Journal of Cultural Participation*, Volume 1 2016 „Playful Participation“. [peer reviewed] <http://www.conjunctions-tjcp.com/article/view/23644>
- *8 Zobl, Elke (im Erscheinen): *Künstlerische Interventionen und gesellschaftliche Aushandlungsprozesse: Das Drei-Ebenen-Modell von Öffentlichkeit in künstlerisch-educativen Kontexten*. In: Klaus, Elisabeth und Ricarda Drüeke: *3-Ebenen Modell von Öffentlichkeit*, Bielefeld: transcript.

//Fussnoten

- *1 *Allerdings bleibt in der Analyse des konkreten Projektes offen, welche Rolle die dritte Ebene von Öffentlichkeit spielt. Dazu hätte das Projekt anders und langfristig angelegt sein müssen.*

//Suzana Milevska

Articles _ “Infelicitous” Participatory Acts on the Neoliberal Stage

Participatory art’s promises and hopes for democratization of society

In an earlier text, “Participatory Art: A Paradigm Shift from Objects to Subjects” published in 2006, I addressed the paradigm shift from establishing relations between art objects and audiences to establishing relations between subjects (Milevska 2006), ⁽¹⁾ a shift that was also discussed under the notion of “relational aesthetics” (Bourriaud 2002: 9). ⁽¹⁾ It should be noted that although similar shifts towards interaction between artists and audiences already took place in the 1960s, 1970s, and 1980s, the term “participatory” focuses more directly on the subjects involved (Fontaine 2012). ⁽²⁾ In this text, apart from looking at different types of participatory art and what they promise, I address different social limitations that hinder contemporary participatory art projects from fulfilling their potential.

Revisiting the fulfillment of participatory art’s promises

Artists who initiate interactions with voluntary (and in some cases paid) participants in a variety of events and actions in the art context or in the public realm have developed different strategies. My aim in this text is to discuss the potentials and limitations of such strategies for social change and democratization. While the emphasis in relational aesthetics still rested predominantly on the evaluation of the active relationship between the audience and an artistic object (in contrast to the traditionally conceived passive reception of art), more recent participatory practices have shifted the focus of art discourse in yet another direction and called for other evaluation criteria. With the exception of artists who, although still listed as “relational,” use objects, such as ready-mades, for mediation of different concepts of participation, ⁽²⁾ the newly proposed criteria do not necessarily link art production to aesthetic enjoyment and art objects. ⁽³⁾

Although I still find the shift towards participation relevant, in the ten years since I published my earlier text, the field of participatory art and the discourse on it has developed rapidly, and the overall influence of neoliberal politics on the cultural field has also changed. Therefore, I argue that today it is necessary to revisit participatory art and to reevaluate the extent to which it can and has fulfilled its main promises (Colouring in culture 2015).

Two types of participatory art practices

Many of the initial promises of participatory art and the high expectations connected to it seem overrated today, for example, its aim to erase the clear-cut and hierarchical division between artists (interpreted as experts and essential for the creation of the work) and audience members (interpreted as passive observers). Particularly relevant, but also difficult to evaluate is the aim of striving for democratic changes in society. This claim is saturated with authoritarian governance practices perpetuating inequality and hierarchies. Democratic changes were meant to be brought about through inclusion of diverse audiences previously not interested in art (the issue of “outreach”). However, such audiences’ lack of interest stems precisely from art’s elitist and intimidating social construction, which can’t be overcome by individual projects. Also difficult to evaluate is participatory projects’ aim of revealing social

injustice within cultural, social, and political structures.

In this respect, the question posed by Giorgio Agamben with regard to World War II concentration camps of what type of “juridical structure [is present] that such events could take place there?” (Agamben 1998: 166) (*5) is among the key questions asked by artistic practices with reference to injustices present in contemporary society. Albeit the question is merely rhetorical as artists hope to raise awareness of specific social injustices rather than bring about substantial changes. However, the question of whether art truly possesses such potential is currently more relevant than ever before and begs clearer articulation, as “participatory art” has become too general a term.

Among the many different categories for characterizing participatory art practices, those suggested by the art market researcher Alan Brown based on different media and professional designations remain especially relevant: inventive, interpretive, curatorial, observational, ambient arts participation, and politically driven participatory projects (Brown 2006). (*6) Another interpretation of participatory art’s call for dismantling social hierarchies can be linked to Niklas Luhmann’s theory of social systems, which focuses on questions of communication, the relationship between power and trust, and the construction of truth within “art as a social system.” *{4}

However, the crucial distinction is between two different types of participatory art projects: the first type, based on the various waves of artistic and curatorial/institutional critique, (see Möntmann 2009: 155-161; (*7) Alberro/Stimson 2009; (*8) Steyerl 2006 (*9)), is concerned with participation *within* the art system and deals with the relationship between the a) art institution–audience, b) artist–art institution (museum, gallery), c) artist–curator, etc. I see this first branch of participatory art as closely linked to and instrumental for institutional-critique.

Although still relevant, the limits of such art practices have already been pointed out by the common criticism that the outcome of institutional critique is reviving the art institutions, but does not lead to fundamental institutional change. *{5}

Unfortunately, even though the main aims of participatory art stemmed from the need to deconstruct existing hierarchies between “high” and “low” art and culture and were therefore linked from the outset to institutional critique and other critical practices and discourses, it rarely manages to go beyond an individual-centered artistic practice and does not overstep an aesthetic-centered authority although it strives to become a means for expanding the art field’s projections, promises, and expectations. *{6}

The second type of participatory art practice deals with participation as a means for establishing a more democratic society in general—its main prerogative is therefore to foster more profound social and political changes that are not limited solely to changes within the art system. This more ambitious kind of participatory art induces the need to reflect on participation in the more general socio-political context of contradictions in contemporary democratic societies. My main claim in the earlier text from 2006 was that rather than looking at participatory art merely in the context of art history and curatorial practices, a perspective dominating art circles and literature on art at the time, a wider social analysis that includes philosophical, cultural, and socio-political theories of democratization of art and its institutional structures would facilitate a better understanding of participatory art and its discourse. The critical responses to some of the more recent art projects that have claimed to use relational and participatory strategies, voiced by their participants, other artists, and activist initiatives confirm the need to challenge elitist and hierarchical structures in the context of conceptually and politically defined critical

art practices. *(7)

This is not to say that all participatory art discourse is misconstrued, nor is it an attempt to criticize its emphasis on social and ethical values over aesthetic and formal components. Art theories are not always capable of locating the gaps between participation's promise in theory and its shortcomings in concrete art projects in different contexts. I am actually interested in the promises and hopes raised by establishing certain unique relations with subjects in such projects, but it is not enough to locate them within the "laboratory conditions" of art galleries; instead, it is also vital to reflect on these projects in relation to both the real life of their participants and the general social context. Philosophical, political, and sociological theories are currently appropriated mainly through post-conceptual, socially and politically engaged art, or through art activism. However, similar art discourses and practices, such as community-based art projects, were produced by artists in the 1960s and 1970s, for example by Stephen Willats, and anticipated contemporary theory and practice. *(8)

Participation is a demanding activation of multiple relations that are initiated and directed by artists and often prompted by art institutions. These relations, however, often become objectified as they are limited to short-term projects and are subjected to the pressures of producing outcomes and reaching out to audiences, as reflected in numbers, etc. This is also linked to the tensions stemming from collaborative art practices, in particular regarding authorship and remuneration, which often create new invisible hierarchies between initiators and participants based on professional or other differences. While inviting the audience to actively participate, artists offering participatory projects create an interface that needs to be well-prepared in advance, and one that is highly contextualized within a specific social, cultural, and political environment.

The shift of focus from the reception of art objects to the more demanding and complex relations among subjects (e.g., artists, collaborators, invited or accidental participants, organizers, etc.) that are structured through the artistic procedures and strategies is tied to neoliberal policies. It happens as a kind of enforced response of art practice to a redefinition of the concept of community and the communitarian in the frame of neoliberal, multicultural policies and as a kind of follow-up to the social demands for inclusion. The shift focuses on marginalized groups of citizens who have been excluded mainly from their own social environment or from participation in public cultural life rather than from aesthetic objects.

Paradoxes and the production of new distinctions

I would like to point out a paradox: such a "participatory shift" in the arts simultaneously creates new hierarchies and differentiations, new fears and obstacles, and the political correctness principle governing such practices is often demotivating for artists who are not members of underprivileged or minority groups. *(9)

Some of the artists who have been engaged with participatory art practices and have involved underprivileged communities in their projects turn towards commercial and profit-driven artistic practices and continue to produce objects and cultural artifacts produced based on the previous collaborations. One of the reasons for this is that commercial galleries tend to ignore participatory art and art-for-social-change practices, as such works are generally expensive to produce and difficult to present and tend to sell at art fairs and on the art market what is easier to sell: art objects—with the exception of those artists who work in these fields and have already become international stars and therefore possible "assets". Paradoxically, by turning towards underprivileged groups, artists profiled as "participatory" actually also play

into the hands of the market. Ironically, this creates a vicious cycle, which, at the same time recuperates the art market and perpetuates both the elitist non-for-profit and the commercial art system. In the case of participatory art these mechanisms of appropriation, recuperation and rejuvenation are, however, not easily recognizable because they are dictated by the rules and institutions of the political and economic systems rather than by the art system and its institutions.

The aims of having more open art institutions and involving the audience more profoundly in the process of artistic practice and production and fostering their participation produces new distinctions and “elites” by inviting the audience to become directly involved at different levels, because at the same time, the participants are not given equal credit in the various stages of the process, such as the presentation of results at future exhibitions, their participation in traveling exhibitions, or share in income from possible sales. The participation of audiences can lead to the development of more diversified art and cultural policies among curators and art administrators, and it can foster a greater awareness among the “elitist” museums and gallery audiences of the existence of “other” publics/participants. However, such “other” audiences often turn out to be difficult to control and manipulate, and are frequently excluded from any possible recognition (e.g., in the end, they are merely recorded on a documentary video).

Promises and the failure of promises

“Free education” provided by participatory projects is one of the justifications for expanding the program of educational museums and other art institutions. Apart from this positive aspect of participatory practices, they have also been the key model for perpetuating the use of free labor in the art industry, which led me elsewhere to propose a mandatory budgetary item in such projects that could be called a “participatory budget” (Milevska 2014). (*10) All this shows that the second type of participatory art is not necessarily more successful in terms of fulfillment of its promise, dubbed “felicitous acts” by J. A. Austin in the context of his Speech Act Theory.

According to Austin, the difference between what one says and what one does depends on the context and circumstances and hence the context can substantially affect fulfillment of a promise. *(10) The second kind of participatory art is thus even more reliant on the socio-political context than the first. Such projects’ “success” is also ever more resistant to a simple evaluation of their impact exactly due to the contradictions between the artistic and social positions, when the stage is not a theater stage in Austin’s terms, but instead, the general political arena determines the art projects’ influences. Therefore, I consider it more challenging to focus on the promises and the reasons for the failure of such promises in the second type of participatory art practices.

It is important to state that participatory art practices’ problems in fulfilling the promises of democracy and emancipation (in terms of calling for equality in terms of ethnicity, gender, class, race, sexuality, and disability) are directly linked to the context of the contemporary neoliberal society in which they operate. The artists’ initial expectations may be leveled by caution and a self-critical approach, whereby the impact of the projects is presented more realistically, but the rhetoric of many participatory projects resonates with neoliberal political rhetoric. I would therefore like to locate the main reason for the failure of such a systemic “mission impossible” within the inner contradictions of contemporary democratic societies rather than in the organization or structure of such art projects. In whatever way participation is to be discussed in the context of art, it always necessarily refers to a certain “we” and to

a specific identification with a particular community wherein members of different sub-groups (audience members, professional groups, homeless people, or children) become co-existing parts.

One part of this “we” is the artist, curator, art institution, or even the state (in some public art projects) that supposedly *cares* for the invisible, marginalized, or neglected “other” as the counter-part of the very same “we.” The problem with this imaginary “we” is that it almost always exists for the period of the particular art event, with rare examples where the artists create self-sustainable projects that continue even when they leave. Long term participatory projects that do not function only for the duration of the exhibitions, but are planned well in advance in terms of structure, organization, projected aims, and also secure funding for all project participants have much better chances of achieving their expected goals or declared promises.

Addressing the “we”: Democratization and neoliberalism

For me participatory art in general is related to the political theory of deliberative and participatory democracy and the inter-subjective philosophy of “*being singular plural*” as conceptualized by Jean-Luc Nancy, ^{*(11)} as well as to Giorgio Agamben’s work on *coming community* (Agamben 1993). ^{*(11)} Jean-Luc Nancy, for example, reminded us that the *aporia* of the “we” is actually the main *aporia* of intersubjectivity, and he points out that it is impossible to pin down a universal “we” that always consists of the same components. ^{*(12)} I therefore propose the hypothesis that when participation gives preference to the art institution and remains focused on the art system—which I have identified as the first type of participatory project—, it cannot truly fulfill the promises that characterize the second type of participation, precisely because of the limited outreach of art and cultural institutions from the outset, and the limited “we” that they address.

Interestingly, the constantly newly created “we” contains different parts and counter-parts, but does not give any indication of what has happened to the previous parts/participants who become a certain *inoperative community* (Nancy 1991: 80-81). ^{*(12)} For Nancy, however, community occurs exactly in situations of interruption, fragmentation, and suspension: “Community is made of interruption of singularities... Community is not the work of singular beings, nor can it claim them as its works...” (Nancy 1991: 31). ^{*(12)} This interpretation of community as being intrinsically inoperative and fragmentary helps us to understand the way in which participatory art projects function or fail to function in practice, especially when they are controlled by institutions. Similarly to Nancy, Agamben thinks of *being-in-common* as distinct from community (Agamben 1993: 87). ^{*(11)}

Participatory art projects aiming towards democratization could also be linked to the older philosophical progressive assumptions proposed by John Dewey, mainly in his critique of education as an instrument of social change (Dewey 2001: 333-341). ^{*(13)} It is no coincidence that many participatory art projects are run by the educational departments of museums and other institutions, or are contextualized within pedagogy and epistemology. The “participatory turn” and “educational turn” are often interlinked through artistic and curatorial contemporary art projects engaging with critical education and pedagogy, mostly based on the ideas of Ivan Illich (*Deschooling Society*), Paulo Freire (*Pedagogy of the Oppressed, Pedagogy of Hope*), Peter McLaren (*Critical Pedagogy and Predatory Culture, Life in Schools: An Introduction to Critical Pedagogy in the Foundations of Education*), and Jacques Ranciere (*The Ignorant Schoolmaster*). ^{*(13)} Research and art projects by artists such as Olafur Eliasson, Tanja Ostojić, Tania Bruguera, Ahmet Ögüt, Chito Delat, and Pablo Helguera have indicated the pedagogical potential of participatory and socially

focused art practices. *(14)

Applying elaborate ethical research principles already at work in the social sciences and humanities may be helpful for artists in many respects—in appreciating the communities and the subjects whom they address with their projects, in creating projects that have the social relevance that they aim for in the first place, in understanding the tensions and conflicts between the spectacle of representation of the communities in directed performances and the fulfillment of the hopes to bring about social change (Brigstocke 2011; (*14) Noorani/Blencowe/Brigstocke 2013; (*15) Billington et.al. 2015 (*16)). Already in the late 1980s Raymond Williams offered a very ambivalent definition of democratic culture addressing the contradictions and controversies surrounding culture as a resource of hope and as a means to foster democracy (Williams 1989: 3-18). (*17)

Participatory art projects can easily become caught within a vicious cycle of criticism that does not take into account any positive aspects or outcomes, because they often end before making any proposals for self-sustainable participation or providing any models that would secure the desired and promised social effects. However, most of these projects are still welcomed by society, since mild, social critique that eventually recuperates the institutions critiqued and most likely perpetuates the status quo is preferred to a more direct political critique of social inequality and injustice.

Authors such as Jodi Dean and Slavoj Žižek have pointed out the fundamental contradictions between democracy and neoliberal social developments. For example, Dean argued that while the left attempted to develop and defend a collective vision of equality and solidarity, the ascendance of “communicative capitalism,” consumerism-driven gridlocks, privileging of self over group interests, and the embrace of the language of victimization have constantly undermined such attempts (see Dean 2009). (*18) Žižek went so far as to announce the separation of the two: “the eternal marriage between capitalism and democracy has ended” (Dutent 2013). (*19) However, this separation has not been politically acknowledged despite the fact that it has become more obvious in the wake of recent economic and political scandals, such as the Panama Papers, which have exposed the close link between democratic and neoliberal powers. It is currently extremely difficult to make a clear distinction between democratic norms and values and right-wing politics, and it becomes especially difficult to define and justify when it comes to the analysis of governing when financial capital and philanthropy are the main resources for supporting politically engaged and participatory art projects.

The second type of participatory art often leads artists to engage in social activism, and to collaborate and show solidarity with existing and newly established activist organizations in order to overcome the paradox of democracy in neoliberal times (Clements 2011: 18-30). (*20) Solidarity and collaboration between artists and non-professional community members may overturn fears of negative responses to affirmative action in the realms of art, culture, and education. Participatory art often focuses on issues such as social inclusion of different communities and individuals—with reference to ethnicity, gender, race, and class—in all social strata. Participatory art projects often use means that express values similar to political correctness, when they critique privileges, exploitation, and discrimination in order to overcome inequality. *(15)

Another radical aim of some participatory arts projects is to fundamentally change society. Art, then, is understood as an “imperative,” *(16) or a fetishization: as a call for revolution, which means that its successes or failures are measured against the projects’ revolutionary prerogatives (Penny 2011). (*21) The interpretation of art as an

agency meant to overcome the main social and ideological obstacles outside of democratic systems has been heavily critiqued. But the accusation and reproach that such a notion imposes excessive expectations on the social impact of art activists' projects is made from a safe and privileged position on the part of critics. On the one hand, one could not agree more that participatory art projects establish a new and more productive context for such entanglements with neoliberal politics and that they open up new potentialities for greater social impact of contemporary art practices in general. On the other hand, it becomes obvious that by organizing participatory art projects, art institutions often compensate for the lack of establishing and developing a profound and long-term relationship with their audiences who have become mere numbers and statistics required for further funding applications. The distinction between "audience" and "participants" may also very well be simply an artificial distinction that leaves the institution with control to define the terms and "limits" of participation.

Furthermore, through a subtle transfer of their programming to artists, institutions can exploit participatory art as a kind of "liability reserve," as along with the assignment, they also transfer their social responsibilities. To conclude, it is not possible to discuss the paradigm shift from objects to subjects in participatory art in isolation from the general social context and without taking into consideration all involved parties (governmental policies, economic changes, institutional interdependence of cultural policy decision makers with real politics, local governance deliberation, etc.). The experiences of Brazil's Porto Alegre participatory budgeting, which is the main financial instrument of the community's self-sustainable policy, *(17) or the art informed by the Occupy movements show that art that takes social context into account, can lend its own means to such movements.

*(18)

Conclusion

To state it quite bluntly, the general socio-political and economic context in which art is produced and practiced inevitably over-writes participatory art's ambitious goals. This calls for further distinctions to be made among participatory art projects of the second type that rely on different, concrete historical, cultural, and socio-political contexts and promise a move towards democratization. These projects also induce hope for a more profound discussion of how different participatory artists position themselves in the general social and political contexts on the one hand and of the relevance of art institutions' responsibility on the other. It is difficult to imagine and expect any social changes prompted by artistic projects in the long run without support from both the institutions where the projects are organized and the communities for whose empowerment such projects were conceptualized and initiated in the first place. *(19)

However, although theoretical and academic research may help to analyze the advantages and obstacles regarding the social relevance and impact of participatory art projects, any prescriptive propositions are inadequate without concrete references to particular contexts and projects. *(20) Even though neo-liberalist cultural policies currently prevail in most European countries, *(21) the gap between promise and delivery remains wide and predictable, given the stringent neoliberal policies that appropriate participatory art and manipulate its aims to gain political "points," while interpreting its failures as "infelicitous" acts and justification for the most blatant populist ideology.

Acknowledgements:

I would like to express my gratitude to Elisabeth Klaus, Anita Moser and Marcel Bleuler for their constructive feedback and comments, as well as Lisa Rosenblatt for proofreading.

//Literaturnachweise

- *1 Bourriaud Nicolas (2002): *Relational Aesthetics*. Paris: Les Presse Du Reel. 9.
- *2 Fontaine, Claire (2012): "Giving shape to painful things" (Interview). In: Fontaine, Claire/Culp, Andrew / Crano, Ricky: *Radical Philosophy*, 175 (Sep/Oct 2012). /<https://www.radicalphilosophy.com/interview/claire-fontaine>. (September 15, 2015)
- *3 Milevska, Suzana (2006): *Participatory Art: A Paradigm Shift from Objects to Subjects*. In: *springerin*, volume 12/2, 2006: 18-23. http://www.springerin.at/dyn/heft_text.php?textid=1761&lang=en (April 25, 2006).
- *4 O. V.: *Socially engaged art—an 'arts' perspective*. In: *Colouring in culture*, <https://colouringinculture.wordpress.com/tag/kester/?blogsblog=confirming#subscribe-blog>. (April 2, 2015)
- *5 Agamben, Giorgio (1998): *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*, trans. Daniel Heller-Roazen. Stanford: Stanford University Press, 166.
- *6 Brown, Alan (2006): *The Five Modes of Arts Participation*. <http://www.artsjournal.com/artfulmanager/main/005967.php>. January 31, 2006.
- *7 Möntmann, Nina: *The Rise and Fall of New Institutionalism: Perspectives on a Possible Future*. In: Raunig, Gerald/Ray, Gene (Eds.): *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*. London: Mayfly, 155-161.
- *8 Alberro, Alexander and Stimson, Blake (Eds.) (2009): *Institutional Critique: An Anthology of Artists' Writings*. Cambridge, MA: MIT Press.
- *9 Steyerl, Hito (2006): *The Institution of Critique*. In: *eipcp, european institute for progressive cultural policies: transversal, do you remember institutional critique?*, 01.2006, http://eipcp.net/transversal/0106/steyerl/en/base_edit.
- *10 Milevska, Suzana (2014): *Participatory Budgeting. Presentation at Critical Management in Curating, December 9-10, 2014, Vienna, schnittpunkt ausstellungstheorie & praxis www.schnitt.org in co-operation with the Österreichisches Museum für Volkskunde* <http://www.schnitt.org/critical-management/criticalmanagementincurating/>
- *11 Agamben, Giorgio (1993): *The Coming Community*. Minneapolis, MN: Minnesota University Press.
- *12 Nancy, Jean-Luc (1991): *The Inoperative Community*, ed. by Peter Connor. Minneapolis, MN: Minnesota University Press, 80-81.
- *13 Dewey, John (2001): *Education and Social Change*. In: Schultz, Fred (ed.): *SOURCES, Notable Selections in Education* (3rd ed.). New York: McGraw-Hill Dushkin, 333-341.
- *14 Brigstocke, Julian: *Review Three: Aesthetics, Authority and the Performance of Community*. In: *Authority Research Network, School of Geography, Politics & Sociology, Newcastle University*. October 1, 2011 http://www.authorityresearch.net/uploads/8/9/4/1/8941936/review_3_-_aesthetics_authority_and_the_performance_of_community.dot. (April 2, 2015)
- *15 Noorani, Tehseen/Blencowe, Claire/Brigstocke, Julian (2013): *Problems of Participation: Reflections on Authority, Democracy, and the Struggle for Common Life*, eds., Lewes, UK: ARN Press.
- *16 Billington Josie/Fyfe, Hamish/Milling, Jane/Schaefer, Kerrie: *Connected Communities: Participatory Arts and Well-being Past and Present Practices*. <http://www.ahrc.ac.uk/documents/project-reports-and-reviews/connected-communities/participatory-arts-and-well-being/>. (December 25, 2015)
- *17 Williams, Raymond (1989): *Culture is Ordinary*. In: Williams, Raymond: *Resources of Hope: Culture, democracy, socialism*, ed. by R Gable., London: Verso, 3-18.
- *18 Dean, Jodi (2009): *Democracy and Other Neoliberal Fantasies: Communicative Capitalism and Left Politics*. Durham, N.C.: Duke University Press.
- *19 Dutent, Nicolas: *The eternal marriage between capitalism and democracy has ended, Interview with Slavoj Žižek*, trans. by Harry Cross. In: *L'Humanité (English edition)*, September 2, 2013. <http://www.humaniteinenglish.com/spip.php?article2332>. (April 2, 2015)
- *20 Clements, Paul (2011): *The Recuperation of Participatory Art Practices In: International Journal of Art and Design Education*, 30.1, 18-30.
- *21 Penny, Laurie (2011): *Protest by consensus: Laurie Penny on Madrid's Occupy*. In: *New Statesman*, October 16, 2011.

- <http://www.newstatesman.com/blogs/laurie-penny/2011/10/spain-movement-square-world>. [December 25, 2015]
- *22 Milevska, Suzana (2015): *Auf der neoliberalen Bühne: Die uneingelösten Versprechen und Hoffnungen partizipatorischer Kunst für die Demokratisierung der Gesellschaft*. In: *BILDUNKT Herbst 2015*. <http://www.igbildendekunst.at/de/bildpunkt/bildpunkt-2015/demokratie-im-praesens/auf-der-neoliberalen-buehne.htm>.
- *23 Lind, Maria (2004): *Actualisation of Space: The Case of Oda Projesi*. www.republicart.net/disc/aap/lindo1_en.htm. (August 15, 2006)
- *24 Bishop, Claire (2006): *The Social Turn: Collaboration and its Discontents*. In: *Artforum*, February 2006, vol. XLVI, no. 6, pp. 178–183.
- *25 Bishop, Claire (ed.) (2006): *Participation Documents of Contemporary Art*, ed. London: Whitechapel/Cambridge: MIT Press.
- *26 Goldenberg, David (2012): *A short history of Post Autonomy*. In: *The Scenarios of Post Autonomy. The Studio: Glenda Cinquegrana*, September 19 – October 8, 2012, https://www.academia.edu/12205149/A_short_history_of_Post_Autonomy. (December 26, 2015)
- *27 Goldenberg, David / Reed, Patricia (2008): *What is participatory practice?* In: *Fillip 8*, Fall 2008. <http://fillip.ca/content/what-is-a-participatory-practice>. (December 23, 2015)
- *28 Sholette, Gregory (2016): *Merciless Aesthetic: Activist Art as the Return of Institutional Critique. A Response to Boris Groys*. In: *FIELD A Journal of Socially Engaged Criticism*. Issue 4/Spring, 2016. <http://field-journal.com/issue-4/merciless-aesthetic-activist-art-as-the-return-of-institutional-critique-a-response-to-boris-groys>.
- *29 Kimball, Whitney (2013): *Should Art Volunteers Be Paid? Some Suzanne Lacy Volunteers Say Yes.* In: *art f city* October 18, 2013. <http://artfcity.com/2013/10/18/should-volunteers-be-paid-all-the-time-suzanne-lacy-volunteers-think-yes/>
- *30 Bocar, Leina et al. (2013): *Open Letter to Suzanne Lacy, Nato Thompson, Catherine J. Morris, Brooklyn Museum, Creative Time* in: <http://bureaux.petitemort.org/2013/10/open-letter-to-suzanne-lacy-nato-thompson-catherine-j-morris-brooklyn-museum-creative-time/>
- *31 Graham Janna/Vass Nicolas (2014): *Intervention / Art*. In: *p|art|icipate—Kultur aktiv gestalten # 05*. <http://www.p-art-icipate.net/cms/intervention-art/>
- *32 Nagel, Thomas (1979): *The policy of preference*. In *The Mortal Questions*, Cambridge, UK: Cambridge University Press, 91–105.
- *33 Austin, John A. (1975): *How to Do Things with Words*, eds. J. O. Urmson and Marina Sbisa, 2nd edition. Cambridge, MA: Harvard University Press, 100.
- *34 Felman, Shoshana (2002): *The Scandal of the Speaking Body Don Juan with J. L. Austin, or Seduction in Two Languages*, Stanford, CA: Stanford University Press.
- *35 Nancy, Jean-Luc (2000): *Being Singular Plural*. Stanford, CA, Stanford University Press, , p. 13.
- *36 Vidokle, Anton: *Notes for an Art School-Exhibition as School in a Divided City*, <http://byanalogy.org/texts/02%20-%20Anton%20Vidokle%20-%20Exhibition%20as%20School%20in%20a%20Divided%20City.pdf>
- *37 Ögüt, Ahmet (2012): *Silent University*. <http://thesilentuniversity.org>.
- *38 Helguera, Pablo (2011): *Education for Socially Engaged Art: A Materials and Techniques Handbook*, Jorge Pinto Books Inc.
- *39 Zinggl, Wolfgang / (2001): *WochenKlausur: Sociopolitical Activism in Art*. Wien: Springer.
- *40 Raunig, Gerald (2015): *DIVIDIUM*. Vienna: transversal texts, p. 17.
- *41 UNESCO—MOST Clearing House Best Practices Database (n.d.): *The Experience of the Participative Budget in Porto Alegre Brazil*, in <http://www.unesco.org/most/southa13.htm>.
- *42 *The Hague Academy for local governance (2014): Fiscal Decentralisation and Local Finance*, in http://thehagueacademy.com/blog/2014/04/fiscal-decentralisation-local-finance/?gclid=CjwKEAjwoKK4BRDCiKHD5Ny8pHESJACLE62oAhAIZDM9hdVhA8goXOfLwZk3aKPsK2zKbgKBYXEN8BoCfbvw_wcB
- *43 *V&A Shop*: <http://www.vandashop.com/Disobedient-Objects-Exhibition/b/4930353031>.
- *44 *Trends Watch 2016*: <http://www.aam-us.org/resources/center-for-the-future-of-museums/projects-and-reports/trendswatch/trendswatch2016>; <http://www.aam-us.org/resources/center-for-the-future-of-museums/projects-and-reports/trendswatch>
- *45 Voon, Claire: *Report Advises Museums on How to Be More Inclusive and Maximize Happiness*. In: *hyperallergic*, March 10, 2016,

<http://hyperallergic.com/281215/report-advises-museums-on-how-to-be-more-inclusive-and-maximize-happiness/?ref=featured>. (April 10, 2016)

*46 MAPSI—Managing Art Projects with Societal Impact: <http://www.mapsi.eu/>

//Fussnoten

- *1 This text is actually a longer version of the more recent article: Milevska (2015).
- *2 For example, the use of food in Rirkrit Tiravanija's projects presented in art institutions could be interpreted as both relational and participatory, making a clear cut distinction between these terms difficult, although his project *The Earth* (1998) with Kamin Letchaiprasert, imagined as a self-sustainable environment in Thailand (near Sanpathong) links Tiravanija's work more obviously to participatory art.
- *3 The older discussions dealing with the terms as "new genre public art" (coined by Susanne Lacy) or "community based art" resonate with participatory art. For more recent debates on participatory art practices and theories, see: Lind 2004; Bishop 2006; Bishop (ed.) 2006.
- *4 Here I want to acknowledge my gratitude to the artist David Goldenberg for his generous revision suggestions, comments, and text recommendations including: Goldenberg 2012, Goldenberg/Reed 2008.
- *5 In his recently published article, Gregory Sholette had argued that activist art returns as a new and politically more effective institutional critique, an argument that could also be linked with several more recent participatory practices striving towards institutional critique. See Sholette 2016.
- *6 For example, most projects that dealt with issues related to the condition of Roma in Europe during the Decade of Roma Inclusion (an official instrument of EU that focused from 2005 to 2015 on supporting art and cultural projects centered around Roma issues) did not have a long-term impact: although there were many art projects financed with the EU funds, and even two Roma Pavilions curated at the Venice Biennial, Roma artists have yet to be included in any major international art Exhibition.
- *7 For example, some artists, activist initiatives, and collectives (such as WAGE, Precarious Workers Brigade, ArtLeaks) have scrutinized and critically evaluated participatory art projects for their inconsistent labor policies. The case of the feminist artist Susan Lacy is one of the most contradictory since she was one of the pioneers of such practices: her project *Between the Door and the Street* at the Brooklyn Museum co-organized by Creative Time was targeted in an open letter from the participants (Bocar et al. 2013) and in a text (Kimball 2013).
- Another example of similar critique was when Yvonne Rainer criticized Marina Abramović for her performance at a MOCA gala fundraiser in an open letter sent to the director of the institution and the artist; see Graham/Vass 2014.
- *8 However, exactly his practice recently turned appealing and easily recuperated by institutions although his historic significance cannot be undermined.
- *9 Particularly relevant for this discussion is Thomas Nagel's commentary on the negative effects of affirmative action and preferential policies favoring students from underprivileged backgrounds in the U.S. educational system. See Nagel 1979: 91–105.
- *10 See Austin 1975: 100. For a more precise analysis of the failure behind all speech acts, e.g., a promise uttered from a performing stage, see Shoshana Felmann's text on Molière's *Don Juan* and his character's double speech: Felman 2002.
- *11 Nancy's concept of being is always already being with. According to him, being always entails with as an inevitable conjunction that links different singularities. See: Nancy 2000: 13.
- *12 He refers to the problem that, at this moment, we cannot truly say "we," that we have forgotten the importance of being-together, being-in-common, and belonging and that we live without relations (Nancy 2000: 75).
- *13 *Future Academy* (2002–2007), Clementine Deliss, Edinburgh College of Art (eca), *Academy* (2006), Charles Esche/Irit Rogoff, Vanabbe Museum, *Radical Education* (2006–2014), Bojana Piškur, Moderna Galerija, Ljubljana, *Deschooling Classroom* (2011–2013), TkH/Kontrapunkt.
- *14 In the last decade we've seen the rise of such education-focused participatory art projects, e.g., Tanja Ostojić, *Office for Integration-Language Lessons* (2002), *The School of Engaged Art*, Bertolt Brecht's "Lehrstücke" inspired Russian collective *Chto Delat*, Anton Vidokle's *Unitednationplaza*, Berlin (after the cancelation of the European Biennial *Manifesta 6*, 2006, Nicosia/Cyprus), see: Vidokle (n.d.); most of the long-term projects by Tania Bruguera (e.g., *Immigrant Movement International*, conceptualized in 2006, implemented between 2010–2015); Ahmet Öğüt's *Silent University*, (2012–); and the instruction works and books by Pablo Helguera, e.g. *Helguera* 2011.
- *15 The continuous efforts and work strategies of artists, groups, and collectives that dedicated their practice to participatory art are not easy to follow, analyze, or evaluate, since they are often of small scale, locally produced and presented in a low-key way (e.g., the Berlin based NGBK, or the Vienna based collective *WOCHENKLAUSUR*, see Zinggl/Barber 2001).

- *16 Or “Imperative der Involvierung” as coined by Raunig 2015: 17.
- *17 For more information on the structure of the participative budget as an example of urban creative self-governance in Porto Alegre, Brazil, see: UNESCO – MOST Clearing House Best Practices Database (n.d.), and how this example even became a topic of an academic course at the Hague Academy for Local Governance, see: The Hague Academy for Local Governance 2014.
- *18 For example, the exhibition *Disobedient Objects* that was held at the Victoria and Albert Museum in London (July 26, 2014–February 1, 2015) addressed different forms of collaboration between artists and grass-root activist movements, but nevertheless, the “disobedient” art objects turned souvenirs, such as Suffragettes’ teapots, were available for purchase in the museum’s shop, as usual, thus emphasizing the major contradictions between the spaces of museums and barricades. See: V&A Shop (<http://www.vandashop.com/Disobedient-Objects-Exhibition/b/4930353031>).
- *19 In the 2016 issue of *Trends Watch*, the website publishing the annual reports of The Center for the Future of Museums (CFM), part of the American Alliance of Museums, proposed are different global trends that museums should consider in order to move forward to better respond to society’s needs. See also Voon 2016.
- *20 For conceiving this argument, I am grateful to Mick Wilson and the students of his course “Art, the market and the question of values” at the Valand Academy during my guest lecture that preceded and was closely linked to this paper. Gothenburg, March 18, 2016.
- *21 For example, one of the EU funded Life Learning Projects MAPSI claimed to provide specialization in the management of artistic projects with societal impact. Such a very ambitious aim seems problematic from the outset, precisely because the project’s aims of “create[ing] an international network focusing on educating cultural managers and facilitators to manage and mediate artistic and cultural projects with societal impact” exceed any realistically achievable impact, when taking into account the complexity of each local context and the project’s limited duration and sustainability.

//Silke Feldhoff

Articles _ Wozu das Ganze?

Absichten, Zwecke und Wirkungen sozietärer künstlerischer Partizipationsprojekte

Partizipation als künstlerische Strategie und Praxis ist seit den 1960er Jahren ein wichtiger Teil zeitgenössischer Kunstproduktion. Seit den späten 1990er Jahren laden auch zunehmend Institutionen zu partizipativen Projekten ein und es etablierte sich parallel ein eigener Diskurs zu Partizipation in und als Kunst und Vermittlung. *(1) Vor diesem Hintergrund und ausgehend von drei Beispielen sozietärer künstlerischer Praxis aus den Jahre 2009 bis 2013 geht dieser Beitrag der Frage nach, warum sich AuftraggeberInnen, GeldgeberInnen, KünstlerInnen und Projekt-TeilnehmerInnen in das in vielfacher Hinsicht prekäre Gefüge sozietärer partizipatorischer Experimente begeben. Welche Absichten motivieren jeweils die Teilnahme oder Teilhabe, welche Zwecke verfolgen die einzelnen AkteurInnen – welche Wirkungen lassen sich schließlich festhalten oder gar quantifizieren?

Den Auftakt bilden zwei Projekte mit dem Auftrag, mit den und für die BewohnerInnen einer ländlichen Siedlung zu arbeiten. Daran anschließend werde ich ein partizipatives künstlerisches Projekt mit Kindern und Jugendlichen vorstellen. Maßgabe für diese Auswahl war, dass die aufgeführten Projekte zeigen, (1) wie sich KünstlerInnen mit ihrem künstlerischen und ihrem partizipativen Methodenrepertoire gesellschaftlichen Aufgabenstellungen nähern. Dass die Projekte (2) Strukturen nachhaltig veränderten. Und um (3) die Bandbreite des AdressatInnenkreises sozietärer künstlerischer Partizipationsprojekte darzustellen, sollten sowohl Projekte mit Erwachsenen als auch mit Kindern/Jugendlichen diskutiert werden. Im Resümee werden schließlich punktuell einzelne Denkfiguren von Chantal Mouffe, Jacques Rancière sowie von Mark Terkessidis in Anschlag gebracht, um Strukturen sozietärer künstlerischer Partizipationsprojekte zu beleuchten.

Kunst und Partizipation – eine Typologie

Partizipative Verfahren in der Kunst und als Kunst sind ein prägendes Merkmal der Kunst der letzten rund 25 Jahre. Wesentlich entwickelt in den 1960er und 1970er Jahren und breit popularisiert in den 1990er und 2000er Jahren, ziel(t)en sie auf eine Demokratisierung der Kunst. Dazu zählte gleichzeitig eine Fokussierung auf Events, individuelles Erlebnis und Festivalisierung wie auch Formen von Beteiligung vormaliger RezipientInnen, die nun als Co-ProduzentInnen zu kritischem Engagement für sie betreffende Belange und damit zu politischer Mitgestaltung aktiviert werden sollten.

Was aber ist gemeint, wenn von ‚partizipativer Kunst‘ oder von ‚Beteiligungskunst‘ gesprochen wird? Welche Typen von Partizipation lassen sich identifizieren? *(2) Zur ihrer Bestimmung müssen zunächst verschiedene Einzelaspekte identifiziert werden. Die von mir aufgestellten zentralen Parameter sind das Thema (Kunst über Kunst, als Selbstreflexion der/des KünstlerIn/s oder als gesellschaftliche/politische Artikulation), das Format (die konkrete Ausprägung), die Wirkungsabsicht (Politisierung, Emanzipation und Demokratisierung, Bildung und Erziehung, Unterhaltung) sowie die Rezeptionsmodi (reflexive, physisch-räumliche, somatische, soziale Rezeption). Weitere Kriterien zur Bestimmung eines Projektes sind der Grad der Beteiligung (konsumistische oder konstitutive Partizipation), die Struktur der Arbeit (egalitäre/dialogische oder hierarchische/monologische Partizipation) sowie

schließlich die AdressatInnen (individualistisch-solitäre oder kommunitaristisch-sozietäre Partizipation).

Durch die Verschränkung der genannten Parameter ergeben sich typische Sets von Einzelaspekten. Diese Kombinationen machen einen distinkten Typus von Beteiligung in der Kunst aus. So kristallisieren sich, wie ich argumentiere, vier Typen partizipatorischer bzw. partizipativer Praxis heraus:

- Individual-Partizipation
- Systemische Partizipation
- Konjunktivische Partizipation
- Sozietäre Partizipation

Im Zentrum der *Individual-Partizipation* steht die somatische, physisch-räumliche oder reflexive (Selbst-)Erfahrung von Individuen, beispielhaft ablesbar an Carsten Höllers Rutscheninstallation Test Site, Tate Modern, London 2006. Tendenziell ist die Haltung der Partizipierenden eine konsumistische. *Individual-Partizipation* findet sich vorrangig in den Formaten Handlungsanweisung bzw. operatives Setting. Um RezipientInnen die intendierte (Selbst-)Wahrnehmungen zu ermöglichen, stellen KünstlerInnen eigens entwickelte Werkzeuge zur Verfügung.

Systemische Partizipation meint eine Teilhabe, die das System Kunst mit seinen stetig zur Disposition stehenden Vorstellungen von Werk, AutorIn und der Rolle der RezipientInnen betrifft. Sie zielt primär auf die Reflexion und Öffnung von Kunstbegriff und -betrieb ab, wie z.B. Allan Kaprows Objektkästen oder seine ‚begehbaren Situationen‘ von aufgehäuften Autoreifen dies tun (*Yard*, Martha Jackson Gallery, New York 1961). Systemische Partizipation realisiert sich in sehr unterschiedlichen Formaten. Häufig sind solche Beteiligungsangebote eher strategische Platzierung innerhalb bestimmter Diskurse (wie etwa Kunst im öffentlichen Raum) als Angebote zu einer tatsächlichen mitgestaltenden Teilhabe.

Konjunktivische Partizipation bewegt sich im Feld des Als-ob und Was-wäre-Wenn. Entweder verfolgen KünstlerInnen offensiv die Praxis der instrumentellen Partizipation, oder Beteiligungsangebote sind von vornherein symbolisch angelegt und fungieren als Fake wie z.B. Andy Warhols 1962er *Do It Yourself Paintings*. Eine dritte Spielart besteht darin, dass Kunstschaffende kontra-partizipative Vermittlungsstrategien wählen, hier können Franz Erhard Walthers Handlungsobjekte (zum Beispiel 2. *Werksatz*, seit 1970) herangezogen werden. So werden viele Handlungsobjekte von den RezipientInnen schlicht nicht benutzt, da die auratische Art ihrer Präsentation tradierte Verhaltensregeln aufruft, die immer noch eine reflexive Distanzierung statt einer immersiven Involvierung vorsehen.

Bei Praxen der *Sozietären Partizipation* hingegen geht es um die Erfahrung oder Etablierung gesellschaftlicher Gefüge sowie um soziale, politische, kulturelle Sachverhalte und Fragestellungen. Die Beteiligung findet kollektiv oder kooperativ statt, die Rolle der Partizipierenden ist konstitutiv für das Projekt. Der Effekt auf sie ist politisierend, emanzipativ oder didaktisch. Gruppenarbeit, Intervention sowie soziale Praxis sind Formate, in denen sich Sozietäre Partizipation vorrangig realisiert. Ebenso stellen Arbeiten, die sich unter dem Begriff des Ästhetischen Kommunitarismus fassen lassen, typische Formen dar. Dabei handelt es sich um Kunst, die sich mit ihren Mitteln in sozialen und politischen Bereichen engagiert. Ein herausragendes Projekt sozietärer Partizipation stellt das Hamburger *Park Fiction* (1994-2005) dar. Ästhetischer Kommunitarismus begreift Kunst als ein Möglichkeitsfeld, innerhalb dessen soziale und politische Belange sowie kommunitarische Konzepte verhandelt werden. Historisch betrachtet finden sich zahlreiche in Kunst übersetzte Modelle kultureller und politischer Teilhabe (Joseph

Beuys, *7.000 Eichen*, 1982-87), aktuell sind es häufig gemeinschaftsbildende oder integrative Maßnahmen wie zum Beispiel Seraphina Lenz' *Die grüne Nacht*, Berlin 2001.

Während die Typen Konjunktivische Partizipation, Systemische Partizipation und Individual-Partizipation in der Regel eine monologische Kommunikationsstruktur und ein deutlich hierarchisches Verhältnis zwischen KünstlerIn/Werk und RezipientIn aufweisen, finden sich bei der Sozietären Partizipation eine dialogische Struktur und eine zumindest dem Anspruch nach demokratische Verfassung im Sinne einer gleichberechtigten Teilhabe.

Dieser Text beleuchtet künstlerische Partizipationsprojekte in, mit, über und für gesellschaftlich-soziale Gefüge. Er fokussiert die Haltung von KünstlerInnen, partizipatives Arbeiten als Gestaltung von Gesellschaft zu begreifen. Und dabei als ImpulsgeberInnen zu fungieren, als InitiatorInnen und ModeratorInnen gemeinschaftlicher Reflexions-, Meinungs- und Bewusstseinsbildungsprozesse. Solche Projekte haben das Potenzial, bürgerschaftliches Engagement zu stärken. Das ist in Kürze, was der Begriff Sozietäre Partizipation oder sozietäre partizipative Praxis beschreibt.

Kommunikationsanlässe schaffen, über Identität verhandeln: Das „Leitsystem zum Neuen“ der Reinigungsgesellschaft

Ein Beispiel einer sozietären künstlerischen Praxis, die gesellschaftliche Aufgaben adressiert, kollektive Diskussionen und Aushandlungen initiiert und Veränderungsprozesse moderiert, ist das *Leitsystem zum Neuen der Reinigungsgesellschaft* – vor allem deshalb, weil die Künstler Absicht und Wirkung ihres Projektes in ein beeindruckendes Verhältnis setzten.

2008 rief die Deutsche Stiftung Kulturlandschaft das Modellprojekt *Kunst fürs Dorf. Dörfer für Kunst* ins Leben, mit der Zielstellung, KünstlerInnen und BewohnerInnen des ländlichen Raumes für konkretes partizipatives künstlerisches Arbeiten vor Ort zusammenzuführen. Als Teil dieses Modellprojektes zog Anfang 2009 die Künstlergruppe *Reinigungsgesellschaft*, bestehend aus Martin Keil und Henrik Mayer, nach Grambow, einer 700-Seelen-Gemeinde in der Nähe von Schwerin. Ohne Arbeitsplätze und eigene Infrastruktur war diese zu einer reinen Pendlersiedlung ohne Gemeinschaftsbewusstsein und Handlungsperspektive degeneriert. In dieser Situation versuchten die beiden Künstler, gemeinsame Aufgaben zu identifizieren, um darüber gemeinsam mit den BewohnerInnen Perspektiven für den Ort zu entwickeln. Eine Projektion in die Zukunft „Wie könnte oder sollte Grambow in 50 Jahren aussehen?“ initiierte eine Reflexion darüber, wie das Dorf nachhaltig gestaltet werden könnte. Die Kommunikation erfolgte über einen Fragebogen, über mehrere öffentliche Termine und viele Einzelgespräche. Auf der Basis der Ergebnisse der Befragungen erstellte die Reinigungsgesellschaft Diagramme und Schaubilder, die im Gemeindezentrum ausgestellt und durch diskursive Formate flankiert wurden.

Die in dieser kollektiven Wissensproduktion generierten Erkenntnisse und Ideen setzten die Künstler in ihrem *Leitsystem zum Neuen* gestalterisch um. Hierbei handelt es sich um Piktogramme in der Größe und Erscheinung von Verkehrsschildern, die auf die für Grambow drängenden Aufgaben der Zukunft verweisen wie zum Beispiel den demographischen Wandel, die schlechte Infrastruktur oder alternative Energiekonzepte. Indem die Hinweis- und Warnschilder das Format der Verbots- bzw. Gebotsschilder aufgreifen und damit an die Form bestehender gesellschaftlicher Regelwerke andocken, erleichtern sie den Zugang zu dem künstlerischen Prozess, gesellschaftliche Aufgaben kollektiv zu definieren, sichtbar zu machen und durchzusetzen. Aufgestellt auf einer gut

einzu sehenden öffentlichen Grünfläche entlang der Dorfstraße, boten die Schilder Orientierungspunkte für das gesellschaftliche Handeln der GrambowerInnen, als Agenda waren sie täglich präsent (Reinigungsgesellschaft 2013). (*9)



Leitsystem zum Neuen. © Reinigungsgesellschaft

Noch im selben Jahr wurde auf Initiative der *Reinigungsgesellschaft* der „Grambower Moorbote“ gegründet, ein seitdem monatlich erscheinendes Informationsblatt. Hier haben alle BewohnerInnen die Möglichkeit, ihre Arbeit, Hobbys, Veranstaltungen oder auch kommunalpolitische Themen vorzustellen. Damit können sich erstmalig alle Menschen der Gemeinde über die Geschehnisse im Dorf informieren und austauschen. Diese Initiative zur Verbesserung der Kommunikation wird bis heute mit großer Begeisterung betrieben.

Ebenso entstand in der Nachfolge des Projektes im Gemeindehaus eine Bibliothek aus gespendeten Büchern, neben Tanzabenden finden dort seitdem auch wöchentlich Tischtennis- und Seniorenabende statt. Vor allem aber schlugen einige GrambowerInnen vor, zur Verbesserung der Versorgung und der Kommunikation einen Dorfladen einzurichten. Als Genossenschaft betrieben, konnte dieser schließlich 2014 eröffnet werden, mit einer neu geschaffenen Vollzeitstelle. Angeboten werde Milch, Obst, Gemüse, Wildspezialitäten und Honig aus lokaler Produktion (Reinigungsgesellschaft 2013; (*9) Reinigungsgesellschaft 2015 (*10)).

Der Wunsch der Auftraggeberin des Projektes, der Deutsche Stiftung Kulturlandschaft, war es gewesen, in einem kollaborativen Prozess eine Zukunftsperspektive für Grambow zu entwickeln. Die *Reinigungsgesellschaft* verfolgte das Ziel, das vor Ort vorhandene (Innovations-)Potenzial frei zu setzen und zu unterstützen. Gerade die Bottom-up-Struktur des Projektes führte in der Folge zu einer hohen Akzeptanz der initiierten Einzelmaßnahmen. Die Wirkung des Engagements der Künstlergruppe in der Gemeinde Grambow ist eine regionalentwicklungspolitische und zugleich eine individuell und mikropolitisch emanzipative: Henrik Mayer und Martin Keil öffneten Raum für gemeinsame Ideenentwicklung, sie aktivierten die GrambowerInnen, ihre Geschicke selbst in die Hand zu nehmen.

Kontroversen lancieren, Emanzipierungsprozesse anstoßen: Frank Bölter Arbeit in und für Sachsenberg

Frank Bölter traf mit seiner partizipatorischen künstlerischen Praxis in Sachsenberg auf ungleich schwierigere Voraussetzungen, weshalb seine Arbeit hier diskutiert werden soll. Sein Projekt wurde 2013 im hessischen Örtchen Sachsenberg wie die Arbeit der Reinigungsgesellschaft im Rahmen des Projektes „Kunst fürs Dorf. Dörfer für Kunst“ realisiert (Deutsche Stiftung Kulturlandschaft 2014: 36-45). (*2) Der Projektverlauf war geprägt von divergierenden Interessen der beauftragenden

Stiftung, der kooperierenden Gemeinde respektive ihrer Vertreter und des Künstlers. Den unterschiedlichen Vorstellungen vom Zweck des künstlerischen Arbeitens vor Ort – einzelne Gemeindevertreter formulierten die Zielstellung, dass ein dekoratives Kunstwerk in Sachsenberg verbleiben möge – entsprechen die verschiedenen Bewertungen der Wirkung(en) von Bölter's Tun.

Die Herausforderung für den Künstler bestand zunächst darin, dass die Gemeindevertreter ihn eingeladen hatten, ohne die BewohnerInnen in die Entwicklung des Projektes einzubeziehen. Ohne Bereitschaft, sich auf partizipative Prozesse einzulassen, verfolgten sie vielmehr über die Interessen der SachsenberInnen hinweg ihre eigene Agenda, als Konsequenz daraus operierten sie weitgehend ohne deren Rückhalt. In dieser mikropolitisch schwierigen Lage und ausgestattet mit dem Auftrag der Stiftung, etwas „für die Gemeinde“ zu tun, sah Bölter das größte Potenzial darin, den SachsenbergerInnen anzubieten, das Projekt „Kunst für ihr Dorf“ selbst in die Hand zu nehmen.

So verteilte er parallel zu verschiedenen Gemeinschaftsaktivitäten ein polemisches Flugblatt an alle Haushalte, in dem er neun Ideen für „ein Kunstwerk für Sachsenberg“ vorschlug, mit der Bitte den favorisierten Vorschlag zu markieren. Basisdemokratisch sollte dann die Idee mit den meisten Stimmen realisiert werden. Sämtliche Vorschläge sind in unterschiedlichen Graden absurd, zum Beispiel schlug der Künstler vor, den lokalen Uferpark „Vordere Wasche“ in „Frank-Bölter-Park“ umzubenennen. Unter Punkt 10: „Ich finde alles Scheiße, ich mache lieber selber was!“ rief Bölter schließlich dazu auf, selbst Vorschläge für künstlerische Arbeiten zu entwickeln.

Er verzeichnete einen Rücklauf von 48 Flugblättern. Neben dem Vorschlag, einen „Frank-Bölter-Park“ in Timbuktu einzurichten oder den Künstler aufgrund seiner Vorschläge zu „teeren und zu federn“ fand sich hierunter eine Beschwerde über eine derartige Ver(sch)wendung von Steuergeldern. Mit 32 Stimmen wünschte sich die überwiegende Zahl der TeilnehmerInnen die Realisierung von Bölter's Vorschlag Nr. 6: Das alte, 1889 abgebrannte Rathaus sollte in miniature als Vogelhäuschen wieder aufgebaut werden.

Im Rahmen des jährlichen Hofstadtplatzfest machte kurz danach eine Handvoll SachsenbergerInnen vor Publikum und aus Protest gegen die Einfälle des Künstlers sechs Gegenvorschläge. Bernd Saalfrank's Idee, in einer kollektiven Aktion ein Sachsenberger Tor unter Verwendung von im Dorf zahlreich vorhandenen Ziegelsteinen einer insolvent gegangenen lokalen Ziegelsteinfabrik zu errichten, wurde von den Beteiligten und dem Künstler zur Realisierung bestimmt. Nach zähen Querelen über den Aufstellungsort sowie über die Verwendung einer großen, anonym gespendeten Betonplatte wurde die Idee außerhalb der Gemeindegrenze realisiert – mit stetig wachsender Beteiligung und Identifikation der SachsenbergerInnen, die schließlich feststellen, vom Tor aus habe man den schönsten Blick auf Sachsenberg, oder eigentlich: Durch das Tor habe man die Schönheit des Ortes überhaupt erst realisiert.

Unmittelbar vor dem feierlichen Projektabschluss wurde das Sachsenberger Tor mit der Betonplatte versperrt und damit die Frage des Künstlers an die TeilnehmerInnen des Abschlussfestes provoziert: „Wollt Ihr die freie Sicht auf Sachsenberg und frisches Denken hinter seine schöne Fachwerkfassade bringen, oder soll alles bleiben, wie es ist?“ Daraufhin wurde das Tor von mehreren Anwesenden gewaltsam wieder geöffnet. Im Anschluss wurde die das Sachsenberger Tor versperrende Betonplatte auf dem Marktplatz als Stein des Anstoßes aufgestellt (Deutsche Stiftung Kulturlandschaft 2014: 42). (*2)

Nach Projektende gründete sich um Bernd Saalfrank ein basisdemokratisch aufgestellter Verein, der seitdem die Geschicke des Dorfes leitet. Die konfliktreichen Aushandlungsprozesse zwischen dem Künstler, den SachsenbergerInnen und ihren Gemeindevertretern auf der einen sowie zwischen dem Künstler und der Deutschen Stiftung Kulturlandschaft auf der anderen Seite um divergierende Kunstbegriffe sowie um diametrale Vorstellung von gesellschaftlicher Mitgestaltung (ein paternalistisches Top-down versus ein Bottom-up emanzipierter mündiger BürgerInnen) mündeten in eine politische Sensibilisierung und Aktivierung aller Beteiligten. Die Wirkung von Frank Bölters Arbeit, also der von der Stiftung beauftragten partizipativen Kunst im öffentlichen Raum, ist damit zuallererst eine politische: Seine künstlerische Arbeitspraxis, „unterschiedlichste Öffentlichkeiten in Kommunikationsprozesse mit offenem Ausgang“ (Bölter 2015) zu verwickeln, resultierte in eine Mobilisierung der SachsenbergerInnen, die in der Konsequenz zu einer grundlegenden Neuordnung des politischen Gefüges im Dorf führte.

Entscheidungsmacht umverteilen, Demokratie ermöglichen: ein partizipatives Kunst-am-Bau-Projekt von Stephan Kurr

Unter dem Titel *...höher, weiter. Ein Erweiterungsbau* arbeitete der Künstler Stephan Kurr mit Kindern und Jugendlichen daran, eine bedarfs- und NutzerInnen-gerechte Gestaltung des sie unmittelbar betreffenden baulichen, sozialen und infrastrukturellen Umfeldes zu entwickeln. Dazu wählte er partizipative Verfahren. Solche seit den 1970er Jahren immer differenzierter entwickelten und breiter eingesetzten politischen Instrumente adressieren jedoch fast ausschließlich Erwachsene. Was passiert aber, wenn Kinder über die Gestaltung und Nutzung ihrer Räume bestimmen können? – Dieses Experiment ermöglichte ein Berliner Bezirksamt, das 2009 für einen Grundschul-Neubau einen Kunst-am-Bau-Wettbewerb ausschrieb. Für die Erwin-von-Witzleben-Grundschule sollte eine Gestaltung des Außenraumes realisiert werden, die das Schulleben mehrerer Generationen von SchülerInnen bereichern würde. Beim Ausschreibungsverfahren wie auch beim Auswahlprozess wurde das Bezirksamt vom Büro für Kunst im öffentlichen Raum des Bundesverbandes bildender Künstler Berlin beratend begleitet. Das Besondere an dem Wettbewerb bestand darin, dass sich der Entwurf durch seinen partizipativen Charakter auszeichnen sollte – eine Anforderung, die bei Kunst-am-Bau-Wettbewerben bisher wahrlich außergewöhnlich ist (vgl. Kunstforum 2012). (*8) Zu dem Verfahren waren sechs KünstlerInnen und Künstlerpaare eingeladen, die sich in Berlin und darüber hinaus durch einschlägige partizipative, künstlerische Projekte profiliert hatten. *(3)

Stephan Kurr war der einzige Bewerber, der statt einer benutzbaren Skulptur im Außenraum einen ergebnisoffenen Prozess vorschlug: partizipatives Arbeiten mit der gesamten Schule. Aus dieser kollektiven Arbeit heraus sollten dann die SchülerInnen Gestaltungsideen für den Außenraum ihrer Schule entwickeln. Er wollte mit allen Beteiligten an der Frage arbeiten, „ob und wie Kinder ihre Lebenswelt selbst gestalten können und wie das dann aussieht“. *(4) Die Wettbewerbsjury votierte einhellig für Stephan Kurrs Entwurf, weil er Partizipation im radikal demokratischen Sinne als Mitbestimmung und Übernahme von Verantwortung proklamierte. Demgegenüber forderte die Grundschule als ‚Empfängerin‘ der Kunst-am-Bau-Kunst ein dreidimensionalen WERK für den Außenraum der Schule, *(5) worauf sich die Partner auch in Nachverhandlungen einigten.

Über den Zeitraum eines Schuljahres (August 2010-Juli 2011) fanden unter Beteiligung aller AkteurInnen der Schule – der SchülerInnen, LehrerInnen, der im Hort tätigen ErzieherInnen, der Hausmeisterin, des Schulleiters, des Elternbeirats – in den Schulalltag integrierte Workshops statt, in denen Wünsche und daraus resultierende

Entwürfe erarbeitet und visualisiert wurden. Nach einer gründlichen Recherche dazu, wie der Raum in der und um die Schule herum genutzt wurde und welche die Bedürfnisse der Beteiligten waren, arbeitete Stephan Kurr gemeinsam mit den Kindern in Wunschwerkstätten und Modellbauworkshops an der Konkretisierung und Visualisierung ihrer Ideen. Die gemalten, gezeichneten und gebauten Zwischen-Ergebnisse waren für alle Beteiligten einsehbar in der gesamten Schule ausgestellt.

Der gesamte Prozess wurde von den SchülerInnen filmisch dokumentiert. Das Filmen war dabei gleichzeitig Werkzeug der Reflexion des eigenen Tuns wie auch der Kommunikation: Die Filme wurden an die jeweils nächste Klasse weitergegeben. Die Modelle wie die Filme zeigen deutlich, wie sich im Laufe der Zeit besonders folgende Wünsche herauskristallisierten: Achterbahn, Kampfarena, Laufsteg, Labyrinth und immer wieder ein Baumhaus. Diese Vorschläge sind offensichtlich von zwei elementaren Bedürfnissen von Kindern im Grundschulalter motiviert: erstens nach einem Raum zum Sich-Exponieren und zweitens nach einem Raum, um sich zurückzuziehen.

In der letzten Projektphase stand die Entscheidungsfindung für einen oder mehrere Entwürfe der Kinder an, die Weiterentwicklung dieser Idee(n) zu einem konkreten Bauplan und schließlich die Bauausführung. Leider machten baurechtliche, versicherungstechnische und Sicherheitsgründe den weitgehenden Ausschluss der Kinder aus dieser Finalisierungsphase notwendig. Aus denselben Gründen schied auch das gewünschte Baumhaus aus. Eine Bühne und ein Labyrinth jedoch ließen sich realisieren. Damit hatte Stephan Kurr zwei zentrale Themen der SchülerInnen aufgegriffen. Der Wunsch nach einer eigenen Plattform mündete in eine erhöhte Fläche, die Bühne Laufsteg oder Arena sein kann; der Wunsch nach einer Rückzugsmöglichkeit resultierte im Bau eines verwinkelten Zauns, der vielfältige Nischen bildet und eine neue Korrespondenz zwischen innen und außen, zwischen Schule und Stadt formuliert.



© Stefan Kurr

Parallel zur Schulhofgestaltung entstand der Film „... höher, weiter. Ein Erweiterungsbau“. Der Dokumentarfilmer Theo Thiesmeier hatte den gesamten Prozess filmisch begleitet, dieses Material wurde mit den Beiträgen der Kinder zusammengeschnitten. So zeigt der Film das Konzept und die praktische Umsetzung des partizipativen Kunst-am-Bau-Entwurfes, vor allem aber zeigt er die Formfindungen der Kinder, die mit der Kamera für sich selbst klären und ihren MitschülerInnen erklären, was sie denken und wollen. *(6) „...höher, weiter. Ein Erweiterungsbau“ macht deutlich, wie die Kinder selbst IdeengeberInnen ihres Kunst-am-Bau-Werkes werden. Dieses innovative Kunst-am-Bau-Projekt befragte unter anderem sozietäre partizipative Kunst auf ihre soziale Wirksamkeit hin.

Wozu das Ganze?

Die vorgestellten Projekte zeigen: Sozietäre partizipative Kunst hat das Potenzial, Räume für sozialen Austausch, für kritischen und emanzipatorischen Diskurs sowie für kreatives Arbeiten zu eröffnen. Partizipative Verfahren, wie Stephan Kurr sie in der Grundschule umsetzte, das Leitsystem zum Neuen der Reinigungsgesellschaft und Frank Bölters Engagement in Sachsenberg zeigen, wie künstlerisches Arbeiten in gesellschaftliche und politische Strukturen hinein wirkt, wenn die Partizipierenden in ihren Bedürfnissen und Kompetenzen sowie vor allem als PartnerInnen in kollektiven Gestaltungsprozessen wahr- und ernstgenommen werden.

Partizipativ strukturierte und auf den Prozess eher denn auf ein Resultat hin orientierte Projekte, die konkrete demokratische Teilhabe, Mit- und Selbstbestimmung ermöglichen, vermitteln Alternativen zu Modellen eines den unkritischen, konsumistischen Rezipienten hervorbringenden Top-down-Wissenstransfers. So verstandene Partizipation vermag Identifikation und Identität zu stiften. Ihre Bedeutung lässt sich folgendermaßen umreißen: Sobald TeilnehmerInnen Verantwortung übernehmen, machen sie die Erfahrung, dass die gesellschaftlichen, politischen, baulichen und andere Strukturen Ergebnisse von Prozessen sind, in die sie eingreifen können, die sie ihren Bedürfnissen und Vorstellungen entsprechend mitgestalten können. Das Motto des Hamburger Projektes Park Fiction „Die Stadt sind wir!“ spiegelt genau diese intendierte Verschiebung vom royalen Top-down „L'état c'est moi!“ hin zu einem demokratischen Bottom-up „Wir!“.

Eine solche politische Perspektive auf sozietär-partizipative künstlerische Projekte macht ihre Möglichkeiten ebenso wie ihre Grenzen deutlich. Idealerweise fallen die Absichten sozietär-partizipativ arbeitender KünstlerInnen und die Wirkungen partizipativer Projekte – Emanzipation, Demokratisierung, Selbstermächtigung – zusammen; in der Praxis allerdings gibt es zahlreiche Schwierigkeiten, die dem entgegenstehen.

Ein möglicher Fallstrick ist das Risiko einer politischen Instrumentalisierung partizipativer künstlerischer Projekte etwa zur Befriedung lokaler Konflikte, zur Förderung sozialer Kohäsion oder als Faktor der Wirtschaftsentwicklung. Eine andere Herausforderung ist das jedem partizipativen Projekt zumindest in seiner Initialphase strukturell inhärente Machtgefälle. Dieses in dem von Jacques Rancière geprägten Diskurs um einen agonalen Begriff des Politischen ⁽⁷⁾ herausgearbeitete Paradox, dass (Entscheidungs-/Gestaltungs-) Macht ausgeübt bzw. verteilt wird, lässt sich nicht auflösen. Indem KünstlerInnen, AuftraggeberInnen und Beteiligte es jedoch offen legen und an den neuralgischen strukturellen und politischen Punkten ansetzen, kann die Situation konstruktiv gewendet werden. Wenn man mit Ernesto Laclau und Chantal Mouffe Demokratie als Antagonismus widerstreitender Kräfte denkt, dann kommt solchen Konflikten die Rolle einer Initialzündung und/oder eines Katalysators produktiver Veränderungsprozesse zu. Diesen Punkt adressiert Mark Terkessidis in seiner Theorie der Kollaboration (Terkessidis 2015), ⁽¹¹⁾ wenn er schreibt, dass eine Gesellschaft der Vielfalt nur funktionieren könne, wenn viele Stimmen gehört werden und unterschiedliche Menschen zusammenarbeiten. Wenn Menschen, in Terkessidis' Sinn, kollaborieren, wenn die AkteurInnen sozietär-partizipativer Projekt-Settings kritisch agieren, dann kann das Unerwartete, das Unvorhergesehene passieren. Dann kann sich die in sozietären künstlerischen Partizipationsprojekten eingeschriebene Absicht, Veränderung auszulösen, realisieren – Meinungs- und Bewusstseinsbildungsprozesse nehmen mitunter überraschende Wendungen, räumlich-strukturelle und auch politische Konstellationen werden neu verhandelt. Genau dann kann Kunst sensibilisieren und aktivieren, politisieren und emanzipieren. Und das ist nicht ein uneinlösbares

Versprechen – es ist das, punktuell zwar aber dort nachhaltig, Realität gewordene Ideal, dass sozietär-partizipative künstlerische Projekte tatsächlich ganz konkrete Demokratisierungsprozesse anstoßen.

//Literaturnachweise

- *1 Bölder, Frank (2015): E-Mail-Korrespondenz mit der Autorin, Oktober 2015.
- *2 Deutsche Stiftung Kulturlandschaft (Hg.) (2014): Kunst fürs Dorf. Dörfer für Kunst. Deutschland 2013. Husum: Verlag der Kunst.
- *3 Feldhoff, Silke (2009-1): Zwischen Spiel und Politik. Partizipation als Strategie und Praxis in der Kunst. (= Dissertation an der Universität der Künste Berlin), https://opus4.kobv.de/opus4-udk/files/26/Feldhoff_Silke.pdf.
- *4 Feldhoff, Silke (2009-2): Formen partizipatorischer Praxis in der Kunst. Begriffe, Entwicklungen, Typen – eine Standortbestimmung. In: van den Berg, Jörg /Columbus Art Foundation (Hrsg.): Frank Bölder. Katalog. Leipzig: revolver verlag, S. 157-173.
- *5 Informationsdienst des kulturwerkes des bbk berlin (Hrsg.) (2011): kunststadt | stadtkunst 58, Berlin.
- *6 Informationsdienst des kulturwerkes des bbk berlin (Hrsg.) (2012): kunststadt | stadtkunst 59, Berlin.
- *7 ith ZHdK (2007): Paradoxien der Partizipation. In: 31. Das Magazin des Instituts für Theorie der Zürcher Hochschule der Künste ZHdK Nr. 10/11.
- *8 Kunstforum International (2012): Prozent Kunst. Kunst am Bau in Bewegung. Bd. 214.
- *9 Reinigungsgesellschaft (2013): Reinigungsgesellschaft. 2-bändiger Katalog. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst.
- *10 Reinigungsgesellschaft (2015): E-Mail-Korrespondenz mit der Autorin, Oktober 2015.
- *11 Terkessidis, Mark (2015): Kollaboration. edition Suhrkamp.

//Fussnoten

- *1 Vgl. aktuell Kunstforum International Bd. 240 (Juni-Juli 2016): Get Involved! Partizipation als künstlerische Strategie.
- *2 Vgl. die ausführlich entwickelte Typologisierung partizipatorischer Praxen in Silke Feldhoffs Dissertation „Zwischen Spiel und Politik. Partizipation als Strategie und Praxis in der Kunst“, Universität der Künste Berlin 2009, siehe Feldhoff 2009-1 und Feldhoff 2009-2.
- *3 Die Ausschreibung, die Wettbewerbsbeiträge und die Juryempfehlung finden Sie in Text und Bild dokumentiert in: Informationsdienst 2011, S. 31-32.
- *4 Stephan Kurr im Gespräch mit Constanze Eckert, Berlin 2011, unveröffentlichtes Typoskript, kann bei der Autorin eingesehen werden.
- *5 Für die Schulleitung war es essentiell, dass als Ergebnis des partizipativen Prozesses eine manifeste, materielle Gestaltung realisiert wird, die über das Projektende hinaus im Außenraum der Schule verbleibt. Damit sollte eine nachhaltige Belegung des Schulaußenraums auch für folgende Generationen von SchülerInnen sichergestellt werden.
- *6 Der Film kann über dvd@kurr.org bezogen werden; weitere Informationen in: Informationsdienst 2012, S. 13f.
- *7 Vgl. hierzu ith ZHdK 2007.

//Elke Bippus

Articles _ Teilhabe am Wissen

„Part-of Relation“ oder performative Forschung im Feld der Kunst

Einleitung

Der vorliegende Text reagiert auf die Neubewertung der Begriffe Forschung und Partizipation im neoliberalen Kontext des dritten Kapitalismus. Standen Forschung und Partizipation einst für Selbstbestimmung und Emanzipation, sind sie heute mit normierter Selbstoptimierung und einer faden Mitmachideologie verknüpft. Anstelle einer vermeintlich kritischen Umkehrung der Beurteilung des emanzipatorisch-kritischen Gehalts von Forschung und Partizipation versuchen folgende Überlegungen das Forschen als Teilhabeprozess kenntlich zu machen, um damit neue Ansatzpunkte für eine kritische Perspektivierung dieser Praxis zu eröffnen. Forschen ist dabei nicht als Instanz verstanden, sondern vielmehr als ein Medium des menschlichen Welt- und Selbstverhältnisses.

Die Reflexion des Forschens als Teilhabe am Wissen wird in drei Schritten entwickelt. Zunächst werden in einer historischen Perspektive die mit der Forschung verknüpften Versprechen im Feld der Kunst, der Pädagogik und der Wissenschaft dargelegt. In einem weiteren Schritt werden Forschung und Wissen unter aktuellen Bedingungen des dritten Kapitalismus und wissenschaftstheoretischen wie ästhetischen Konzeptualisierungen reflektiert. Die historische und theoretische Annäherung an die Frage des Wissens versucht, der Polarisierung von Kunst und Wissenschaft entgegenzuarbeiten, um zu verhindern, das Wissen der Künste als das schlechthin andere aufzurufen oder zu beschwören. Abschließend werden in diesem Sinne zwei künstlerische Beispiele vorgestellt, die im Feld des Wissens qua ästhetischer Verfahren agieren und Prozesse des Forschens und Denkens auf der Ebene der Praxis und der Darstellung wirksam werden lassen. Sie durchkreuzen, so die These, das Wissensfeld kritisch, ordnen es neu, ohne zum vermeintlich Anderen des Wissens zu werden – gleichwohl ermöglichen sie ein anderes Wissen.

Das gesellschaftliche Versprechen der Forschung

In Folge der aktuellen Wissenschaftspolitik wird eine Forschung ohne Drittmittel zunehmend an den Rand gedrängt und die Akquise von Drittmitteln wird zum Instrument, um die Forschungsqualität zu messen. Hierdurch werde Forschung, so die Kritik, auf eine standardisierte Normalwissenschaft reduziert und ihre Innovationskraft, Originalität und Kreativität eingeschränkt (vgl. Münch 2006). (*19) „Forschung“ war jedoch und ist noch mit einem emanzipatorischen Versprechen verknüpft und dies im Feld der Künste und der Wissenschaften. Zahlreiche visuell schaffende Künstler_innen bezogen sich Ende der 1960er Jahre in ihrer nachdrücklichen Infragestellung des sozialen, politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Systems und in ihrer Selbstbefragung der Kunst auf die Forschung und erhofften sich, ausgehend von ihr neue Inhalte und Verfahrensweisen entwickeln zu können. So hat beispielsweise Allan Kaprow 1964 gefordert, dass „Forschung (pure research) in Kunst und Kunstausbildung wie in jedem anderen akademischen Feld vorangetrieben werden sollte; es müsse ein Avantgarde-Think-Tank [!] in Bewegung gesetzt werden, um die oft allzu vorsichtige akademische Gemeinschaft zu beleben.“ (Holert 2011: 39) (*9) Kaprow brachte „die Figur des Künstlers oder der Künstlerin [in Erscheinung], die sich in ein strategisches Verhältnis zu Forschung und zur universitären Welt setzt und nach einer kritischen Neuordnung der Wissens- und

Praxisfelder verlangt“ (ebd.). (*9) Im europäischen Kunstraum hat Günter Metkens Begriff der „Spurensicherung“ die Aufmerksamkeit auf forschende Ansätze in der Kunst gelenkt. 1974 kuratierte Metken gemeinsam mit Uwe M. Schneede die Ausstellung *Spurensicherung: Archäologie und Erinnerung* im Kunstverein Hamburg. Gezeigt wurden Arbeiten von Künstler_innen aus Frankreich, Italien und Deutschland, die sich durch Methoden auszeichneten, die jenen der Geschichts- und Sozialwissenschaften vergleichbar sind. 1977 folgte dann Metkens Publikation *Spurensicherung. Kunst als Anthropologie und Selbsterforschung. Fiktive Wissenschaft in der heutigen Kunst*. 1978 kuratierte Wulf Herzogenrath im Kölner Kunstverein die Ausstellung *Feldforschung* und bezieht sich mit diesem Titel auf die in der Ethnologie gängige Arbeitsmethode der teilnehmenden Beobachtung. 1979 realisierte Schneede gemeinsam mit Künstler_innen die Ausstellung *Eremiten? Forscher? Sozialarbeiter? Das veränderte Selbstverständnis von Künstlern*. Das Vorwort ist mit „Die Ausstellungskonzeptoren“ unterzeichnet und offensichtlich dem Anspruch verpflichtet, gängige Hierarchien zwischen Kunstpraxis und Kunsttheorie aufzubrechen. Die Teilhabe verschiedener Personen an dem Vorwort wird markiert, indem man darauf verweist, dass die von den Arbeitsgruppen-Mitgliedern stammenden Kommentare und Korrekturen berücksichtigt wurden. In dem Text wird das im Titel aufgeworfene Selbstverständnis reflektiert und es heißt: „Sind Künstler heute Eremiten? Forscher? Sozialarbeiter? Eremiten zwar nicht im Sinne eines Einschlusses ins Abseits, aber als Außenseiter und als solche, die sich verweigern, dennoch aber unabdingbar Bestandteil der Gesellschaft sind. Forscher zwar nicht im naturwissenschaftlichen Sinne, aber als Experimentatoren und als solche, die Fragen nach dem stellen, was sich hinter den Fassaden abspielt. Sozialarbeiter auch nicht im Wortsinn, aber als solche, die überkommene Grenzen der ästhetischen Produktion aufzubrechen versuchen, um in unmittelbare Kommunikation mit den anderen zu treten, für die sie arbeiten.“ (Hossmann et al. 1979: 11) (*10)

Die forschende Praxis war in der Kunst, aber auch in den Wissenschaften mit dem Versprechen der Emanzipation und des selbstkritischen Denkens verknüpft und mit ihr ging ein Wissensbegriff der Reflexion und Subjektivierung einher. (*1) Es verwundert deshalb nicht, dass sie nicht nur in der Kunst, sondern auch in der Pädagogik seit den Siebziger Jahren eine zentrale und gesellschaftskritische Rolle innehat. So setzte die Didaktik auf das *Forschende Lernen*; mit ihm sollte sich die Selbstverantwortlichkeit und Eigenständigkeit der Studierenden bezüglich ihrer Methoden und Themenstellungen ausbilden und die Praxis und die Erfahrung wurden als produktive Aspekte unterstrichen. (*2) Das *Forschende Lernen* gilt auch heute als ein gesellschaftlich relevantes Tun und ist als „Prozess der ständigen Befragung jeder vorliegenden Aussage“ (BAK 1970: 214) (*3) beschrieben. Bildung misst sich aus der Perspektive des Forschenden Lernens nicht am erlernten und abrufbaren Fundus eines überlieferten Wissens, sondern am eigenen „Suchen und Finden, Problematisieren und Einsehen, ‚Staunen‘ und Erfinden, Untersuchen und Mitteilen“, so der Pädagoge und Wissenschaftshistoriker Ludwig Huber (2009: 13). (*11) *Forschendes Lernen* bildet, das ist die grundlegende Annahme, weil die Studierenden Wissenschaft als unabgeschlossene Praxis selbst betreiben und nicht weil sie etwas Abgeschlossenes lernen und sich aneignen. Es ist also die Performativität, die in der Praxis eines Forschens wirksam werden kann, auf die gesetzt wird und weniger das Wissen als zu akkumulierende Kenntnis. (*3)

Ende der 1990er Jahre hat Bruno Latour den Begriff Forschung im Feld der Wissenschaften als einen gesellschaftsrelevanten reaktualisiert. In seinem 1998 erschienenen Aufsatz „From the World of Science to the World of Research?“ (*23) konstatiert er einen Übergang von der Kultur der Wissenschaft in eine Kultur der Forschung. Wissenschaft identifiziert er mit Gewissheit, charakterisiert sie als kalt,

hart, abgehoben-distanzierend. Forschung stehe dagegen für Ungewissheit und wird von ihm als warm, verwickelnd-einnehmend beschrieben. Wissenschaft beende Debatten, erzeuge Objektivität und sage sich von Ideologien, Leidenschaften und Emotionen los, wohingegen die Forschung Kontroversen kreiere, und den Untersuchungsgegenstand emotional und leidenschaftlich nahebringe. Schließlich stellt Latour fest, dass die Forschung, angesichts dessen, dass sich Wissenschaft und Gesellschaft nicht mehr wie einst separieren lassen, sondern in einem Wechselverhältnis stehen, als „collective experiment“ an Bedeutung gewinnt.

Die Polarisierung von Forschung und Wissenschaft scheint mir problematisch, denn Forschung findet weitestgehend im Feld des Wissens und respektive der Wissenschaften statt oder sie wird von den Wissenschaften legitimiert. Forschungsfragen entstehen in Relation zu einem bekannten und anerkannten Wissen und schließlich verbleiben auch Forschungen nicht in der kontroversen Spannung, sondern werden in ein zu vermittelndes Wissen übersetzt, d.h. in ein ‚wissbares‘ und erlernbares Produkt.

Anstelle die Forschung gegen die Wissenschaft auszuspielen, scheint es mir interessant, die Praktiken des Forschens und der Wissenschaft, ihre spezifischen Rahmungen und Kontexte selbst ins Visier zu nehmen. Eine solche Rahmung stellt heute im sogenannten dritten Kapitalismus die Ökonomisierung des Wissens dar. Diese trägt zu einer Neubewertung der Forschung bei. Sie kann nicht länger per se als emanzipatorische Tätigkeit eines selbstbestimmten kritischen Geistes bestimmt werden, sondern sie tritt in ihrer Ambivalenz hervor, da sie sich ebenso gut in den Dienst der Selbstoptimierung stellen kann.

Die kapitalistische Indienstnahme von Forschung und Wissen

Der Soziologe Luc Boltanski und die Wirtschaftswissenschaftlerin Ève Chiapello haben 1999 den neuen kapitalistischen Geist als einen beschrieben, der Eigenschaften wie „Autonomie, Spontanität, Mobilität, Disponibilität, Kreativität, Plurikompetenz“ ebenso wie die Fähigkeit, „Netzwerke zu bilden“ integriert und diese als Erfolgsgarantien ausstellt (Boltanski/Chiapello 2006: 143). (*4) Der neue Kapitalismus erweist sich als äußerst flexibel und anpassungsfähig und hat Teile der Kapitalismuskritik aufgenommen, weitere Kritik an ihm stillgestellt und sich zum Teil selbst erneuert. Kennzeichnend für den neuen Geist dieses Projektkapitalismus sind unscharfe Organisationsstrukturen, die mit ständiger Veränderung, Innovation und Kreativität einhergehen. „Den Individuen wird im neuen Kapitalismus eine wesentlich höhere Bedeutung auferlegt“, insofern sie stets aufgefordert sind, „ihre eigenen Leistungen den geforderten Rahmenbedingungen anzupassen.“ (Ludwig 2013: 132) (*15)

Der Ökonom und Essayist Yann Moulier-Boutang begreift auch den kognitiven Kapitalismus als Teil des dritten Kapitalismus, der jenseits des Handelskapitalismus und des industriellen und finanziellen Kapitalismus angesiedelt ist und die Welt der materiellen Produktion neu gestaltet. Boutang benennt u.a. folgende Charakteristika dieses neuen dritten Kapitalismus:

- Virtualisierung der Ökonomie, d.h. die Rolle des Immateriellen und der Dienstleistung
- die Informationserfassung, ihre Verarbeitung und Speicherung in Relation zur Wissensproduktion
- und die Förderung sozialer und produktiver Kooperationen durch die Netzgesellschaft.

Der kognitive Kapitalismus ist ein Akkumulationssystem, das hauptsächlich auf

Wissen beruht und dabei ein implizites Wissen ebenso nutzt wie ein aus der Analyse von Nutzerverhalten gewonnenes Wissen. „Wissen ist die Hauptressource des Wertes und wird die wichtigste Ressource im Prozess der Wertschöpfung.“ (Moulier-Boutang 2001) (*18)

Diese kapitalismuskritischen Theorien *(4) lassen die emanzipatorischen Versprechen, die sowohl an die Forschung als auch an das Wissen als Bildung geknüpft sind, ambivalent werden. Denn das *Forschende Lernen* wie die Wissensbildung in den Künsten qua künstlerischer Forschung können zwar auf der einen Seite Wissenschaft als soziale Praxis kenntlich werden lassen und sich zum Ziel setzen, alle für Forschungsprozesse zu gewinnen und zu integrieren. Dies ist aber auf der anderen Seite im dritten Kapitalismus nicht allein mit emanzipatorischen Effekten verknüpfbar, sondern auch mit Optimierungstechniken neoliberaler, marktorientierter Bildungskonzepte. Denn mit der „Idee des autonomen, selbstgesteuerten Lernens“ wird, dies lässt sich mit dem Wissenschaftspädagogen Stephan Münte-Goussar formulieren, Bildung auch zu einer klug getätigten Investition. Das zu einem lebenslangen Lernprozess aufgeforderte Individuum, soll Geld, Zeit und Kraft investieren, „um für seine Kompetenzen eigenverantwortlich Sorge zu tragen“ (Münte-Goussar 2009: 155). (*20) Diese Entwicklung hat zur Folge, dass „ungleich verteilte Lebenschancen als das Ergebnis individuell falsch getroffener Bildungsentscheidungen interpretiert und die hiermit verbundenen Unsicherheiten, Risiken und Verschuldungen den Subjekten individuell angerechnet werden. Umgekehrt gibt die Autonomie den Individuen tatsächlich die Freiheit, sich selbst zu gestalten und zu verwirklichen“ (ebd.). (*20) *(5)

Es sind unter anderem diese Kontexte, welche deutlich werden lassen, dass es womöglich zu kurz greift, die Forschung oder das Wissen der Künste als das genuin Andere aufzurufen. Die Künstler_innenfigur, die Tom Holert mit Kaprows Forderung in Erscheinung treten sieht, also jene, die sich „in ein strategisches Verhältnis zu Forschung und zur universitären Welt setzt und nach einer kritischen Neuordnung der Wissens- und Praxisfelder verlangt“ (Holert 2011: 39), (*9) lässt sich auf ein gefährliches Spiel ein, und es ist zu fragen, was nötig ist, damit die forschende Selbstbildung und die Beteiligung an der Wissensproduktion nicht unmittelbar einem verwertungslogischen Denken der Selbstoptimierung anheimfällt, und wie es zu anderen Forschungspraktiken und einem anderen Wissen führen kann. Die folgenden Überlegungen zur historischen und disziplinären Verfasstheit des „Wissens“ und seiner Verkörperung und Diskursivierung versuchen, die gängige Engführung des Wissens mit der Wissenschaft und der Vernunft einerseits sowie die etablierte Polarisierung zwischen Kunst und Wissenschaft andererseits zu entkräften. Dies scheint mir notwendig, um kritische Strategien einer Arbeit am Wissen eröffnen zu können, die nicht allein andere Wissensinhalte zulässt, sondern ebenso andere Praktiken des Wissens zum Zuge kommen lässt.

Epistemologien des Ästhetischen und Neuperspektivierungen der Wissenschaften

Um 1800 waren die zwei Kulturen Kunst und Wissenschaft noch nicht klar voneinander geschieden und die Gegenstände wie die Formen der Präsentation und Kommunikation des Wissens noch nicht eindeutig verteilt. Die Beiträge in dem von Thomas Lange und Harald Neumeyer herausgegebenen Band „Kunst und Wissenschaft um 1800“ zeigen dementsprechend, dass in dieser Zeit in den vermeintlich getrennten Bereichen prinzipiell vergleichbare Aussagen zu finden sind und dass ihnen Figuren, Argumente und Probleme gemeinsam sind. Um 1800 aber profilierten sich Kunst und Wissenschaft aneinander und etablierten sich als getrennte Disziplinen, sie traten nunmehr in ein neues komplementäres und

vornehmlich binäres Verhältnis zueinander. Im Zuge des Prozesses der Ausdifferenzierung wurde der ästhetische und kognitive Weltzugang in ein Konkurrenz- und Ergänzungsverhältnis gebracht. Bereits die ersten Ansätze der Ästhetiktheorie können als Reaktionen auf die Ausdifferenzierung der Disziplinen Mitte des 18. Jhdt. beschrieben werden. Verschiedenste Philosophen reagierten auf die Engführung von Wissenschaft, Erkenntnis und Verstand und arbeiteten strategisch der Abwertung der sinnlichen Erkenntnis entgegen. *(6)

Dieter Mersch problematisiert, dass der Versuch, die Kunst zu einem Wissen aufzuwerten, von Beginn an „durch die Anmaßungen der Vernunft“ mit einer Abwertung verknüpft ist. Die Kunst wird „allein nach der ‚Maß-Gabe‘ der Logik oder Diskursivität beurteilt“ (Mersch 2012: 5) (*17) *(7). Die Kunst verhilft dieser Logik entsprechend der Idee zum Leben, sie verleiht ihr gleichsam einen Leib, das heißt sie materialisiert sie, sie stellt sie sinnlich dar. Genau das wird ihr jedoch Mersch zufolge im Regime des Wissens, das sich an der Vernunft orientiert, zum Verhängnis. Denn der Geltungsmodus des Wissens ist das Zutreffen oder Nichtzutreffen. Echtes (theoretisches) Wissen – d.h. ein von Platon und Aristoteles im engeren Sinne verstandenes Wissen (*episteme*) gehört zur Theorie (*theoria*). Ein solches liegt vor, wenn streng begründete, zum Beispiel überprüfte (rationale) Aussagen über das Zutreffen (die Wahrheit) einer Behauptung oder eines Behauptungskomplexes gemacht werden können. Je nach Art dieser Überprüfungsinstanzen kann man von empirischem (Tatsachen-)Wissen, abstraktem oder logischem Wissen sprechen. Wissen gilt demnach als eine ‚sichere‘, abgeschlossene und objektive Erkenntnisform. Wissen ist extensional, das heißt auf Gegenstände bezogen (objektiv), es liegt in Form entscheidbarer, das heißt wahrheitsdifferenter Aussagesätze vor und es ist nicht reflexiv. *(8)

Angesichts dieser Tradition und der Problematik des Wissens im dritten Kapitalismus verwundert es nicht, dass es der Wissensbegriff selbst ist, der ins Kreuzfeuer der Kritik gerät. In der Debatte um die künstlerische Forschung wird das mit der künstlerischen Praxis verbundene Wissen vehement von einem propositionalen Wissen, das mit der Wissenschaft verknüpft wird, abgegrenzt (vgl. Jung 2016: 28). (*12) Selma Dubach und Jens Badura beschreiben in diesem Sinne die ästhetische Erkenntnispraxis als eine inhärente Wissensbildung, „bei der anders als im etablierten und vor allem bei dem in den Wissenschaften strikt geforderten Artikulationsmodus, Wissen nicht mittels standardisierter, propositional-theorieförmiger Veröffentlichungsformate nachvollziehbar und überprüfbar gemacht wird. Es manifestiert sich im Prozess des Vollzugs künstlerischer Praxis als ‚Agens‘ eines im Tun aufgehobenen denkenden Forschungsprozesses, und generiert kunstinduzierte Erfahrbarkeit möglicher Weltverhältnisse“ (Dubach/ Badura 2015: 124). (*5) Trotz aller Sympathie für diese Bemühungen bleibt an dieser Perspektive problematisch, dass sie zu einem reduktionistischen Bild von Wissenschaft beiträgt, und vice versa auch die Möglichkeiten eines künstlerischen Wissens einschränkt. Und dass sie den Forschungsprozess auf den kreativen Akt beschränkt, mit anderen Worten auf die künstlerische Produktion und damit auf die Intention und das „Werk“. Übersehen werden damit die Rezeption oder besser die Teilhabe am Wissen *(9) und damit die Performativität von Prozessen der Wissensbildung. Die Theorie der Performativität hat die Vorstellung, eine Äußerung berichte von der Welt rein ‚konstativ‘, grundlegend in Frage gestellt und sie stattdessen „als eine wirkende Kraft“ ins Bewusstsein gebracht. Äußerungen – und damit sind nicht allein verbal-sprachliche Artikulationen gemeint –, können als Verkörperungen und Vermittlungen durch Medien gefasst werden. Performative Äußerungen vermögen es, als situiertes Ereignis in die Welt einzugreifen und sie zu verändern (vgl. Hempfer/ Volbers 2011: 9). (*7) Zu einer grundlegenden Neuperspektivierung von Erkenntnis- und Wissenschaftstheorie hat auch der ungarisch-britische Chemiker und Philosoph Michael Polanyi mit seinen Überlegungen zum impliziten Wissen

beigetragen. Erkennen ist nach Polanyi ein ganzheitlicher, auf Prinzipien der Gestalttheorie basierender Prozess. Seine 1966 entworfene Konzeption des Wissens umfasst Aspekte, die heute als wesentlich für menschliches Wissen gelten, etwa die Gebundenheit an praktische, institutionelle und situative Momente sowie die Bedeutung des Körpers für Wissensprozesse. Polanyi versteht, dies hat die Wissenschaftstheoretikerin Eva Maria Jung deutlich aufgezeigt, „das implizite Wissen nicht als eine zu propositionalem oder theoretischem Wissen komplementäre Wissensform [...], die ausschließlich in den kreativ-künstlerischen Bereich fällt. Er verweist [vielmehr] immer wieder auf Beispiele aus seiner eigenen naturwissenschaftlichen Tätigkeit und betont, dass das implizite Wissen auch in den Naturwissenschaften, ja in allen Wissenschaften verbreitet ist.“ (Jung 2016: 33) (*12)

Mir scheint die Infragestellung des Begriffs des Wissens und die mit ihm einhergehende Polarisierung von Kunst und Wissenschaft der zentrale Punkt, um Forschen als eine Tätigkeit der Teilhabe in einem kritischen Sinn zu konzeptualisieren. Deshalb scheint es mir auch wenig sinnvoll, von einem genuinen Wissen der Künste zu sprechen, die dann implizit oder explizit in Opposition zur Wissenschaft gebracht werden, vielversprechender scheint es mir, spezifische Verfahrensweisen und Praktiken im Regime des Wissens in den Blick zu nehmen, die auch angesichts aktueller Theoriebildungen und politischer Reflexionen zum Wissen interessant sind und die in Kunst wie in der Wissenschaft gleichermaßen angetroffen werden können. *(10) Mein besonderes Interesse in diesem Zusammenhang gilt ästhetischen Praktiken, welche die Performativität von wissensbildenden Prozessen einerseits kenntlich werden lassen und die mit diesen Prozesse verbundenen Dinge und Praktiken nicht in einem bloß vermittlungstechnischen und instrumentellen Sinn vor Augen führen, sondern diese als Medien des menschlichen Welt- und Selbstverhältnisses erfahrbar werden lassen. Hierdurch wird die Rezeption zu einem forschenden Prozess, auch wenn sich dieser nicht notwendig in konkreten Handlungen zeigt. Anders gesagt: Wissen vermittelt sich nicht allein in einem Produkt, sondern ist von einer Teilhabe am Wissen getragen.

Wissen performieren / medialisieren

Mikropraktisches Forschen als wissensbildende Prozesse: Adrian Pipers Funk Lessons

Adrian Piper ist eine Konzeptkünstlerin der ersten Generation. In ihrer Arbeit nehmen partizipative Praktiken, die auf künstlerische Verfahren in der Tradition der Cage-Schule sowie auf die Aktionskünste Fluxus und Happening zurückgehen, einen großen Stellenwert ein. Zwischen 1982 und 1984 hat Piper ihre Workshops *Funk Lessons. A Collaborative Experiment in Cross-Culture Transfusion* durchgeführt, die politische Inhalte mit lustvollen Erfahrungen zu verbinden suchen. Kurz nach ihrem PhD in Philosophie begann sie mit diesem Projekt. Unter dem Motto „get down and party. together“ vermittelte sie einem heterogenen Publikum – konkret akademischen und nicht-akademischen wie kunstfernen und kunstaffinen Teilnehmer_innen – den afroamerikanischen Funk und Soul, seine Struktur und seine Geschichte.

Piper nutzt auf der einen Seite das unmittelbare performative Potential von Praktiken in ihren Workshops und sie übersetzt auf der anderen Seite diese künstlerische Arbeit im gesellschaftlich-sozialen Feld in ein ästhetisch-formal stimmiges Werk, ein Video *(11) und schließlich in einen analytisch-kritischen Text, den 1985 publizierten vierteiligen Essay „Notes on Funk I-IV“. (Piper 2002: 239) (*22) Mit diesen Darstellungen dokumentiert, reflektiert, performiert und medialisiert Piper nicht allein das ephemere Geschehen der Performance, sie kontextualisiert und diskursiviert dieses vielmehr und fügt es in das Feld des Wissens ein.

Piper lässt ihr Video mit Aufnahmen einer Musikbox beginnen, die an die Bildsprache Dziga Vertovs erinnern und den Apparat und dessen Mechanik in den Blick bringen. Daran angeschlossen ist eine kurze Sequenz, die vorwiegend schwarze Tänzer_innen in einem Club zeigt und von einer Nahaufnahme ausgehend unmittelbar in die Situation an der U. C. Berkeley wechselt. Die darauf folgenden Aufnahmen werden von eingeblendeten didaktischen Sätzen wie „FUNK IS MODULAR“, „FUNK IS IMPROVISATIONAL“ oder „SHOULDER SHRUG“ begleitet. Daran anschließend sieht und hört man Pipers nachträglich in einem Interview formulierten Erläuterungen, Video-Musik-Clips von James Brown oder Aretha Franklin und eine dokumentarische Aufnahme einer rassistischen Zuschreibung an die Rock-'n'-Roll-Musik von einem Vertreter des Alabama White Citizens Council, der das Schwarz-Werden der Weißen durch den Rock 'n' Roll prognostiziert.

In Pipers Performances – wie sie durch das Video vermittelt sind – greifen körperliche Erfahrungen musikalisch-tänzerischer Grundelemente mit Informationen zu kulturellen Hintergründen wie etwa die der Beziehung des Funk zu anderen „weißen“ Musiken ineinander. Die Performance, die laut Piper mehr als sechzig Personen adressiert, vermittelt hierdurch nicht allein ein Gemeinschaftserlebnis, sie verbindet Erleben und Reflexion. Die Affirmation von Funk lädt dergestalt nicht zum bloßen identifikatorischen Rausch ein, die affektive Kraft von Funk wird vielmehr unterbrochen. Darin ist Pipers Verfahren mit Bertolt Brechts Modell des epischen Theaters vergleichbar, das nach Walter Benjamin imstande ist, aus Lesenden oder Zuschauern Mitwirkende zu machen und die Akteur_innen zur Stellungnahme zu ihrer eigenen Rolle aufzufordern. Hervorgerufen wird diese Reflexion nach Benjamin durch das Prinzip der Unterbrechung, das er als ein Verfahren der Montage beschreibt. Die Unterbrechung hat eine organisierende, sich von einer Reizreaktion emanzipierende Funktion: „Sie bringt die Handlung im Verlauf zum Stehen und zwingt damit den Hörer zur Stellungnahme zum Vorgang, den Akteur zur Stellungnahme zu seiner Rolle.“ (Benjamin 2002: 243) (*2)

Piper formuliert in ihrem Essay das Anliegen, die ursprüngliche Lernsituation der Unterrichtsstunde durch Gespräche in kleinen Gruppen *(12) in eine „Zusammenarbeit“ zu überführen und „die Trennung in Publikum und Performer auf[zuheben]“ (ebd. 233). (*2) Anstelle eines bloßen Dozierens versucht sie deutlich zu machen, dass das, was sie „zu ‚lehren‘ vorgab“, ein „fundamentales sinnliches ‚Wissen‘“ ist, „das jede/r besitzt und anwenden kann“ (ebd.). (*2) Die Performance strebt keine „wohlwollende Erfahrung von oder Partizipation an schwarzer Kultur an“ (ebd. 244). (*2) Die Beteiligten werden vielmehr als immer schon Teilhabende adressiert; sie sind Teil eines historisch-kulturellen Dispositivs, in dem sie sich subjektivieren, ihre Identität, ihre Wahrnehmung, ihre Vorstellungen, ihr Denken und ihre Haltung ausbilden. Die Prozesse der Subjektivierung werden von Piper nicht auf kognitive Prozesse reduziert. Im Gegenteil sie reflektiert in ihrer Performance das Zusammenspiel zwischen Selbstpraktiken und diskursiv vermittelten Normen. Sie zerlegt den Funk in einzelne Übungen und stört damit auch ein verinnerlichtes Wissen von ihm auf, und sie lässt ihn – insofern seine normative Engführung aufgebrochen wird – in neuartiger Weise für Individuationsprozesse wirksam werden.

In den *Funk Lessons* werden Körper- und Denkpraktiken in Beziehung gesetzt, Affekte unterbrochen und neue Affizierungen und damit transformierende Subjektivierungen möglich. Indem Piper Funk in einzelne Körperübungen aufgliedert, zerstückelt sie auch das einheitliche und als Identifikationsangebot wirkende Bild von Funk und macht stattdessen die Konstruktion desselben innerhalb eines Wissensregimes und seine normativen Effekte kenntlich. Sie demontiert so die affirmativ-identifikatorischen wie aversiv-rassistischen Dimensionen dieses Bildes und wünscht, Funk in ein kulturelles Kommunikationsmedium zu transformieren.

Pipers *Funk Lessons* lassen sich als repräsentationskritische Analyse und als mikropraktische Übung beschreiben, das mediale Zusammenspiel dieses Projekts von Piper stört ein zumeist unbewusst bleibendes, aber gleichwohl wirksames Wissen um rassistische Werturteile und Zuschreibungen auf und ermöglicht so ein anderes Denken, da es an den Bedingungen der Möglichkeit des Wissens selbst arbeitet.

In dem bereits zitierten Essay reflektiert die Künstlerin dieses unbewusste Wissen in Bezug auf ihre Arbeit im Kunstfeld. Ihre Inklusion in die (weiße) Gemeinschaft beschreibt Piper als eine, die mit der Exklusion bestimmter kultureller Lebenspraktiken verknüpft war. So galt es für sie, auf den Funk, den sie als zentralen Teil ihres Lebens und ihrer Identität als schwarze Frau beschreibt, als ein kulturelles Kommunikationsmedium zu verzichten. Sie begegnete dieser Forderung und Zumutung mit der Strategie, „dieses Medium mit meinem Publikum zu teilen, um es in meiner Arbeit erfolgreich als Kommunikationswerkzeug oder gemeinsame Sprache einsetzen zu können, die als solche auch anerkannt und verstanden würde“ (ebd. 239). (*2) Piper reflektiert die Bedingungen der In- oder Exklusion im sozialen und künstlerischen Feld.

Mit Gilles Deleuze und Félix Guattari ließen sich Pipers Mikropraktiken als eine mikropolitische Kritik beschreiben. Die „Mikropolitik“, wie sie von Deleuze und Guattari gedacht ist, bezeichnet ein politisches Experiment, ein politisches Engagement, das auf die durch den Kapitalismus bewirkte Neutralisierung „revolutionärer Politik“ und des „revolutionären Subjekts“ seit den 1970er Jahren reagiert: In der Kontrollgesellschaft, welche die Disziplargesellschaft abgelöst hat, operieren die Machtformationen über flexible Normalisierungsanforderungen. Dies hat zur Folge, dass die Taktiken und Strategien einer revolutionären Politik, die sich gegen eine repressive Normierung wenden, wirkungslos werden. Denn die Normen werden nicht länger repressiv aufgezwungen, im Gegenteil: Sie ergeben sich auf der einen Seite als wandelbar aus der Fülle der gesellschaftlichen Differenzen und Abweichungen und dienen auf der anderen Seite als Richtwerte, die abgelehnt aber auch begehrt werden. Die Individuen adjustieren ihr Verhalten ihnen entsprechend selbst. Aufgrund dieser Veränderung traten vermehrt die Praktiken selbst in den Fokus der Aufmerksamkeit und die durch Praktiken sich vollziehenden Subjektivierungsprozesse, oder um mit Michel Foucault zu sprechen, die Machtprozeduren der Gouvernementalität, die auf den individuellen Körper zielen. *(13) Praktiken sind auf der Mikroebene wirksam und sind – werden sie mit Foucault als gouvernemental verstanden – zutiefst ambivalent bzw. pharmakologisch. Sie können das Individuum über den Körper systemkonform werden lassen, sie können aber ebenso in widerständiger Weise wirken, so dass sich die verinnerlichten und normierten Körperpraktiken öffnen und für neue Affizierungen durchlässig werden. Pipers Performances agieren auf dieser Mikroebene der Praxis. Sie stören ein Körperwissen auf und unterbrechen internalisierte körperlich-perzeptive Bahnungen wie die affektive Wirksamkeit dieses impliziten und gleichwohl normativ wirksamen Wissens. Die Übungen können verhärtete habitualisierte Körperpraktiken buchstäblich in Bewegung versetzen und so die normativen Vorstellungen und Zuschreibungen von Funk auf einer mikropraktischen Ebene wirkungslos werden lassen. Auf dieser körperlichen Grundlage können Kräfte mobil werden, die sich widerständig zeigen gegenüber der Macht eines normativen Wissens. Piper kann als eine jener Künstler_innen-Figuren beschrieben werden, die sich an einer kritischen Neuordnung des Wissens und der Praxisfelder beteiligt.

Das Diskursive und Ausstellungsförmige als Ort des Denkens

Während Piper sozusagen eine Selbsterforschung und -reflexion qua Praxis mobilisiert, stört das Künstler_innen-Kollektiv *Group Material* das Wissen,

verstanden als Aneignungsprozess konstativer Sachverhalte, auf, indem es die Rezeption als forschende Praxis medialisiert. *Group Material* verfolgt eine Präsentationsweise, welche die Rezeption eines Kunstwerks als ein Suchen, Kombinieren, Analysieren, Assoziieren, Imaginieren und Kontextualisieren erfahrbar werden lässt, als einen performativen Prozess, der stets von unserem Wissen wie unserem Nicht-Wissen mitbestimmt wird.

Das Kollektiv, das einen integrativen und partizipatorischen Ansatz verfolgte, war von 1979 bis 1996 aktiv. Anfangs in einer rotierenden Besetzung von zehn bis dreizehn Mitgliedern, schließlich auf drei Hauptbeteiligte reduziert: Doug Ashford, Julie Ault und Felix Gonzalez-Torres. Die künstlerische Praxis der Gruppe ist eine kuratorische, die sich auf die Präsentation heterogener Materialien und Medien, etwa Chroniken zur Aidskrise, öffentliche Reklamewände oder Werbung in der U-Bahn konzentrierte. Die ausgestellten Materialien und Objekte kamen von bekannten und unbekanntem Urheber_innen, so finden sich neben Beiträgen von befreundeten Künstler_innen so genannte autorenlose Texte, also Informations- oder Alltagsmaterialien. Information wird in verschiedenen Medialitäten präsentiert, die einen Wissensraum herstellen. Wissen wird so gleichsam verkörpert oder medial performiert. Die Installationen und Ausstellungen dienten „als materieller Anlass beziehungsweise Mittel, um einen kritischen Diskurs zu befördern, der sich an Gruppierungen außerhalb des historischen Geltungsbereichs des Kunstbetriebs wandte oder diese miteinbezog. Die dichte Anordnung diversester Materialien stellte dementsprechend eine Plattform für das zivilgesellschaftliche beziehungsweise aktivistische Engagement von *Group Material* dar, egal ob dies in Form von Diskussionsrunden oder ‚Bürgerversammlungen‘ erfolgte“ (Lee 2015: 42). (*14) *Group Material* verknüpfte die Ausstellungen mit Einladungen zu Gesprächen mit verschiedensten Teilnehmer_innen sowie mit Publikationen, welche das Projekt in gesellschaftlichen und künstlerischen Kontexten diskutieren. Die Gruppe bezeichnete ihre installativen Ausstellungsprojekte als „Zwiesprache“ und unterstrich damit den performativen und re-präsentationskritischen Charakter derselben, mit denen sie einen Ort der Begegnung zu schaffen wünschten. Eine Begegnung, die Ashford, eines der Mitglieder, als eine Erweiterung des „Selbst“ beschreibt. Das Selbst soll, nach Ashford „durch das Verhältnis zu anderen gleichsam aufgebrochen“ (zit. nach Lee 2015: 42) (*14) werden.

Die Ausstellungen von *Group Material* bilden Orte der Begegnung, an denen sich Kritik und Reflexion, Denken und ästhetische Erfahrung ereignen können. Die Ausstellungen machen erfahrbar, dass sich die Herausbildung des Selbst, des Wissens, Denkens und Wahrnehmens in Auseinandersetzung mit Materialien und in Relation eines historischen und normativ wirksamen Horizonts abspielt. *Group Material* stellt mit den von ihnen zur Verfügung gestellten materiell vermittelten Informationen einen Raum her, in dem ein kritisches und auf Erfahrungen basierendes Denken in einem diskursiven Austausch und in der Auseinandersetzung mit ästhetisch inszenierten Materialien ausgebildet werden kann.

Die Projekte von *Group Material* emanzipieren sich von der Polarisierung von Visualität und Verbalität, von derjenigen von kunsteigen und kunstfern, sie legen den Fokus auf Materialitäten, deren Präsentation und Performanz, das heißt auf Fragen der Re-Präsentation. Hierdurch reflektieren ihre Arbeiten auch das Zusammenspiel von Diskurs und Wahrnehmung und unsere Möglichkeiten des Denkens. Die verschiedenen Materialien, die in einer an der Vernunft orientierten Ordnung des Denkens eher als randständig oder irrelevant ausgegrenzt würden, adressieren sich nicht allein an unsere reflexive Kompetenz, sondern sprechen uns auch auf der Ebene des Sinnlichen an, sie berühren uns.

Partizipative Wissensproduktion

Die Tradition der Spurensucher hat die künstlerische Produktion als eine forschende und wissensbildende Praxis in Erscheinung gebracht und sie hat damit auch der Vorstellung des schöpferischen Aktes als unmittelbarem, genialen Einfall widersprochen. ^{*{14}} Die künstlerischen Verfahren der partizipativen Performance und der kuratorischen Praxis der Achtziger Jahre, wie sie hier vorgestellt worden sind, haben die künstlerische Produktion neu konzeptualisiert, indem sie die Kunsterfahrung und -betrachtung, also die Rezeption als eine forschende Praxis adressierten und diese so in ihrer Performanz haben kenntlich werden lassen. Das Verständnis von künstlerischer Produktion als eine Verbindung von Künstler_in und Werk wird hierdurch als ein relationales Produktionsgefüge zwischen Künstler_in, Objekten, Betrachter_innen, Materialien, Kontexten, Sozialitäten und anderem mehr gefasst. Sowohl Piper als auch *Group Material* lassen in ihrer künstlerischen Arbeit ein Forschen zum Zuge kommen. Dies trägt dazu bei, dass die Praxis und die Ausstellung gleichsam zu einem Erkenntnismedium werden. Die Projekte erlauben Teilhabe in neuartiger Weise zu verstehen: In Pipers *Funk Lessons* erscheint eine Teilhabe, die vor jeder Form der Partizipation – verstanden als Beteiligung, als Mitwirkung, als Einbeziehung – wirksam ist; eine (implizite) Teilhabe an einem normativ wirksamen Wissen, die in körperlichen Reaktionen manifest wird, konkret in der Ablehnung oder der Affirmation von Funk. Die Projekte von *Group Material* integrieren – hierin lässt sich eine Parallele zu den in den 1990er Jahren aufkommenden *Cultural Studies* ^{*{15}} erkennen – in die Kunst gesellschaftspolitisch relevante Themen zu Aids, Bildung oder Demokratie und aktivistisch-politische Verfahren, die bis dahin ausgeschlossen waren. Forschen und Wissensproduktion vollziehen sich in den vorgestellten Projekten in einer ästhetischen Weise, das Sinnliche, die Sinne und der Körper spielen eine zentrale Rolle und Affekte, Lüste, das Begehren, Imaginäres oder Unbestimmtes sind nicht als Störfaktoren ausgeschlossen, sondern werden konstitutiv für ein ästhetisch-reflektierendes Forschen und Denken. Forschen und Teilhabe sind dabei nicht mit dem Versprechen der Überschreitung und der grundlegenden Kritik verknüpft, sondern mit ästhetischen Praktiken, die zu einer Arbeit am Wissen einladen. In diesem Sinn können die Projekte als epistemologische Maschinen beschrieben werden, das heißt als Kommunikationsgefüge von technischen, körperlichen, intellektuellen und sozialen Komponenten, an dem man immer schon teilhat und durch das sich Wissen (aus-)bilden lässt. Das „take part“, das Mitmachen erweist sich als ein „part-of relation“.

//Literaturnachweise

- ^{*1} Baumgarten, Alexander Gottlieb (2007): *Ästhetik. Lateinisch-deutsch. Übersetzt, mit einer Einführung, Anmerkungen und Registern herausgegeben von Dagmar Mirbach. 2 Bände, Hamburg.*
- ^{*2} Benjamin, Walter (2002): *Der Autor als Produzent. Ansprache im Institut zum Studium des Fascismus in Paris am 24. April 1934. In: Ders.: Medienästhetische Schriften, Ausw. u. Nachw. v. Detlev Schöttker, Frankfurt am Main, S. 231–247.*
- ^{*3} Bundesassistentenkonferenz – BAK (1970): *Forschendes Lernen – Wissenschaftliches Prüfen. Schriften der Bundesassistentenkonferenz 5. Bonn.*
- ^{*4} Boltanski, Luc / Chiapello, Ève (2006): *Der neue Geist des Kapitalismus. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.*
- ^{*5} Dubach, Selma/Badura, Jens (2015): *Denken/Reflektieren. (Im Medium der Kunst). In: Badura, Jens/Dubach, Selma/Haarmann, Anke et al. (Hg.): Künstlerische Forschung. Ein Handbuch, Zürich, Berlin: diaphanes, S. 123–126.*
- ^{*6} Foucault, Michel (2007): *Technologien des Selbst. In: Defert, Daniel / Ewald, François (Hg.): Michel Foucault. Ästhetik der Existenz. Schriften zur Lebenskunst. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 287–317.*
- ^{*7} Hempfer, Klaus W. / Volbers, Jörg (2011): *Vorwort. In: Diess. (Hg.): Theorien des Performativen. Sprache – Wissen – Praxis. Eine kritische Bestandsaufnahme, Bielefeld: transcript, S. 7–12.*

- *8 Herzogenrath, Wulf (1978): *Feldforschung*. in: *Ausstellungskatalog: Feldforschung*. Kölnischer Kunstverein 22. April bis 28. Mai 1978, Köln, S. 4–5.
- *9 Holert, Tom (2011): *Künstlerische Forschung. Anatomie einer Konjunktur / Artistic Research. Anatomy of an Ascent*. In: *Texte zur Kunst*, Heft 82, Juni 2011, S. 38–63.
- *10 Hossmann, Herbert/Kahl, Margrit/Liptow, Hilmar und Renate/Oppermann, Anna/Reimers, Renate/Schneede, Uwe M./Wüllner, Charly (1979): *Kunstpoltische Überlegungen*. In: *Ausstellungskatalog: Eremiten? Forscher? Sozialarbeiter? Das veränderte Selbstverständnis von Künstler, Kunstverein und Kunsthaus Hamburg*, 14. Juli bis 26. August 1979, Reinbek, S. 9–11.
- *11 Huber, Ludwig (2009): *Warum Forschendes Lernen nötig und möglich ist*. In: *Ders./Hellmer, Julia/Schneider, Friederike (Hg.), Forschendes Lernen im Studium*. Bielefeld: Universitätsverlag Webler 2009, S. 9–35.
- *12 Jung, Eva Maria (2016): *Die Kunst des Wissens und das Wissen der Kunst. Zum epistemischen Status der künstlerischen Forschung*. In: *Siegmund, Judith: Wie verändert sich Kunst, wenn man sie als Forschung versteht?* Bielefeld: transcript, S. 23–44.
- *13 Kliche, Dieter (2000): *Ästhetik/ästhetisch, Abschnitt I–IV*. In: *Barck, Karlheinz et al. (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Band 1 Absenz – Darstellung*, Stuttgart, Weimar, S. 317–342.
- *23 Latour, Bruno (1998): *From the World of Science to the World of Research?* In: *Science* 10 April 1998: Vol. 280 No. 5361 pp. 208–209. Online unter: <http://science.sciencemag.org/content/280/5361/208>
- *14 Lee, Pamela M. (2015): *Etwas demonstrieren*. In: *Ausstellungskatalog: to expose, to show, to demonstrate, to inform, to offer. Künstlerische Praktiken um 1990*, hrsg. von Matthias Michalka. Museum moderner Kunst. Stiftung Ludwig Wien, Köln: Buchhandlung Walther König, S. 36–46.
- *15 Ludwig, Christian (2013): *Kritische Theorie und Kapitalismus. Die jüngere Kritische Theorie auf dem Weg einer Gesellschaftstheorie*, Wiesbaden: Springer VS.
- *16 Marchart, Oliver (2001): *Der Cultural Turn zur Akademie und zurück. Kulturstudien zwischen Institutionalisierung, Disziplinierung und dem Theorie-Praxis-Gap*. In: *Bauer, Ute Meta (Hg.): Education, Information, Entertainment. Aktuelle Ansätze künstlerischer Hochschulbildung*, Wien: edition selene, S. 132–148.
- *17 Mersch, Dieter (2012): *Kritik der Kunstphilosophie. Kleine Epistemologie künstlerischer Praxis*. Online unter: [Mersch_Kritik der Kunstphilosophie_2012.pdf](#), S. 1–22. (2.8.2016).
- *18 Moulier-Boutang, Yann (2001): *Marx in Kalifornien: Der dritte Kapitalismus und die alte politische Ökonomie*. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte*. Bd. 52–53, Kulturelle Globalisierung, S. 29–37.
- *19 Münch, Richard (2006): *Drittmittel und Publikationen. Forschung zwischen Normalwissenschaft und Innovation*. In: *Soziologie*, 35. Jg., Heft 4, 2006, S. 440–461.
- *20 Münte-Goussar, Stephan (2009): *Forschendes Lernen*. In: *Meyer, Torsten/Sabisch, Andrea (Hg.): Kunst, Pädagogik, Forschung. Aktuelle Zugänge und Perspektiven*, Bielefeld: transcript, S. 149–164.
- *21 Peters, Sibylle (2013): *Das Forschen aller – ein Vorwort*. In: *Diess. (Hg.): Das Forschen aller*, Bielefeld: transcript, 7–21.
- *22 Piper, Adrian (2002): *Notes on Funk I–IV*. In: *Breitwieser, Sabine/Generali Foundation (Hg.): Adrian Piper seit 1965. Metakunst und Kunstkritik*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, S. 231–247.

//Fussnoten

- *1 *In ähnlicher Weise perspektiviert die Kulturwissenschaftlerin und Performerin Sibylle Peters die Forschung. Sie macht in ihren wissenschaftlichen und künstlerischen Projekten den Begriff der künstlerischen Forschung stark und versucht, „vielen Menschen, Nicht-Künstler_innen und Nicht-Wissenschaftler_innen, [zu] ermöglichen [...], sich an Forschungsprozessen zu beteiligen.“ Peters stellt sich dabei der Herausforderung, Forschungsprozesse zu initiieren, „an denen potentiell – je nach Forschungsfrage, Feld der Untersuchung und Art des Problems – alle Mitglieder der Gesellschaft beteiligt sind“. (Peters 2013: 11f.)*
- *2 *Das Forschende Lernen setzt sich das Ziel, Wissenschaft als sozialen Prozess erfahrbar werden zu lassen und stellt sich in die Tradition jener geistigen Väter, welche die Universität als eine Bildungsinstitution begriffen.*
- *3 *Das Forschende Lernen vermittelt dementsprechend, folgt man der einschlägigen Literatur, nicht notwendig berufsrelevantes Wissen, es fördert vielmehr „Kernkompetenzen für Berufsfähigkeit in hochqualifizierten Berufen bzw. Professionen“; etwa den „Umgang mit Unbestimmtheit“, der im Forschen gebraucht und geübt werde und ein nachhaltiges „tiefes Lernen“, bei dem der Lernende „sein Wissen selbst organisiert, es elaboriert und kritisch reflektiert.“ (Huber 2009: 17).*
- *4 *Christian Ludwig nennt vier neue Deutungen des Kapitalismus: Dies sind: „Globaler Kapitalismus“ (Ulrich Beck und Michael Hardt/Antonio Negri), „Ökologischer Kapitalismus“ (Thomas Barth und Christoph Görg), „Finanzmarktkapitalismus“ (Christoph Deutschmann und Paul Windolf) und „Netzwerkkapitalismus“ (Luc*

Boltanski/Ève Chiapello und Manuel Castells). Im neuen Kapitalismus, der die Sozialkritik und Künstlerkritik aufgenommen hat, wird den Individuen eine wesentlich höhere Bedeutung auferlegt, ganz besonders dann, wenn sie in der Lage sind, ihre eigenen Leistungen den geforderten Rahmenbedingungen anzupassen. (Ludwig 2013: 132, 222)

- *5 Die Autonomieforderungen und Verantwortungszuschreibungen sind heute auch Instrumente einer neuen Herrschaftspraxis, die der Ideologie eines neoliberalen Marktes förderlich ist.
- *6 Der im 17. Jahrhundert ausgebildete neuzeitliche Erkenntnis- und Wissenschaftsbegriff, wie ihn Descartes nachdrücklich vertrat, setzte allein auf das denkende Ich und begegnete der sinnlichen Wahrnehmung mit äußerstem Misstrauen. Zur Entwicklung der Ästhetik vgl. grundlegend den Eintrag "Ästhetik/ästhetisch" der Ästhetischen Grundbegriffe. Eine historische Darstellung der Entwicklung der Ästhetik als wissenschaftliche Disziplin gibt darin Dieter Baumgarten (2000). Die grundlegende Abhandlung in diesem Kontext ist bekanntermaßen die 1750 von Alexander Gottlieb Baumgarten veröffentlichte Aesthetica. Der Aesthetica gingen zahlreiche Schriften und Debatten voran. So sprach sich etwa Leibniz gegen einen kategorialen Unterschied zwischen Verstand und Sinnlichkeit aus und begriff diese als verschiedene Erkenntnisformen. Baumgarten selbst hat in verschiedenen der Aesthetica vorausgehenden Schriften, den Begriff der Ästhetik eingeführt und populär gemacht. (Baumgarten 2007)
- *7 Erst indem ein Inneres im Äußeren, das heißt einem Medium „sich zu erkennen (gibt)“, wie es in den Vorlesungen über die Ästhetik heißt, erhält das Geistige eine wahrnehmbare Präsenz – „eine Erscheinung, die etwas bedeutet“; sie stellt sich folglich „nicht selber und das, was sie als äußere ist, vor, sondern ein anderes. (...) Ja, jedes Wort schon weist auf eine Bedeutung hin und gilt nicht für sich selbst“ (ebd., 6).
- *8 Reflexion wird hier als eine geistige Tätigkeit verstanden, die sich auf die Denk- und Vorstellungsakte selbst richtet.
- *9 Die Teilhabe am Wissen meint hier nicht allein die vermeintlich aktive Tätigkeit eines/einer Forschenden, sondern – dies wird gerade im Kontext des dritten Kapitalismus evident – der Beitrag am Wissen durch ein gemeinhin alltägliches Surfen im Netz.
- *10 Infolgedessen sind meine Lesarten der folgenden künstlerischen Beispiele keine essentialistischen Bestimmungen von einem Wissen der Kunst, sie fokussieren vielmehr Praktiken und Darstellungsstrategien, die eine kritische Wissenspraxis in Aussicht stellen.
- *11 Das 1983 fertig gestellte 15-minütige, unter der Regie von Sam Samore produzierte Video zeigt Pipers Lessons an der University of California, Berkeley. Ausschnitt unter: http://www.adrianpiper.com/vs/video_fl.shtml
- *12 Laut Piper gelang es, die ausgelösten Reaktionen in kleinen parallel zu den Events veranstalteten Gruppen zu artikulieren und manchmal auch abzubauen. Das Ergebnis solcher Treffen schildert sie als „kathartisch, therapeutisch und intellektuell stimulierend“ (Piper 2002: 236).
- *13 Foucault beschreibt mit „Gouvernementalität“ die Verbindung zwischen den Technologien der Beherrschung anderer und den Technologien des Selbst. In der Familie wie in Institutionen – etwa der Schule, den Krankenhäusern und Unternehmen – werden (Selbst-)Praktiken eingebettet, durch die sich das Individuum in irreduzibler Weise auf sich selbst bezieht und sich subjektiviert. (Foucault 2007).
- *14 So schreibt beispielsweise Wulf Herzogenrath in seinem Vorwort im Ausstellungskatalog Feldforschung: „Kunst wird klischeehaft mit subjektiv, genialisch individuell gleichgesetzt, obwohl von Anfang an der Künstler mit dem Handwerker und dem Wissenschaftler eng verbunden war. Künstler haben immer nüchtern beobachtet, wissenschaftlich analysiert, Erfindungen gemacht, wenn sie natürlich auch im Bereich ihrer Themen und ihres Mediums blieben“. (Herzogenrath 1978: 4)
- *15 Oliver Marchart erkennt in den Cultural Studies den Versuch einer allgemeinen „Neulegitimation der humboldtschen Universitätsidee durch eine mehr oder minder zeitgemäße Reformulierung des Kulturbegriffs“. Die Versprechen der Cultural Studies sind Interdisziplinarität, Politisierung von Lehrinhalten und die Überwindung des Theorie-Praxis-Gap (vgl. Marchart 2001: 132).

//Marcel Bleuler

Articles _ Die Möglichkeit internationaler Partnerschaft

Das Tskaltubo Lab for Urgent Questions als künstlerische Beziehungsarbeit

In diesem Beitrag stelle ich das Tskaltubo Lab For Urgent Questions zur Diskussion, das seit 2013 jedes Jahr für knapp einen Monat im westgeorgischen Dorf Tskaltubo stattfindet. Das Lab lässt sich als ein partnerschaftliches Kunstprojekt von aus der Schweiz und aus Deutschland stammenden Mitgliedern des Kollektivs neue Dringlichkeit (nD) und jungen lokalen Menschen beschreiben. Grob umrissen handelt es sich um einen Raum, in dem sich die Beteiligten mit „Dringlichkeiten“, die sich ihnen in Tskaltubo stellen, beschäftigen. Es ist ein temporärer Ort für Austausch, für künstlerische und kulturelle Produktion, ein Treffpunkt und Hang-Out.

Partizipative Kunst und die Ambivalenz von „togetherness“

Im Sinne des Themas der vorliegenden Ausgabe von *p/art/icipate* kann das Lab als ein partizipatives Kunstprojekt betrachtet werden, ein Projekt also, das sich durch Beteiligung und Interaktion realisiert. Dabei will ich jedoch zu bedenken geben, dass der Begriff der partizipativen Kunst für die Beteiligten aus Tskaltubo (Jugendliche zwischen etwa 14 und Anfang 20) kaum eine Aussagekraft besitzt und dass er bei den Mitgliedern von neue Dringlichkeit (Kunstschaffende zwischen 20 und 30) (*1) eher auf Ablehnung stößt.

Diese Ablehnung lässt sich auf die seit einigen Jahren zu verzeichnende Kritik im Kunstdiskurs an Partizipation als künstlerische Strategie zurückführen.

In der Nachwirkung von Nicolas Bourriauds Publikation *Esthetique relationelle* (1998), (*3) die Teilnahme und Interaktion als zentrale Paradigmen der zeitgenössischen Kunst beschrieben hatte und die spätestens mit der englischen Übersetzung (*Relational Aesthetics*, 2002) einen diskursprägenden Status erhielt, nahmen Kritiker und Kritikerinnen das mit Partizipation verbundene Versprechen einer Demokratisierung ins Visier. Dabei wurde insbesondere der zu kurz gefasste Demokratieentwurf im Feld partizipativer Kunstprojekte kritisiert. Wie Claire Bishop in ihrem viel beachteten Aufsatz *Antagonism and Relational Aesthetics* (2004) herausstrich, würden die meisten Projekte viel mehr den Eindruck von idyllischer „togetherness“ (Bishop 2004: 57) (*1) (*2) produzieren, anstatt dass sie die komplexen und antagonistischen Dynamiken von demokratischer Organisation zu fördern respektive zu exponieren versuchten. Es wurde zudem der Vorbehalt in den Raum gestellt, dass sich hinter dieser Idylle alles andere als demokratische Strukturen fänden und dass die Beteiligten der meisten partizipativen Kunstprojekte gar nicht als mitbestimmende und gleichberechtigte Subjekte agierten, sondern sich viel mehr als Personal in einen vorbestimmten Projektverlauf einzufügen hätten (vgl. beispielsweise: Kester 2004; (*5) Bishop 2006; (*2) Terkessidis 2015 (*9)).

Es kommt zu dem, was Claire Bishop 2006 als „ethical turn“ (Bishop 2006: 180) (*2) in der Kunstkritik und -Rezeption beschreibt. Allgemein formuliert, gründet die ethische Perspektive in einer Skepsis, wonach Kunstschaffende oftmals nur eine Scheinpartizipation ermöglichen, eigentlich aber mit mehr oder minder ersichtlich autoritärem Stil ihre Ideen umsetzen, für deren Realisierung sie auf andere – meist kunstferne – Menschen angewiesen sind. Partizipative Kunst entpuppt sich in diesem Fall als eine vom Eindruck idyllischer „togetherness“ kaschierte künstlerische

Reproduktion von Machtpraktiken.

Diese Skepsis drängt sich im Falle des *Tskaltubo Lab for Urgent Questions* deshalb auf, weil es sich hier um ein Projekt mit Beteiligten mit sehr verschiedenen Voraussetzungen handelt.

Das Austarieren asymmetrischer Beziehungen

Es liegt auf der Hand, dass die Kollektiv-Mitglieder aus Westeuropa in vieler Hinsicht gegenüber den jungen Leuten in Tskaltubo privilegiert erscheinen. So verfügen sie über monetäre Ressourcen und Mobilität, die ihnen etwa ermöglichen, in die georgische Provinz zu reisen, während die meisten lokalen Menschen nur übers Internet über die Orts- und Landesgrenzen hinaus Verbindungen knüpfen und pflegen können. Die Kollektiv-Mitglieder haben zudem Zugang zu einer international vernetzten und spezialisierten Bildung, die ihnen ein anderes Selbstverständnis im Umgang mit autoritären oder definitionsmächtigen Diskursen gibt, und die sie über Diskussionen, wie etwa derjenigen zum Begriff der partizipativen Kunst, in Kenntnis setzt. Zudem scheinen sie frei in der Wahl eines selbstbestimmten Lebensstils zu sein, was gerade aus Sicht der Jugendlichen im christlich-orthodox geprägten Umfeld Westgeorgiens zum Sehnsuchtsbild werden und ein erstrebenswertes soziales Kapital darstellen kann.

Es gibt somit ein in der Voraussetzung des Projekts veranlagtes Gefälle zwischen den von außen kommenden Kollektiv-Mitgliedern und den lokalen Beteiligten, das sich nicht ohne weiteres überwinden lässt. Wie Maja Leo, eines der *nD*-Mitglieder, deutlich macht, sind sich die initiierenden Kunstschaffenden über dieses Gefälle im Klaren. Die gegenseitige Positionierung und Adressierung stellt für sie somit auch eine zentrale Herausforderung im Projekt dar.

Wir haben die Jugendlichen im Lab erst mal utopisch-idealistisch als 'collaborators', im Sinne von 'co-workern' angesprochen. Wobei trotzdem ein unerwünschtes Machtverhältnis in unsere Zusammenarbeit eingeschrieben war, das aus unseren unterschiedlichen Ausgangspositionen rührte und das sich im Verlauf immer wieder zeigte. Das haben wir thematisiert und versucht auszuhebeln. Am besten hat das funktioniert, sobald sich ein freundschaftliches Verhältnis zwischen uns und den Jugendlichen eingestellt hatte. *(3)

Obwohl das Kollektiv den Begriff der Partizipation vermeidet, weist Maja Leos Aussage genau auf das im Diskurs zentrale Dilemma zwischen einerseits einer utopischen „togetherness“, also einer angestrebten Gleichheit zwischen den Beteiligten, die sich jedoch nur vordergründig einlösen lässt, und andererseits einer Machtposition der Initiatoren/Initiatorinnen hin. Auffällig in dieser Hinsicht ist die Verwendung des Begriffs eines „freundschaftlichen Verhältnisses“, der im Zitat und auch in Gesprächen mit anderen Kollektiv-Mitgliedern oft fällt. Dem Begriff haftet gerade vor dem Hintergrund des Gefälles wiederum etwas Idyllisch-Utopisches an. So lässt sich in Frage stellen, ob sich in dieser von Ungleichheit geprägten Konstellation Freundschaft im Sinne einer reziproken Beziehung überhaupt einstellen kann. Der Begriff erweckt den Vorbehalt, dass er, ähnlich wie dies Bishop unter dem Begriff „togetherness“ beschrieben hat, eine idealisierte Vorstellung suggeriert. Mit der Verwendung des Begriffs des „Freundschaftlichen“ scheint das Kollektiv somit Kritikern und Kritikerinnen in die Hände zu spielen, die von einer grundsätzlichen Skepsis gegenüber partizipativen Projekten mit asymmetrischen Machtverhältnissen ausgehen.

Zugleich fällt jedoch auf, dass das Kollektiv selbst das Machtverhältnis anspricht und das „freundschaftliche Verhältnis“ dazu ins Verhältnis setzt. Ihre Aussagen erwecken den Eindruck, dass sie das Freundschaftliche nicht als Methode zur Verdeckung von

Ungleichheit, sondern zur Austarierung der asymmetrischen Ausgangslage verstehen. Insofern kann dem Begriff hier eine diskursive Funktion zugeschrieben werden. Das heißt, ihm liegt nicht die idealisierende Behauptung zugrunde, dass im Rahmen von einmonatigen Projektphasen reziproke und tragfähige Freundschaften entstünden, die kulturelle Differenzen und divergierende Privilegienverteilung überwinden könnten. Stattdessen weisen die Kollektiv-Mitglieder damit auf die Ebene der Beziehung respektive der Beziehungsarbeit zwischen den von außen Kommenden und den Menschen vor Ort hin. Anstatt das Gefälle auszuklammern, lassen sie die gegenseitige Positionierung und Adressierung sowie die Modulierung der partnerschaftlichen Verbindung ins Zentrum der Aufmerksamkeit treten.

Es wird damit ein Aspekt zum Kernmoment des Projekts, der im Diskurs über partizipative Kunst oftmals ausgeklammert wird. Der erwähnte Vorbehalt gegenüber Partizipation als verdeckte Machtpraxis führt zumeist dahin, dass Kunstprojekte, die vor dem Hintergrund eines offensichtlichen Gefälles der Beteiligten stattfinden, kaum je in Hinblick auf den konkreten Umgang mit dieser Asymmetrie diskutiert werden. Dies halte ich insofern für ein Versäumnis, da das künstlerische Anliegen gerade in dieser Beziehungsarbeit bestehen kann. Ein Anliegen, das mir im Falle vom *Tskaltubo Lab* offensichtlich scheint.

Dies zeigt sich von der ersten Projektphase an, die 2013 unter dem Titel *For now we meet* stattfand.

Im Sinne des programmatischen Titels beschränkte sich diese erste Projektphase, auf die ich detaillierter zurückkommen werde, auf die Begegnung zwischen den angereisten Kunstschaffenden aus Westeuropa und den jungen Leuten in *Tskaltubo*. Abgesehen von ein paar Fotografien und Videos, die als Gesprächsgrundlage dienten, wurde in der etwa zweiwöchigen Projektphase nichts produziert. Stattdessen stand im Vordergrund, Kontakte zu knüpfen und Gesprächsrunden durchzuführen, in denen sich die Kollektiv-Mitglieder mit den lokalen Interessenten über „Dringlichkeiten“ austauschten. Wie der Titel *For now we meet* bereits angibt, ging es somit um ein zeitlich beschränktes In-Beziehung-Treten.



Gesprächsrunde im Rahmen von *For now we meet* (2013), Videostill: neue Dringlichkeit

Dieses Anliegen scheint mir über die erste Phase hinaus bezeichnend. Das heißt, im Sinne des zeitlich beschränkten In-Beziehung-Tretens fasse ich das *Tskaltubo Lab for Urgent Questions* nicht lediglich als ein Projekt auf, das sich durch Beteiligung und Interaktion realisiert, sondern als eines, das im Stattfinden dieser Beteiligung und Interaktion besteht. Obwohl es nach dem ersten Jahr als *Tskaltubo Lab for Urgent Questions* in einem eigenen Raum eingerichtet und damit gewissermaßen institutionalisiert wurde, liegt ihm nicht der Anspruch einer partizipativen Produktion zugrunde. Viel mehr positioniert es sich als ein Projekt, in dem die Möglichkeit einer internationalen Partnerschaft und eines gemeinsamen Agierens vor dem Hintergrund eines asymmetrischen Machtverhältnisses erprobt wird. Die Gratwanderung zwischen einer (selbst-)kritischen Beziehungsarbeit und einer

idealisiert-idyllischen „togetherness“, auf die es sich dabei begibt, will ich im Folgenden anhand einiger Beobachtungen diskutieren.

Programmatischer Kontext

Um in diese Diskussion einsteigen zu können, bedarf es einer genauen Erfassung des Gefüges, in dem das Projekt stattfindet. Dazu setze ich bei einer Annäherung an den räumlichen und institutionellen Kontext an. Seit 2014 findet das *Tskaltubo Lab* in verwaisten Räumen eines aus der späten Sowjetzeit stammenden Einkaufszentrums stattfinden.



Das ehemalige Einkaufszentrum in Tskaltubo, Foto: Marcel Bleuler

Das Zentrum steht zwischen dem lokalen Marktplatz und einer seit kurzem restrukturierten Parkanlage, in der sich die Heilbäder befinden, für die Tskaltubo berühmt ist. Im 20. Jahrhundert galt das Dorf als prunkvoller Kurort, ein Image, das die Munizipalität und internationale Investoren in jüngster Vergangenheit wiederherzustellen versuchen. Ihnen stehen jedoch die Spuren im Weg, die der Zerfall der Sowjetunion und der georgische Bürgerkrieg der 1990er-Jahre zurückgelassen haben. Spuren, die sich an vielen Ecken des Ortes und insbesondere an den ehemals glamourösen Kurhotels abzeichnen.

Bei den sogenannten Sanatorien handelt es sich um Prunkbauten, in deren Räumlichkeiten und Gartenanlagen internationale Gäste verkehrten, bis in den Wirren der 1990er Jahre der Tourismus abbrach und hier mehrere tausend Vertriebene behelfsmäßig untergebracht wurden. Sie stammten aus Abchasien, einer Region auf georgischem Territorium, die mit ihrer Unabhängigkeitserklärung 1993 einen weiteren Krieg ausgelöst hatte. Der Sezessionskrieg führte zu Vertreibungen von ethnischen Gruppen auf beiden Seiten der heute von Russland gesicherten, aus völkerrechtlicher Sicht jedoch nicht anerkannten Grenze der selbsternannten Republik.

Seit somit über 20 Jahren leben in den ausgeweideten und zerfallenden Sanatorien von Tskaltubo sogenannte Internally Displaced People (IDPs). Während sich die ältere IDP-Generation, die oftmals auch heute noch auf eine Rückkehr in ihre Heimat am Schwarzen Meer hofft, im konstanten Provisorium eingerichtet und in nachbarschaftlichen Bündeln organisiert hat, ist die jüngere Generation nach außen orientiert. Viele junge Leute, die in den Sanatorien aufgewachsen sind, haben keine Erinnerung an Abchasien oder wurden ohnehin erst nach der Vertreibung ihrer Eltern geboren. Sie haben zwar einen IDP-Status, bilden aber keine gesonderte Gruppe und ziehen wie alle anderen Jugendlichen nach der Schule meist für die weitere Ausbildung oder die Familiengründung weg.



Eines der ehemaligen Sanatorien von Tskaltubo, Foto: Marcel Bleuler

Geht man davon aus, dass die Dorfbevölkerung in Tskaltubo zumindest in Bezug auf die junge Generation keine besondere Trennung aufweist, dann lässt sich fragen, warum der Hinweis auf die IDP-Bevölkerung für die Diskussion des *Tskaltubo Lab for Urgent Questions* überhaupt von Bedeutung ist. Das heißt, es liegt auf der Hand, dass die Sanatorien aus der Sicht von Außenstehenden wie Monumente der Kriegsvergangenheit und ihrer bis heute ungelösten Auswirkungen in der Landschaft stehen und den Eindruck von sozialer Ungleichheit aufdrängen. Gerade dieser Blick von außen birgt aber auch die Gefahr, Stigmatisierungen und soziale Differenz zu perpetuieren, die von der Dorfbevölkerung selbst weitgehend verdaut sein können.



Ansicht von Tskaltubos Dorfzentrum, Foto: Marcel Bleuler

Zugleich ist die spezifische Situation von Tskaltubo der Grund dafür, dass das Lab überhaupt entstand. Wie neue Dringlichkeit auf ihrem Blog vermerken, ⁽⁴⁾ wurden sie 2013 von der Schweizer Stiftung artasfoundation und der lokalen Organisation IDP-Women's Association of Tskaltubo eingeladen, im Rahmen eines jährlich stattfindenden Kunstfestivals ⁽⁵⁾ einen Workshop durchzuführen, woraufhin sie *For now we meet* veranstalteten und damit den Grundstein für das *Tskaltubo Lab* legten. Im Hintergrund des Projekts steht somit zum einen eine lokale Organisation, die sich selbst über den gesonderten IDP-Status definiert, und zum anderen eine Schweizer Organisation, die Kunstprojekte in Konfliktregionen durchführt ⁽⁶⁾ und dem Ort aufgrund seiner Kriegsvergangenheit Aufmerksamkeit zukommen lässt.

Für diese Schweizer Organisation, die mit Kunstschaffenden und von bewaffneten Konflikten betroffenen Menschen zusammenarbeitet, bin ich selbst tätig. Obwohl ich

nicht für das *Tskaltubo Lab* gearbeitet habe, sondern nur als Beobachter und Besucher im Jahr 2015 vor Ort war, ist meine Perspektive somit nicht neutral, sondern von meiner eigenen Projekterfahrung in Georgien und von den Diskussionen, die wir bei artasfoundation führen, geprägt. Im Zentrum soll hier aber nicht die Reflexion meiner eigenen Tätigkeit stehen, sondern die Diskussion des künstlerischen Vorgehens des Kollektivs neue Dringlichkeit. Ein Vorgehen, mit dem sie sich nicht nur zu dem bereits angesprochenen, im Projekt veranlagten Machtverhältnis zu positionieren haben, sondern auch zum spezifischen Kontext, in dem das Projekt stattfindet und der in mehrfachem Sinne programmatisch ist.

Neben dem konkreten räumlich-sozialen Kontext, der von den Sanatorien geprägt ist und bei aus privilegierteren Verhältnissen stammenden Außenstehenden einen Helfer-Impuls auslösen kann, positioniert sich das *Tskaltubo Lab* durch die im Hintergrund stehenden Organisationen in einem spezifischen Feld der internationalen Zusammenarbeit. Ein Feld, in dem künstlerische Arbeit mit dem Anliegen verbunden wird, zu Wiederaufbau und Rehabilitation beizutragen und Prozesse des Peacebuildings respektive der sozialen Transformation zu unterstützen.

Wirkungsdiskurs und Instrumentalisierung von Kunst

Im kunstwissenschaftlichen Kontext wird dieses Tätigkeitsfeld wenig beachtet. Diese Leerstelle lässt sich zum einen darauf zurückführen, dass sich das Feld nur schwer mit den Präsentations- und Rezeptionsstrukturen des definitionsmächtigen (westlichen) Kunstbetriebs vereinen lässt, und zum anderen darauf, dass sein Image traditionellerweise von Disziplinen wie der Expressive Arts Therapy, des Applied Theatre oder der Community-Based-Art besetzt ist. Es wird somit viel mehr mit therapeutischen oder sozialpädagogischen Ansätzen und mit dem in Verruf geratenen Begriff der Entwicklungszusammenarbeit assoziiert als mit kanonisierten (westlichen) Traditionen der Künste im engeren Sinne.

Aufgrund dieses Bezugsrahmens haftet der Arbeit mit Kunst in Konfliktregionen oder in fragilen Kontexten auch der Ruf einer Instrumentalisierung an. Es scheint hier nicht um die Kunst der Kunst willen zu gehen, sondern um humanitäre Anliegen, wie die Aufarbeitung von Gewalterfahrung oder den Aufbau von positiven gesellschaftlichen Beziehungen, um Empowerment der Einzelnen oder die Stärkung von demokratischen Strukturen von Gemeinschaften. Das Tätigkeitsfeld erweckt somit den Eindruck, Kunst lediglich als Mittel einzusetzen, um Ziele zu erreichen, die jenseits der Kunst liegen.

Aus meiner eigenen Erfahrung weiß ich, dass eine solche Instrumentalisierung nicht zwingend ist. Es steht meines Erachtens außer Frage, dass auch in Konfliktregionen oder fragilen Kontexten künstlerische Arbeit möglich und vor allem auch sinnstiftend ist, die nicht auf therapeutischen oder pädagogischen Modellen basiert. Nichtsdestotrotz können sich die Vorbehalte in Anbetracht der „Wirkungsrhetorik“ (Gaztambide-Fernandez 2014: 51ff.) erhärten, mit der sich das Feld oftmals nach außen artikuliert. Zieht man Berichte und Dokumentationen von Kunstprojekten aus der internationalen Zusammenarbeit hinzu, dann stechen nicht primär künstlerische Interessen ins Auge, sondern viel mehr der Anspruch, mit Kunst positive soziale Wirkungen und Resultate zu erreichen. *(7)

Diese Rhetorik mag teilweise der in therapeutischen und pädagogischen Ansätzen wurzelnden Tradition des Feldes geschuldet sein. Sie lässt sich aber ebenso auf die zugrunde liegenden Finanzierungsstrukturen zurückzuführen. Im Hintergrund von Projekten wie dem Kunstfestival in Tskaltubo, das von artasfoundation in Zusammenarbeit mit der IDP-Women's Association organisiert wird, stehen neben wenigen privaten Geldgebern größere Stiftungen aus dem privatwirtschaftlichen

Sektor sowie staatliche und überstaatliche Organisationen der internationalen Zusammenarbeit. Diese Sponsoren verlangen nach Absichtserklärungen, die die gesellschaftliche Relevanz eines Kunstprojekts herausstreichen, und nach einer Formulierung der zu erwartenden Effekte auf eine Region und ihre Bewohner/Bewohnerinnen. Es liegt auf der Hand, dass diese Anforderung auch eine wirkungsorientierte Rhetorik prägt.

Obwohl mich diese Rhetorik irritiert, nehme ich den Standpunkt ein, dass es, so prosaisch dies klingen mag, nicht falsch ist, Kunst mit humanitären Anliegen zu verbinden. *(8) Eine Skepsis beschleicht mich jedoch, wenn Projekte mit einer klar umrissenen Wirkungsabsicht entworfen und durchgeführt werden. Wenn Außenstehende formulieren, was für eine Region oder eine Bevölkerungsgruppe positiv ist, dann erscheint mir das insofern als problematisch, als dass dabei die Gefahr besteht, ein einseitiges Verhältnis – meist ein Helfer-Betroffenen-Dispositiv *(9) – zu erschaffen und Hierarchien, wie etwa diejenige zwischen Westeuropa und dem Ex-Sowjetraum, zu untermauern.

Betrachtet man das *Tskaltubo Lab* vor diesem Hintergrund, dann zeichnet es sich gerade dadurch aus, dass es sich einem solchen Dispositiv widersetzt und dabei auch jeglichen Wirkungsdiskurs aussetzt. Das von neue Dringlichkeit initiierte Projekt ist mit keinen vorskizzierten Absichten verknüpft. Zudem liegt ihm das Anliegen zugrunde, von einer größtmöglichen Offenheit in Bezug auf den Projektverlauf und den thematischen Schwerpunkt auszugehen.

Offener Prozess: For now we meet (2013)

Diese Offenheit manifestiert sich insbesondere in der bereits angesprochenen ersten Projektphase *For now we meet* (2013). Auf etwas ostentative Weise zeigt ein Video *(10) auf der Wall der Facebook-Gruppe *Tskaltubo Lab for Urgent Questions*, wie die Kollektiv-Mitglieder damals geradezu unbedarft nach Tskaltubo anreisten. Der programmatische Kontext, also die Einladung durch die lokale IDP-Women's Association und die Schweizer Stiftung artasfoundation, werden hier völlig ausgeblendet. Stattdessen zeigen sich die nD-Mitglieder wie eine Gruppe Freunde im Zug, die sich gegenseitig aus einem Reiseführer über die Geschichte ihres Reiseziels vorlesen. Das Video macht keinen Hehl daraus, dass es sich bei der neuen Dringlichkeit um Außenstehende handelt, die sich aufgrund von Standard-Informationen Vorstellungen von Tskaltubo und dem lokalen Leben machen. Mit ihrer Performativität markieren sie eine klare Abgrenzung von einem Helfer-Ansatz respektive einer vorgeplanten Wirkungsabsicht.

Grundsätzlich kamen die Kollektiv-Mitglieder lediglich mit dem Interesse nach Tskaltubo, mit jungen Leuten in einen Austausch darüber zu treten, was für sie dringend ist.

Ausgangslage war die Suche nach ‚Dringlichkeiten‘, die unabhängig von unseren unterschiedlichen geographischen Lebensmittelpunkten von Bedeutung für uns („uns“ hier: KünstlerInnen aus der Schweiz/Deutschland und junge Leute in Tskaltubo) waren. *(11)

In diesem Sinne ging es nicht um die Vermittlung eines feststehenden Inhaltes, sondern um Austausch. Die Kollektiv-Mitglieder luden alle Jugendlichen, denen sie im Dorf begegneten, zu Gesprächsrunden ein. Die zentralen Partnerinnen waren dabei Diana Murashko und Tiko Maisuradze, zwei junge Frauen, die damals eine Englischschule für Jugendliche betrieben. In ihrem Unterrichtsraum konnten sich die nD-Mitglieder einrichten. Bei den Gesprächen, die sie dort führten, sammelten und notierten sie zentrale Gesprächspunkte auf Karteikarten. Zudem standen im Projektraum technische Geräte zur Verfügung, mit denen alle Beteiligten Fotos oder

Videos von „persönlich wichtigen Themen“ in Tskaltubo machen konnten, *(12) über die sie sich dann unterhielten. Wie Leo beschreibt, ging es aber vor allem auch um „viel gemeinsames Rumhängen und informelles Labern.“ *(13)



Medienlabor im Rahmen von *For now we meet* (2013), Foto: neue Dringlichkeit

Von den Gesprächsrunden zeugt ein Video, das ebenfalls im Internet ist. *(14) Es zeigt die Kollektiv-Mitglieder und etwas mehr als ein Dutzend junge Leute aus Tskaltubo, die alle um eine Leinwand herum sitzen, auf die Fotos projiziert werden, die die Workshop-Teilnehmenden von Tskaltubo gemacht haben. Anhand dieser Aufnahmen besprechen sie ihre Perspektiven auf das Dorf. Das Video zeigt zwar, dass es eine Sprachbarriere im Projekt gibt. Das heißt, nicht alle lokalen Beteiligten sprechen Englisch und es muss oftmals übersetzt werden. Nichtsdestotrotz herrscht der Eindruck von Ungezwungenheit und Spontaneität vor. Das Video erweckt den Eindruck einer lebhaften Unterhaltung und es macht glaubwürdig, dass auch zielloses „Rumhängen und informelles Labern“ möglich war.



Gesprächsrunde im Rahmen von *For now we meet* (2013), Foto: neue Dringlichkeit

Zugleich lässt sich gerade hier kritisieren, dass der Eindruck von idealisierter „togetherness“ erzeugt wird. Die Gesprächsrunde mündet in die Darstellung von mit sentimentaler georgischer Musik untermalten Atmosphärebildern. Zu sehen sind die Beteiligten beim Zusammensitzen, bei der gemeinsamen Bildbearbeitung am Computer und dem Bilder-Anschauen. Die Werkstatt-Situation löst sich zusehends in ein Beisammensein auf, es sind Luftballone und ein Buffet zu sehen, es wird gelacht und eine junge georgische Frau hält mit breitem Lachen ein handgeschriebenes Schild in die Kamera, auf dem „Ich liebe Ihr“ steht.

Das Video rückt *For now we meet* somit genau auf den Grat zwischen einerseits einem Sich-Näher-Kommen und Vertraut-Werden und andererseits einer idealisiert-idyllischen „togetherness“, die über die im Hintergrund stehende Asymmetrie hinwegtäuscht. Bei allen Aufzeichnungen und Spuren, die die Projektphase im Internet hinterlassen hat, bleibt jedoch die Abgrenzung von einem Wirkungsdiskurs und der damit einhergehende Gefahr einer Untermauerung von Hierarchie bestehen.

For now we meet scheint konsequent auf die in ihrem Ausgang offen angelegte Begegnung und den Austausch beschränkt. Insofern erscheint auch der angesprochene Vorbehalt, wonach Kunst in der internationalen Zusammenarbeit instrumentalisiert wird, obsolet, da sich fragen lässt, worin das Künstlerische an diesem Projekt überhaupt besteht. Aus Sicht von neue Dringlichkeit ist diese Unklarheit erwünscht:

Ich würde sagen, in unserer Arbeit lösen sich die Grenzen zwischen Kunst, Politik und Leben auf. Kunst ist für mich an ihren Rändern interessant, weil sie sich eben da potentiell wirkungsmächtig zeigt, wo unklar ist, ob es sich ‚nur‘ um Kunst handelt, oder eben doch um das Zusammenleben oder Politik. *(15)

Diese Unschärfe ermöglicht es, die Perspektive einzunehmen, dass es nicht innerhalb des Workshops um Kunst geht, sondern dass das Durchführen von Begegnung und Austausch an sich als künstlerisches Projekt zu verstehen ist.

Divergierende Perspektiven: Tskaltubo Lab for Urgent Questions (2014)

Nicht nur die Unschärfe, sondern auch die Gratwanderung von kritischer Beziehungsarbeit und idyllischer „togetherness“ wurde in der zweiten Projektphase weiter aufrechterhalten. Wie bereits angesprochen, kam es in dieser Projektphase, die im Herbst 2014 wieder im Rahmen des Kunstfestivals stattfand, zu einer „Institutionalisierung“ des Austauschs und zur eigentlichen Gründung des Tskaltubo Labs for urgent Questions. Die nD-Mitglieder bezogen diesmal gemeinsam mit ihren Partnern und Partnerinnen und einem sich erweiternden Netzwerk an Jugendlichen einen leerstehenden Raum im erwähnten Shoppingzentrum. Sie stellten wieder technisches Equipment zur Verfügung und organisierten Gesprächsrunden und Brainstorm-Sessions. Zudem richteten sie die Räumlichkeit her. Neben einer Open-Air-Küche wurden eine Lounge und ein Vorführraum für die Projektion der Videos aufgebaut, die im Lab produziert werden konnten.



Errichtung der Open Air Küche des Tskaltubo Lab for Urgent Questions (2014), Foto: neue Dringlichkeit



Kino des Tskaltubo Lab (2014), Foto: neue Dringlichkeit



Workshopteilnehmerin beim
Interviewen, Foto: neue Dringlichkeit

Die meisten dieser Videos finden sich heute auf der Facebook- Seite der Gruppe. Zum einen stammen sie von den Jugendlichen selbst, die sich gegenseitig interviewten oder etwa Dorfbewohner/innen zu sozialen Rollenvorstellungen oder Erziehungsmethoden befragten. *(16) Zum anderen handelt es sich um Videos, die die nD-Mitglieder gemeinsam mit den Jugendlichen produzierten und in denen es hauptsächlich um Musik und Tanz, zwei kulturell stark verankerte Praktiken in Westgeorgien, geht.

Die Facebook-Seite zeigt zudem, wie die Räumlichkeiten für das Lab hergerichtet wurden. Dabei sind, und dies ist für das kulturelle Umfeld bemerkenswert, junge Frauen bei handwerklichen Arbeiten zu sehen und junge Männer, die die aufgebaute Open-Air-Küche betreiben.



Tanz im Tskaltubo Lab (2014), Foto:
Evan Ruetsch



Herrichtung des Tskaltubo Lab (2014),
Foto: neue Dringlichkeit



Diskussionsrunde zum Thema
Selbstorganisation im Tskaltubo Lab,
Foto: Evan Ruetsch

Die Bilder aus der zweiten Projektphase erzeugen den Eindruck von gemeinsamem Anpacken und von Selbstorganisation, *(17) an der sich die Jugendlichen aktiv beteiligen, die aber zugleich, so scheint mir, maßgeblich von den nD-Mitgliedern angestoßen wurde. Im Sinne der Hausbesetzungs-Kultur, die gerade in der Schweiz bis heute zumindest an den Stadträndern fortbesteht und mit dem verheißungsvollen Versprechen von Freiräumen verbunden ist, brachten die nD-Mitglieder bereits im ersten Jahr die Frage auf, ob man denn die vielen leerstehenden Gebäude in Tskaltubo nicht einfach einnehmen könnte, um darin beispielsweise „Disco-Partys“ zu veranstalten, ein offenes Bedürfnis, das die jungen Leute aus Tskaltubo bei den Gesprächsrunden angesprochen hatten. *(18) [i4] Es stellte sich bald heraus, dass dies nicht möglich war, da auch die verwaisten Räume Besitzer haben. Würde man sie einfach besetzen, so waren sich die Leute aus Tskaltubo sicher, käme man sofort ins Gefängnis. Da niemand dieses Risiko eingehen wollte, wurden die Räumlichkeiten für das Lab nicht einfach eingenommen, sondern angemietet.

Dass solche Räume bisher nie aus lokaler Initiative heraus für ein Jugendzentrum angemietet worden waren, liegt sicherlich zum einen an fehlenden Finanzierungsmöglichkeiten. Zudem anderen scheint aber das Beziehen von zerfallenden Gebäuden, das eben zum Beispiel in der Schweiz eine geradezu verheißungsvolle Tradition hat, für die lokalen Jugendlichen fremd zu sein. Dies mag an den Kontexten liegen: Während in westlichen Städten wie etwa Zürich, die oftmals bis auf die letzte Baulücke ausgebaut und durchgeplant sind, ein heruntergekommenes Haus so etwas wie Widerstand oder Ausbruch aus dem Aalglatzen und Kontrollierten verkörpert, stellen die verwaisten Gebäude in Tskaltubo viel mehr eine Normalität dar, die man zu überwinden sucht. Ein Neubau hingegen steht in diesem Kontext für Aufschwung und Aufstieg, ein Sehnsuchtsbild, das gerade für Jugendliche wirkungsmächtig zu sein scheint. Ein Video auf der Facebook-Seite deutet dementsprechend auch darauf hin, dass die Räumlichkeit nicht gerade ihrem Geschmack entspricht. So reagiert eine junge Frau vor der Kamera, die gefragt wird, ob ihr der Raum vom Tskaltubo Lab gefalle, höchst zögerlich, bis sie dann schließlich ein unschlüssiges „Ja“ hervorbringt. *(19)

Partnerschaft und „local ownership“

Die Wahl der Räumlichkeit scheint zum einen auf eine pragmatische Entscheidung zurückzugehen (außer den verwaisten Gebäuden hätte sich kaum ein Raum für das selbstverwaltete Lab finden können). Zum anderen basiert sie auf einer von außen kommenden Wertschätzung, und es stellt sich die Frage, inwiefern die lokalen Jugendlichen bereit sind, diese zu übernehmen und anzueignen. Im Jargon der internationalen Zusammenarbeit lässt sich diese Frage mit dem in jüngerer Vergangenheit viel genannten Anliegen eines „local ownership“ verbinden. Wie Hanna Reich, eine Islamwissenschaftlerin und Trainerin aus dem Bereich des

Peacebuilding, beschreibt, benennt das Prinzip des „local ownership“ das Idealziel der Übernahme und Selbstorganisation eines von Externen initiierten Projekts durch lokale Personen. Als Schlagwort weist es zudem auf eine kritische Konzeption von partizipativen Projekten in Hinblick auf das Machtverhältnis zwischen externen Initiatoren/Initiatorinnen und lokalen Beteiligten hin:

As an argumentative catchphrase, the principle of local ownership is directed against domination by external partners in foreign-funded development cooperation and peacebuilding activities, in an attempt to shift the balance of power in favour of local actors. (Reich 2006: 8) (*8)

Im Sinne dieser doppelten Bedeutung von „local ownership“ mündete die zweite Projektphase in den Versuch, eine lokale Übernahme und damit eine Machtübergabe an die Beteiligten aus Tskaltubo zu erreichen. Bevor die nD-Mitglieder Tskaltubo verließen, erwirkten sie mit finanzieller Unterstützung von artasfoundation, dass die jungen lokalen Leute den Raum weiterhin mieten und benutzen konnten. Unter der Leitung von Maiko Nioradze, einer Beteiligten, die sich auch als Übersetzerin im Lab engagiert hatte, wurde die Future Group gegründet, ein loser Zusammenschluss von Jugendlichen, die den Raum für Treffen und Filmvorführungen nutzen wollten. Diese Nutzung scheint jedoch nicht wirklich stattgefunden zu haben. Weder finden sich Spuren der Future Group auf der Facebook-Seite des *Tskaltubo Lab*, noch gingen aus Gesprächen zwischen der neuen Dringlichkeit und Maiko Nioradze Hinweise auf konkrete Anlässe im Lab hervor. Nach einigen Monaten wurde somit die Mietzahlung seitens der externen Geldgeber eingestellt.

Diese Erfahrung lässt sich unterschiedlich interpretieren. Dass der Anspruch eines „local ownership“ nicht eingelöst wurde, mag einerseits daran liegen, dass das Projekt noch zu jung war und ein längerfristiger Verankerungsprozess im lokalen Kontext nötig gewesen wäre. Andererseits deutet die Erfahrung auf die für das Projekt zentrale Position der nD-Mitglieder hin, die sich später darin bestätigte, dass bei ihrer erneuten Anreise im Herbst 2015 die Jugendlichen wieder täglich ins Lab kamen.

Natürlich ließe sich letztere Beobachtung als Grundlage dafür nehmen, die Brüchigkeit des Projekts im Sinne einer fehlenden, lokalen Tragfähigkeit herauszustreichen. Wenn aber, wie ich mit meiner Lektüre des *Tskaltubo Lab* vorschlage, davon ausgegangen wird, dass es sich bei dem Projekt um ein partnerschaftliches handelt, in dem die Beziehungsarbeit im Zentrum steht, dann liegt auch auf der Hand, dass es nur dann funktioniert, wenn beide Parteien der Partnerschaft anwesend sind.

Es lässt sich zudem auch grundsätzlich fragen, inwiefern der Anspruch eines „local ownership“ überhaupt umsetzbar ist. So rechnet etwa Hanna Reich dem Begriff zwar eine zentrale Bedeutung zu, zugleich erachtet sie aber den konkreten Anspruch, also dass ein extern initiiertes und finanziertes Projekt lokal angeeignet wird, für unmöglich. Ganz im Sinne meiner Lektüre des *Tskaltubo Labs* plädiert sie stattdessen dafür, die mit dem Anspruch verbundene Fokussierung auf das Austarieren von Machtverhältnissen ins Zentrum zu stellen: „Instead of aiming towards the impossible goal of a literal ‚local ownership‘ of a foreign funded project (...), the focus should be on the nature of the relations between the donors and the beneficiaries.“ (Ebda.: 3) (*8)

Reich verbindet ihre Kritik am Konzept von „local ownership“ mit dem Entwurf eines alternativen Ansatzes, den sie als „learning sites“ (ebda.: 23ff. (*8)) bezeichnet und der mir für die Analyse der dritten Projektphase des *Tskaltubo Lab*, die 2015 unter dem Titel *It's not that far* stattfand und erneut eine Brüchigkeit hervortreten ließ,

fruchtbar erscheint. Mit „learning sites“ beschreibt sie eine Projektkonzeption, die dem Verhandlungsprozess zwischen den Beteiligten und auch dem Finden von Kompromissen einen zentralen Stellenwert einräumt. Sie plädiert für das Schaffen eines festen Rahmens innerhalb von partizipativen Projekten, die diesem Prozess gewidmet sind. „They can be imagined as some kind of staff ‚retreats‘ within an ongoing project (...) The issues may be related to inter-personal difficulties, circumstances of work or political changes.“ (Ebda: 23-24) (*8)

Monologischer Verhandlungsprozess: *It's not that far* (2015)

Ohne dies im Sinne von Hanna Reich eingeplant zu haben, nahm die dritte Projektphase des *Tskaltubo Lab* Züge einer solchen „learning site“ an und zeigte dabei auch deren Schwierigkeit auf. Die *nD*-Mitglieder reisten diesmal mit einer konkreten Idee an, die sich im Austausch mit den lokalen Beteiligten in den bisherigen Projektphasen herauskristallisiert hatte. Und zwar richteten sie im angestammten Raum einen Fahrradworkshop ein, der sich an junge Frauen richtete.



Fahrradworkshop *It's not that far* (2015), Foto: neue Dringlichkeit

Mit dieser Idee reagierten sie auf das Problem, dass Mädchen und junge Frauen abends aus Angst vor Übergriffen kaum im Dorf unterwegs sein wollten/konnten. Im Fahrrad-Workshop, der neben allen nötigen Werkzeugen mit gebrauchten Rädern ausgestattet war, sollten die Frauen lernen, Fahrräder selbst zu reparieren und zu benutzen. Es ging damit um die Aneignung eines für die *nD*-Mitglieder selbstverständlichen Verkehrsmittels, das in Tskaltubo mit wenigen Ausnahmen nur von jungen Männern als Abenteuer- und Sportgerät verwendet wird.



Fahrradworkshop *It's not that far* (2015), Foto: Natela Grigalashvili

Obwohl die Idee auf einem explizit formulierten, lokalen Bedürfnis basierte, über Facebook lange im Voraus angekündigt und auch von den lokalen Hauptpartnerinnen deutlich vermittelt wurde, schien sie nicht richtig zu greifen. Wie ich selbst beobachtet hatte, zog der Workshop zwar Mädchen an, es kamen aber ebenso Jungs und Männer ins Lab, die jedoch nicht immer an einem In-Beziehung-

Treten interessiert waren, sondern oftmals auch nur nach Ersatzteilen für ihre Downhill-Räder suchten. Die Präsenz der Männer führte dazu, dass sich die jungen Frauen von der handwerklichen Reparaturarbeit zurückzogen.



Fahrradworkshop It's not that far (2015), Foto: Natela Grigalashvili

Die nD-Mitglieder waren über diese Entwicklung frustriert und beriefen eine Gesprächsrunde ein, bei der die Situation diskutiert werden sollte. Wie aus einer Unterhaltung, die ich kurz darauf mit den beiden nD-Mitglieder Felix Bielefeld und Lisa Schröter *(20) führte, hervorging, beteiligten sich aber weder die jungen Frauen maßgeblich an der Lösungsfindung, noch nahmen die Männer, die die Situation erzeugten, überhaupt erst teil. Für die Kollektiv-Mitglieder mündete die Situation darin, dass sie zwar ihre Frustration mitteilen konnten, dass sie sich aber, nach einer weiteren Gesprächsrunde am folgenden Tag, veranlasst sahen, die Lenkung zu übernehmen. Sie setzten folglich ihren Vorschlag durch, Zeiten festzulegen, zu denen nur Mädchen und junge Frauen zum Workshop zugelassen waren.

In diesen Gesprächsrunden deutete sich an, was das nD-Mitglied Maja Leo in der zu Beginn des vorliegenden Textes zitierten Aussage beschreibt: Das Machtverhältnis, das der Zusammenarbeit eingeschrieben ist, lässt sich auch trotz des Versuchs, es auszuhebeln, nicht ohne weiteres überwinden. Auch das Einrichten eines klaren Rahmens, in dem gemeinsam über das Projekt gesprochen und demokratisch über seinen Weiterlauf entschieden werden könnte, ermöglicht nicht automatisch einen gleichberechtigten Verhandlungsprozess. Vielmehr stellt er noch einmal dieselbe Herausforderung dar, wie sie ohnehin bestimmend ist für das Projekt. Die Herausforderung, das Gefälle zwischen den Beteiligten auszutarieren, respektive mit zugeschriebenen Machtpositionen einen Umgang zu finden, ohne die Zusammenarbeit aufzugeben.

Flüchtige Wissensproduktion

Betrachtet man die zur Reflexion des Projektverlaufs einberufenen Gesprächsrunden als „learning site“, dann bedeutet das, dass in diesen Gesprächsrunden etwas erlernt und ein Wissen produziert wurde. Dies wirft wiederum die Frage auf, wo dieses Wissen geblieben ist. Auf der Facebook-Seite findet sich weder eine Ankündigung noch ein Bericht zur Reflexion des Projektverlaufs. Stattdessen finden sich viele Fotos aus der Fahrrad-Werkstatt und dem verwaisten Shoppingzentrum, das wieder zu einem Treffpunkt und Hang-Out geworden war, in dem auch eine Filmvorführung und gemeinsames Kochen respektive Essen stattgefunden hatte. Zudem findet sich ein Video, das als „official film of the workshop“ bezeichnet wird. *(21)

Dieses Video enthält aber keinen Einblick in die Gesprächsrunden. Ebenso wenig macht es die Schwierigkeiten, die den Eingriff der Kollektiv-Mitglieder bewirkten, nachvollziehbar. Stattdessen werden insbesondere junge Frauen gezeigt, die

Fahrräder reparieren und mit ihnen auf der Terrasse vor der Werkstatt Runden ziehen. Der Film zeigt somit nicht die Auseinandersetzung und auch nicht das Wissen, das dabei produziert wurde. Wenn man davon sprechen kann, dass das Lab Züge einer „learning site“ annahm, dann lässt sich somit beobachten, dass das dabei Erlernte nicht nach außen vermittelt wird.

Diese Ausklammerung lässt sich als Konstruktion einer idealisierten Idylle kritisieren, die vorzumachen scheint, dass sich das Projekt reibungslos realisieren ließ. Ebenso lässt es sich auch als ein Versäumnis auffassen, dass der frustrierende Verhandlungsprozess nicht für Außenstehende vermittelt wird, im Sinne eines Erfahrungswissens, das sich vielleicht verallgemeinern und weiter verwenden ließe.

Zugleich lässt sich aber auch die Haltung einnehmen, dass die Ausklammerung konsequent ist. Nimmt man die von mir einleitend vorgeschlagene Sichtweise ein, wonach das Tskaltubo Lab ein Projekt der künstlerischen Beziehungsarbeit ist, dann resultiert das Projekt streng genommen als etwas Flüchtiges, das sich lediglich in der Erfahrung der Beteiligten niederschlägt. Eine Erfahrung, die insofern einer Wissensproduktion gleicht, als dass sie einen Erfahrungswert generiert und das „Sensorium“ *(22) der Beteiligten schärft, also die Fähigkeit, einander wahrzunehmen und miteinander zu agieren. Diese Schärfung mag den Involvierten und ihrer Zusammenarbeit in weiteren Projektphasen etwas bringen, sie widersetzt sich jedoch einem Verwertungszwang oder einer Nachprüfbarkeit.

Indem das *Tskaltubo Lab for Urgent Questions* als ein partizipatives Kunstprojekt verstanden wird, das sich nicht nur durch Beteiligung und Interaktion realisiert, sondern das in dieser Beteiligung und Interaktion besteht, zeichnet es sich durch eine ähnliche Flüchtigkeit und Ungreifbarkeit aus, wie sie in Bezug auf Performancekunst beschrieben worden ist. Es handelt sich also um eine Kunstform, die sich nicht aus ihrem Stattfinden herauslösen lässt, sondern die lediglich Spuren und Fragmente (wie etwa die Facebook-Einträge) hinterlässt, respektive Weiterschreibungen (wie beispielsweise den vorliegenden Text) auslöst.

In diesem Sinne kann die Erfahrung der Beziehungsarbeit selbst nicht aus ihrem Kontext gelöst, verbalisiert oder sichtbar gemacht werden. Im erwähnten „official film“ über die Fahrrad-Werkstatt findet sich jedoch eine Spur von ihr: Das Video mündet nach verschiedenen Atmosphärenbildern in die Aufnahme der selbst einstudierten Choreografie einer Gruppe von Mädchen aus Tskaltubo, die mit sichtlicher Begeisterung, aber auch einer gewissen Nervosität vor der Videokamera einen Tanz aufführen. Ein Tanz, der überhaupt nicht synchron ablaufen will, und die Verletzlichkeit der sich exponierenden Mädchen spürbar macht, der aber gerade deshalb vom Vertrauensverhältnis zeugt, das im *Tskaltubo Lab* herrscht. Ein Vertrauensverhältnis, das vielleicht nur darum erreicht werden kann, weil das Projekt eine auf den Moment des Stattfindens bezogene Konstellation ist. Eine partnerschaftliche Konstellation, in der asymmetrische Machtverhältnisse bestehen, in der aber durch das Eingeständnis, dass dem so ist, eine Freiheit und kreative Energie entstehen können, die dem humanitären Anspruch internationaler Zusammenarbeit einen neuen Ausdruck geben.



Still aus dem „official film of the workshop“, Videostill: neue Dringlichkeit

Die Möglichkeit internationaler Zusammenarbeit

Anstatt mit einer Konklusion abzuschließen, will ich hier eine subjektive Überlegung an den Schluss stellen. Wie erwähnt, bin ich selbst in Projekte wie das *Tskaltubo Lab for Urgent Questions* involviert und damit in einem Feld tätig, das bei Außenstehenden verschiedene Reaktionen auslöst. So gibt es Gesprächspartner/innen, die in eine Betroffenheitshaltung geraten und sich beispielsweise über die Lebensbedingungen der IDPs in den Sanatorien von Tskaltubo erkundigen. Es gibt andere, die es eher seltsam finden, dass man eine solche Arbeit mit Kunst in aus westlicher Sicht marginalisierten Kontexten überhaupt macht (gäbe es nicht Wichtigeres für diese Regionen, als mit Kunst zu kommen?). Und dann gibt es diejenigen, die von kritischen Diskursen aus den Bereichen der partizipativen Kunst und der postkolonialen Theoriebildung sensibilisiert sind. Bevor sie auf die Menschen, mit denen wir arbeiten, oder auf die Frage, wie Kunst da etwas bewirken kann, eingehen, fragen sie nach unseren Motivationen, nach der Rolle, die ich oder zum Beispiel die Mitglieder der neuen Dringlichkeit in den Projekten einnehmen, und der Legitimität dieser Arbeit. Die Arbeit gerät schnell in den Verdacht, eine verdeckte, nicht zuletzt neokoloniale Machtpraktik zu sein, die Abhängigkeitsverhältnisse entstehen lässt, westliche Wertvorstellungen implementiert und globale Hierarchien zementiert. An einem Ort wie Tskaltubo hätten wir nichts zu suchen, wurde schon gesagt.

Diese Gespräche lassen mich unsicher werden, da sie auf historisches Fehlverhalten reagieren und auf ideengeschichtlichen Ansätzen basieren, die ich selbst entscheidend finde. Zugleich fällt mir auf, dass sich, wer mit der kritischen Theoriebildung an der Hand argumentiert, immer auf der sicheren Seite befindet. Eine Sicherheit, die sich jedoch nur damit stützen lässt, dass man sich auch nicht auf die Arbeit in einem Projekt wie dem *Tskaltubo Lab* einlassen würde.

Und genau da wird die Kritik in meinen Augen brüchig. Denn wenn sie wirklich dahin führen sollte, dass eine internationale Zusammenarbeit, die in jedem Fall auf Ungleichheit basiert und von einem Gefälle in Bezug auf Privilegienverteilung und von kultureller Differenz, vielleicht sogar Unvereinbarkeit geprägt ist, nicht verfolgt werden kann, dann zweifle ich daran, dass sie den Anliegen, die der kritischen Geisteshaltung zugrunde liegen, gerecht wird. Anliegen, die sich um eine Umverteilung, eine erhöhte Chancengleichheit und Pluralität drehen.

Kann es wirklich sein, dass man sich auf den eigenen Bereich einschränken muss, um das Risiko einer Machtausübung zu vermeiden? Weicht man damit nicht gerade dem Infragestellen dessen aus, was „das Eigene“ überhaupt ist, und reproduziert Grenzziehungen, die oftmals entscheidend zu historischem Fehlverhalten beigetragen haben? Und wie lässt sich in einem globalen Gefüge, das über wirtschaftliche und geopolitische Beziehungen derart verkettet ist, überhaupt entscheiden, wo der Ort beginnt, an dem man nichts zu suchen hat?

Die kritischen Reaktionen und Diskussionsrahmen sind wichtig, da sie auf entscheidende Herausforderungen hinweisen, denen sich ein Projekt wie das *Tskaltubo Lab* zu stellen hat. Mir ist das Projekt jedoch gerade deshalb wichtig, da es trotz dieser Herausforderungen stattfindet. Es konfrontiert die Gefahr der Machtausübung und die Unbehaglichkeit von Ungleichheit, ohne darüber hinwegzutäuschen. Es geht im Projekt nicht um die idealisiert-idyllische Vorstellung

einer Vereinigung, sondern um eine Praxis der Partnerschaft, die sich der asymmetrischen Ausgangslage stellt und die sich im Umgang mit ihr artikuliert. Das Ziel des *Tskaltubo Lab for Urgent Questions* besteht in einem Und-Doch, also im Erproben der Möglichkeiten einer Verbindung, ohne ihre Risiken auszuschließen. Es geht somit nicht um die oft herausgestrichene Unmöglichkeit internationaler Zusammenarbeit, sondern um ihre Möglichkeit.

//Literaturnachweise

- *1 Bishop, Claire (2004): *Antagonism and Relational Aesthetics*. In: *October*, Herbst 2004.
- *2 Bishop, (2006): *The Social Turn: Collaboration and its Discontents*. In: *Artforum*, Februar 2006.
- *3 Bourriaud, Nicolas (1998): *Esthetique Relationelle*. Dijon: Les Presses du réel. Crossick, Geoffrey /Kaszynska, Patrycja (2016): *Understanding the value of arts & culture*. The AHRC Cultural Value Project, Swindon: Arts & Humanities Research Council.
- *4 Hagoort, Erik (2005): *Good Intentions. Judging the Art of Encounter*. Amsterdam: Foundation for Visual Arts, Design and Architecture.
- *5 Kester, Grant H. (2004): *Conversation Pieces. Community and Communication in Modern Art*. Berkeley: University of California Press.
- *6 Kester, Grant H. (2011): *The One and The Many. Contemporary Collaborative Art in a Global Context*. Durham: Duke University Press.
- *7 Miessen, Markus (2011): *The Nightmare of Participation*. Berlin: Sternberg Press.
- *8 Reich, Hannah (2006): „Local Ownership“ in *Conflict Transformation Projects. Partners, Participation or Patronage?*, *Berghof Occasional Paper*, Nr. 27, September 2006.
- *9 Terkessidis, Mark (2015): *Kollaboration*. Berlin: Suhrkamp.

//Fussnoten

- *1 Das Kollektiv wurde 2010 gegründet, als die meisten Mitglieder Anfang 20 waren und studierten. Ihr Altersunterschied zu den jungen Leuten in *Tskaltubo* war bei der ersten Projektphase (2012) nur gering. Da das Lab vor allem von Schülern/Schülerinnen besucht wird, vergrößert sich der Altersunterschied in den folgenden Projektphasen.
- *2 Eine ähnliche Kritik, wie sie Bishop anhand des Begriffs „togetherness“ formuliert, findet sich auch in: Miessen 2011.
- *3 Maja Leo in einer privaten E-Mail an den Autor (8. Februar 2016), E-Mail liegt dem Autor vor.
- *4 <https://nd-blog.org/for-now-we-meet/> [Zugriff: 4. Juli 2016].
- *5 *Tskaltubo Art Festival* (jährlich seit 2013), siehe: <https://www.facebook.com/Tskaltubo-Art-Festival-698901996792832/> [Zugriff: 4. Juli 2016] und <http://www.artasfoundation.ch/de/tskaltuboartfestival> [Zugriff: 4. Juli 2016].
- *6 *artasfoundation* trägt in ihrem Logo die Unterschrift „for peace“ und positioniert sich im weiten Feld des „civilian peace building“. Siehe: <http://www.artasfoundation.ch/de/ziele> [Zugriff: 22. Juli 2016].
- *7 Vgl. beispielsweise den Bericht *Understanding the Value of Art and Culture* des Arts & Humanities Research Council (Crossick/Kaszynska 2016).
- *8 Grant Kester liefert einen ausführlichen ideengeschichtlichen Rahmen für die Verbindung von Kunst mit humanitären Anliegen (vgl. Kester 2011: 19-65).
- *9 In der internationalen Zusammenarbeit wird mit einer etwas anderen Nuance auch von „patron-client relationship“ gesprochen. Vgl. Reich 2006: 4.
- *10 <https://www.facebook.com/groups/its.not.that.far/> Eintrag vom 28. November 2013 [Zugriff: 15. Juli 2016].
- *12 Maja Leo in einer privaten E-Mail an den Autor (23. Februar 2016), die E-Mail liegt dem Autor vor.
- *13 Diese Aufnahmen finden sich teilweise auf der Facebook-Seite des *Tskaltubo Labs* (Einträge von 2013) oder auf dem Blog der neuen Dringlichkeit. Siehe: <https://www.facebook.com/groups/its.not.that.far/> oder <https://nd-blog.org/for-now-we-meet/> [Zugriff: 22. Juli 2016].

- *13 Maja Leo in einer privaten E-Mail an den Autor (23. Februar 2016), die E-Mail liegt dem Autor vor.
- *14 Das Video findet sich unter dem Titel For now we meet workshop auf dem Blog der neuen Dringlichkeit, siehe: <https://nd-blog.org/for-now-we-meet/> (Zugriff am 15. Juli 2016).
- *15 Maja Leo in einer privaten E-Mail an den Autor (8. Februar 2016), E-Mail liegt dem Autor vor.
- *16 Thinking about Georgian Parents, Eintrag vom 24. September 2014, <https://www.facebook.com/groups/its.not.that.far/> (Zugriff: 22. Juli 2016).
- *17 Das Thema der Selbstorganisation wurde aktiv eingebracht. So fand im Rahmen der zweiten Projektphase auch ein Workshop zum Thema statt, der von Wato Tsereteli, dem Leiter des Center for Contemporary Art in Tiflis, geleitet wurde.
- *18 Dieses Gespräch ist auf dem Video For now we meet workshop zu sehen (siehe Anmerkung 14).
- *19 Das Video findet sich auf der Facebook-Seite des Tskaltubo Labs und auf der Vimeo-Seite von neue Dringlichkeit: <https://vimeo.com/album/1676946/video/103837792> (15. Juli 2016).
- *20 Eine Audioaufnahme des Gesprächs liegt dem Autor vor.
- *21 Eintrag vom 31. Oktober 2015, <https://www.facebook.com/groups/its.not.that.far/> (15. Juli 2016).
- *22 Terkessidis bezeichnet die Schärfung eines „organischen Sensoriums“ als eine Form von Wissen, die bei Kollaborationen produziert wird (vgl. Terkessidis 2015: 171).

//Iwan Pasuchin

Articles _ Gestaltung als Forschung

Kooperationspotenziale von Design-Based Research und Artistic Research am Beispiel des Projektes Kunst- und Kulturvermittlung im Brennpunkt

In Hinblick auf die zahlreichen Förderprogramme zu von KünstlerInnen durchgeführten schulischen und außerschulischen Vermittlungsprojekten mehren sich Forderungen und Bemühungen, diese wissenschaftlich zu begleiten. Nicht zuletzt aufgrund der Unterschiede zwischen den pädagogisch- und künstlerisch-forschenden Herangehensweisen mangelt es jedoch dafür an passenden Untersuchungsmethoden. ⁽¹⁾ Als Problemlösungsansatz wird im vorliegenden Beitrag eine Kooperation der Forschungszugänge (Educational) Design-Based Research sowie Artistic Research angeregt. Einer Vor- und Gegenüberstellung beider Methodologien folgt die (Teil-)Darstellung des Forschungsprojektes Kunst- und Kulturvermittlung im Brennpunkt. Anhand dessen werden die Potenziale einer solchen Zusammenarbeit veranschaulicht, wobei der Fokus auf der konzeptionellen Gestaltung und v.a. Weiterentwicklung liegt, die zentrale Bestandteile des Forschungsprozesses bilden.

Design-Based Research

Der zuerst besprochene Forschungsansatz lässt sich auf die pädagogischen „design experiments“ zu Beginn der 1990er Jahre zurückverfolgen, wobei der Terminus Design-Based Research (DBR) vom *Design-Based Research Collective* im Jahre 2003 eingeführt wurde (Peters/Roviró 2017: 21) ⁽¹⁹⁾. Inzwischen ist dieser Zugang innerhalb der Bildungswissenschaft – v.a. in den USA – stark verbreitet und anerkannt (vgl. Anderson/Shattuck 2012; ⁽¹⁾ McKenney/Reeves 2013 ⁽¹³⁾). In Folge werden die zentralen Kennzeichen (Ziele, Charakterisierungsmerkmale, Verhältnisse zu anderen Methodologien) des DBR dargestellt, um davon ausgehend auf die – aus der künstlerischen Perspektive essentielle – Frage einzugehen, welche Rolle kreative Gestaltungsprozesse in der Methodologie spielen.

Zentrale Kennzeichen

Den wichtigsten Impuls für die Auseinandersetzung mit dem Design-Based Research-Ansatz im pädagogischen Diskurs im deutschsprachigen Raum setzte Gabi Reinmann in einer Fachpublikation im Jahre 2005. Dabei unterzog sie die Erziehungswissenschaft in Hinblick auf die Kompetenz, sich aktuellen Herausforderungen zu stellen, einer massiven Kritik und warf folgende Frage auf: „Gibt es keine Möglichkeiten, Lehr-Lernforschung zum Zwecke der Innovation zu betreiben (...)?“ (Reinmann 2005: 53). ⁽²¹⁾ Als Antwort bzw. „Lösungsansatz“ (ebd.) ⁽²¹⁾ präsentierte sie Design-Based Research. Als dessen zentrales Kennzeichen stellte sie die Bemühung um nachhaltige Innovation dar und als das unmittelbarste Ziel die Bewältigung von Problemen in der Bildungspraxis sowie im Unterrichtsalltag (ebd.: 52, 60, 62). ⁽²¹⁾ Gleichzeitig betonte sie, dass damit eng verzahnt das Bestreben einhergeht, Theorien zu entwickeln, welche „die wissenschaftliche Erkenntnis zum Lernen und Lehren erhöhen“ (ebd.: 62). ⁽²¹⁾

Diese unmittelbare Verknüpfung bzw. der wechselseitige Transfer von Erfahrungen und Erkenntnissen zwischen der pädagogischen Praxis und Theorie sowohl zum Zwecke der Verbesserung der Bildungsrealität als auch der Erweiterung wissenschaftlicher Horizonte ist allen Definitionen zum Design-Based Research

gemeinsam (siehe z.B. Design-Based Research Collective 2003: 5; (*6) Wang/Hannafin 2004: 2; Anderson/Shattuck 2012: 16; (*1) Euler/Sloane 2014: 7 (*9)). Ein weiteres wichtiges Charakterisierungsmerkmal ist, dass es bei DBR nicht (wie bei den meisten anderen pädagogischen Forschungszugängen) darum geht, ob eine bestehende Maßnahme wirksam ist. Im Mittelpunkt steht vielmehr die Frage, „wie ein erstrebenswertes Ziel in einem gegebenen Kontext am besten durch eine im Forschungsprozess noch zu entwickelnde Intervention erreicht werden könnte“. Dabei liegt der Schwerpunkt auf der „Exploration von zukünftigen Möglichkeiten“ (Euler/Sloane 2014: 7). (*9)

Den intensiven Austausch zwischen Theorie und Praxis sowie die Entdeckung von Potenzialitäten versprechen sich VertreterInnen des Design-Based Research v.a. von zwei Zugängen: Erstens von der engen Kollaboration bzw. Partnerschaft von ForscherInnen mit im pädagogischen Feld tätigen Personen (Design-Based Research Collective 2003: 7; (*6) Wang/Hannafin 2004: 2; Reinmann 2005: 61f. (*21)). Zweitens vom – das DBR besonders kennzeichnenden – iterativen Forschungsablauf. Gabi Reinmann (2005: 62) (*21) zufolge finden in Projekten des Design-Based Research Entwicklung und Forschung „in kontinuierlichen Zyklen von Gestaltung, Durchführung, Analyse und Re-Design statt; Invention, Analyse und Revision wechseln also einander ab“ (detailliert siehe Reinmann/Sesink 2011: 11ff. (*24) und Euler 2014: 20ff. (*8)). Ein derartiger „Makrozyklus“ muss wenigstens zweimal durchlaufen werden (Reinmann 2014: 66), weswegen DBR-Vorhaben in der Regel länger dauern, als die meisten anderen wissenschaftlichen Projekte im Bildungsbereich (vgl. Seufert 2014: 94). (*26) Dabei sind im Forschungsverlauf in erster Linie Verfahren einzusetzen, „mit denen man nicht Vorher-Gedachtes und Unerwartetes wahrnehmen und eine Verständigung darüber erreichen kann, welche Bedeutung ihm für das gemeinsame Projekt zugeschrieben wird“ (Reinmann/Sesink 2011: 17). (*24) Dazu zählen u.a. Forschungstagebücher, protokollierte Teambesprechungen sowie Foto- und Videoaufnahmen von Prozessen und (Zwischen-)Produkten (vgl. ebd.). Diese fließen in die möglichst ausführliche und systematische Dokumentation sämtlicher Vorgänge eines Vorhabens ein, die zu einem „design case“ komprimiert den wichtigsten Ausgangspunkt für die Gewinnung von Erkenntnissen in DBR-Projekten bildet (Edelson 2002: 116f.). (*7)

Daran ist erkennbar, dass Design-Based Research mit Verfahren operiert, die aus anderen – in erster Linie qualitativen – Forschungsrichtungen wohlbekannt sind. Entsprechend betonen AutorInnen aus dem Umfeld von DBR, „dass es sich hierbei nicht um eine neue wissenschaftliche Methodik handelt, sondern um eine anders gelagerte *Strategie* bzw. einen *Ansatz* in der Bildungsforschung“ (Reinmann 2014: 66). (*22) Von der v.a. quantitativ angelegten und an naturwissenschaftlichen Arbeitsweisen sowie Standards angelehnten *experimentellen* Forschung, die den „Wissenschaftsmarkt“ (auch) im Bildungsbereich derzeit dominiert (Reinmann 2015: 18f., 21), (*23) grenzt sich DBR zwar massiv ab (vgl. Reinmann 2005: 57, 63; (*21) Reinmann 2015, 21f. (*23)). Eine bedeutende Nähe weist es hingegen zur pädagogischen *Evaluationsforschung* auf (Reinmann 2015: 103). (*23) Jedoch dient die Evaluation im DBR nicht (lediglich) dem Zweck der Überprüfung der Erreichung der Ziele und Perfektionierung von dazu eingesetzten Interventionen. „Eingeflochtene“ (d.h. in erster Linie formative) Evaluationsphasen finden im Rahmen von DBR-Projekten statt, um zu einem besseren Verständnis für die Gründe zu gelangen, warum angestrebte Ergebnisse mit Hilfe der genutzten Methoden (nicht) erzielt wurden, woraus sowohl praktische als auch – und nicht zuletzt – theoretische Weiterentwicklungen resultieren (vgl. Reinmann 2005: 63f.; (*21) Reinmann 2015: 78 (*23)). Besonders eklatante Parallelen sind zur *Aktions- bzw. Handlungsforschung* (Action Research) feststellbar (Anderson/Shattuck 2012: 19). (*1) Der wichtigste Unterschied besteht darin, dass in die Erschließungs- und Entwicklungsprozesse einbezogene PraktikerInnen im DBR (im Gegensatz zu Action Research) nicht primär

als Forschende betrachtet, sondern eher als ExpertInnen im gemeinsam bearbeiteten Feld angesehen werden, die ihre Kenntnisse und Erfahrungen in die Kooperation einbringen (vgl. Reinmann 2015: 102; (*23) Anderson/Shattuck 2012: 18f. (*1)). (*2)

Kreativität als Charakteristikum und Problem

Wie die Bezeichnung *Design-Based Research* besagt, stellt die *Gestaltung* einen zentralen charakterisierenden Aspekt dieses Ansatzes dar. Gabi Reinmann zufolge avanciert im DBR der Gestaltungsvorgang „zum Kristallisationspunkt für systematische Lernprozesse und zu einer Quelle für die Entwicklung von Theorien“ (Reinmann 2005: 61). (*21) Design bzw. Gestaltung definiert sie dabei – Baumgartner und Payr 1999 zitierend – als „einen aktiven schöpferischen Eingriff in eine vorab nicht festgelegte Situation, bei dem sich theoretisches und praktisches Wissen verbinden“ (ebd.). (*21) Damit wird auch klar, warum der Begriff der *Kreativität* innerhalb des DBR-Diskurses so häufig Erwähnung findet (siehe z.B. Edelson 2002: 17; (*7) Seufert 2014: 94; (*26) Peters/Roviró 2017: 21 (*19)). In einer aktuelleren Publikation bringt Reinmann (2014: 68) (*22) die Stellung dieses Terminus innerhalb des DBR-Konzeptes folgendermaßen auf den Punkt: „Kreativität hat einen legitimen oder notwendigen Platz in der Wissenschaft.“ Mit dem Argument, dass die schöpferische Entwicklung einen integrativen Bestandteil des Design-Based Research bildet, grenzt sie DBR auch von anderen pädagogischen Forschungszugängen ab, in denen solche Prozesse – wenn überhaupt – lediglich einen Gegenstand von Untersuchungen darstellen (vgl. ebd.: 67ff.). (*22)

Gleichzeitig weist Reinmann auf die Schwierigkeiten hin, die mit dem Versuch verbunden sind, wissenschaftliche mit kreativen Herangehensweisen zu verknüpfen. Sie stellt fest, dass es bestehenden auf die Förderung und Analyse schöpferischer Vorgänge abzielenden Verfahren „an einer Ordnungsstruktur und konsensfähigen Prinzipien oder Prozessen [mangelt], wie man sie von wissenschaftlichen Methoden kennt“ (ebd.: 67). (*22) Unter anderem damit begründet Reinmann, warum es innerhalb der empirischen Bildungsforschung so „schwer ist, Entwicklung im engeren Sinne (...) als eine wissenschaftliche Phase zu sehen“ (ebd.). (*22) Daraus resultiert die – unter entsprechend arbeitenden WissenschaftlerInnen lange bestehende – Tradition, „in der Darstellung ihrer Ergebnisse jede Spur der kreativen Prozesse zu tilgen, die zu ihnen geführt haben“ (ebd. Joergens 1977 zitierend). (*22) Auch in Hinblick auf die Präsentation von Design-Based Research-Vorhaben beanstandet Reinmann, dass dabei die Reduktion der Entwicklung auf eine „Interimsphase“ erfolgt, die „quasi im Huckepack-Verfahren in einen ansonsten wissenschaftlich legitimierten Prozess eingebaut, damit aber auch weitgehend unsichtbar gemacht“ wird (ebd.: 66). (*22) Ausgehend von der Frage „Kunst oder Wissenschaft?“ zieht sie in Zweifel, ob es angesichts des Widerspruchs zwischen den systematischen Herangehensweisen der Wissenschaft und den schöpferischen, sich an die Kunst annähernden Zugängen der Gestaltung grundsätzlich möglich ist, die Entwicklungsphase mit den vorausgehenden und nachfolgenden empirischen Forschungsetappen vergleichbar (und erst recht gleichwertig) zu modellieren (vgl. ebd.: 76). (*22)

Als Ansatz zur Lösung dieses Problems plädiert Gabi Reinmann (2015: 97f. und 104f.) (*23) in ihren aktuellsten Publikationen dafür, den Begriff der Abduktion verstärkt im DBR-Diskurs zu berücksichtigen. Denn bei der Abduktion stellt es eine Grundvoraussetzung dar, „dass man überrascht ist: Man trifft auf etwas Unverständliches und Erklärungsbedürftiges“ (ebd.: 98). (*23) Um zu einem abduktiven Schluss zu gelangen, muss man waghalsige Annahmen machen und in Kauf nehmen, damit zu scheitern. Ein solcher Zugang zur Forschung bindet Reinmann zufolge kreative und wissenschaftliche Vorgänge aneinander und scheint sich demnach „perfekt in Problemlöseprozesse zu fügen, die iterativ-zyklisch sind wie

die entwicklungsorientierte Bildungsforschung“ (ebd.). (*23) Von der Integration des mit dem Begriff verknüpften Denkens und Handelns verspricht sich Reinmann, Design-Based Research methodologisch einzuordnen und zu reflektieren, wobei sie davon überzeugt ist, dass diese Richtung erst in Folge dessen „eine echte Chance hat, als Forschungsparadigma anerkannt und praktiziert zu werden“ (ebd.). (*23)

Artistic Research

An den letzten Ausführungen wird deutlich, wie sehr VertreterInnen des Design-Based Research in Hinblick auf die Weiterentwicklung eigener Herangehensweisen an einer intensiveren Berücksichtigung von Gestaltungs- und Kreativitätsprozessen interessiert sind. In dieser Aufgeschlossenheit besteht nach Meinung des Autors eine bedeutende Grundlage für eine Kooperation des DBR mit Artistic Research. In der Folge wird der Zugang kurz dargestellt, um anschließend einige Parallelen zum DBR-Ansatz, aber auch manche (mögliche) Spannungsverhältnisse herauszuarbeiten.

Begriffliche Eingrenzung

Forschung durch die Kunst (Frayling 1993: 5) (*10) bzw. *Forschung in der Kunst* (Borgdorff 2009: 29f.) (*3) rückte in den 1990er Jahren – in Europa v.a. in Folge der bildungspolitischen Forderung an die Kunsthochschulen und -universitäten, sich stärker wissenschaftlich zu orientieren – in den Mittelpunkt des breiteren bzw. mit Fördergeldern dotierten Interesses (Borgdorff 2012: 34ff.; (*3) kritisch siehe Mörsch 2015: 77f. (*15)). Zentral war dabei das Postulat, dass die künstlerische Praxis einen wesentlichen Bestandteil sowohl des Forschungsprozesses als auch der Forschungsergebnisse darstellt (Borgdorff 2009: 30). (*3) Zwecks einer solchen Hervorhebung bezeichnete man diese Forschungsrichtung zunächst als *Practice-Led Research* (praxisorientierte Forschung). Zur klareren disziplinären Abgrenzung hat sich inzwischen der Ausdruck *Artistic Research* (künstlerische Forschung, hier mit AR abgekürzt) durchgesetzt (ebd.: 30f.; (*3) zu den verschiedenen in dem Zusammenhang verwendeten Termini siehe Borgdorff 2012: 108f. (*4)).

Aufgrund der inzwischen großen Verbreitung und vielfältigen Ausdifferenzierung der Methodologie (siehe ebd.; ebd.: 110ff.) (*4) gibt es heftige Kontroversen hinsichtlich der definitorischen Deutung bzw. der semantischen „Besetzung“ der sie etikettierenden Begriffe. Besonders konfliktgeladen verläuft der Diskurs zur Frage, ob sich eine solche Richtung von der wissenschaftlichen Forschung strikt abzugrenzen hat, indem sie das „genuin“ Künstlerische ihrer Prozesse herausstreicht (siehe z.B. KUG o.J.; (*12) FWF 2013: 3 (*11)), oder ob sie als eine – zwar eigenständige, aber doch – Variante der wissenschaftlichen Forschung betrachtet werden kann. Letztere Position vertritt der international angesehene AR-Experte Henk Borgdorff, der die „needless oppositions between artistic and academic research“ (Borgdorff 2012: 5) (*4) anprangert. Er zieht Behauptungen in Zweifel, dass sich Kunst von der Wissenschaft durch ihre Besonderheit abhebt, „strikte Klassifizierungen und Begrenzungen zu umgehen und die Kriterien tatsächlich selbst zu schaffen (...)“ (Borgdorff 2009: 31). (*3) Derartige Auffassungen basieren Borgdorffs Ansicht nach auf falschen Vorstellungen von akademischer Forschung, die in Wirklichkeit viel „weniger starr vordefiniert und damit beschränkt“ ist, als im AR-Diskurs oft unterstellt wird (ebd.: 32). (*3)

Bei seiner eigenen Begriffsbestimmung von Artistic Research lässt Borgdorff den Dualismus von Kunst vs. Wissenschaft außen vor und orientiert sich stattdessen an der künstlerischen Praxis. Letztere ist ihm zufolge dann als Forschung zu betrachten, wenn sie dem Zweck dient, den Wissensstand und das Verstehen der Menschen zu erweitern, von Fragestellungen ausgeht, die für den bearbeiteten Kontext und die Kunstwelt relevant sind sowie für die Untersuchung geeignete Methoden anwendet,

wobei Forschungsprozesse und Ergebnisse zu dokumentieren und in der Öffentlichkeit zu verbreiten sind (vgl. ebd.: 34). (*3)

Analogien und (mögliche) Spannungsverhältnisse zu Design-Based Research

An der Schwerpunktsetzung auf praktische Arbeitsprozesse in dieser Begriffsbestimmung von Artistic Research werden bereits klare Analogien zum Design-Based Research deutlich. Denn innerhalb des DBR nimmt die Auseinandersetzung mit den „komplexen Situationen der sozialen Wirklichkeit“ (Peters/Roviró 2017: 21) (*19) einen viel höheren Stellenwert ein, als bei den meisten anderen Zugängen der Bildungsforschung. Ebenso weist die vorhin dargestellte Betonung der Bedeutung von Gestaltung und Kreativität im DBR-Konzept auf seine große Nähe zu Ansätzen der künstlerischen Forschung hin.

Damit zusammenhängende – und in Hinblick auf potenzielle Kooperationen im höchsten Maße relevante – Parallelen beider Forschungsrichtungen sind besonders stark auf der methodischen Ebene zu erkennen. Die erste ist unmittelbar mit jener der Praxisorientierung verbunden. Henk Borgdorff beantwortet die Frage nach der Methodologie von Artistic Research folgenderweise: „[B]ei dieser Art von Forschung spielt praktisches Experimentieren eine grundlegende Rolle“ (ebd.: 43). (*19) Die Entsprechung zum Ansatz des Design-Based Research ergibt sich aus dessen Verankerung in den „design experiments“. Die Übereinstimmung wird deutlich, wenn man hinterfragt, was innerhalb beider Zugänge unter „Experiment“ verstanden wird. Gabi Reinmann schreibt dazu, dass das qualitative Experiment im Vergleich zum naturwissenschaftlichen keine Hypothesen testet, sondern explorativ angelegt ist. DBR knüpft daran an, geht jedoch insofern noch einen Schritt darüber hinaus, als es auf das Erfinden von Neuem (statt auf das Entdecken von Bestehendem) ausgerichtet ist (vgl. Reinmann 2014: 72). (*22) (*3) Fast im Gleichklang dazu postuliert Henk Borgdorff – Rubidge 2005 zitierend –, dass AR zumeist nicht hypothesen-, sondern entdeckungsgeleitet ist. Dabei würden KünstlerInnen in solchen Prozessen Untersuchungen auf Basis von Intuition, Vermutungen, Ahnungen und Möglichkeiten anstellen, auf die sie bei der Beschäftigung mit dem Unterwarteten bzw. Überraschendem stoßen (vgl. Borgdorff 2012: 80). (*4) Dies weist große Ähnlichkeiten mit der – oben angeführten – Argumentation von Reinmann (2015: 97f., 104f.) (*23) in Hinblick auf den Abduktionsbegriff auf. Eine zusätzliche Analogie der beiden Konzepte ergibt sich aus der häufigen Strukturierung von AR-Projekten in Form von „iteration loops“ (siehe z.B. Ars Electronica, o.J.), (*2) die mit der zyklischen Gestaltung von DBR-Vorhaben korrespondiert. Interessante Anknüpfungspunkte für eine Kooperation sind auch von den Ausführungen der DBR-Expertin Reinmann (2014: 73ff.) (*22) zum Raumverständnis, zum Zeitbewusstsein und zur Relevanz von Antinomien in entwicklungsorientierten Forschungsprozessen ableitbar. Im Gegenzug könnten Erkenntnisse aus dem AR-Bereich einige Ansätze zur Lösung vorhin angesprochener Probleme des DBR-Zugangs hinsichtlich der Berücksichtigung kreativer Vorgänge bieten. Z.B. ausgehend davon, dass ein „wichtiger methodischer Schwerpunkt künstlerischer Forschung (...) in der Einbindung und Erkundung der Körperlichkeit, der Materialität, der Situiertheit und der Performativität von Wissen“ besteht (Peters 2013: 8). (*20)

Allen offensichtlichen Übereinstimmungen zum Trotz ist zu bedenken, dass bei bisherigen Bemühungen, Ansätze des Artistic Research in Bildungskontexten anzuwenden (siehe z.B. Cahnmann-Taylor/Siegesmund 2008), (*5) auch Grenzen der Kooperation der künstlerischen mit der pädagogischen Forschung zutage getreten sind. Entsprechende Spannungsverhältnisse, die in den USA im Rahmen der langjährigen Arbeit im Bereich *Arts-Based Research in Education* festgestellt wurden, lassen sich (nach Mörsch 2015: 79f.) (*15) folgenderweise zusammenfassen:

Künstlerische Forschung	vs.	Pädagogische Forschung
Deutungsoffenheit		Verständlichkeit
Singularität bzw. Einmaligkeit		Verallgemeinerbarkeit und Übertragbarkeit
Ästhetische Formgebung		Dokumentationsnotwendigkeit
Suche nach neuen Fragen		Streben nach validen Antworten
Deklarierte Nutzlosigkeit künstlerischer Produktion		Nützlichkeit erziehungswissenschaftlicher Ergebnisse

Abb. 1: Spannungsverhältnisse zwischen künstlerischer und pädagogischer Forschung nach Mörsch 2015: 79f.

Solche Divergenzen könnten auch die Kooperation zwischen Artistic Research und Design-Based Research beträchtlich erschweren. Sie müssen dies aber nicht zwangsläufig tun. Denn erstens weichen die Arbeitsweisen des DBR in einigen Aspekten von jenen der „traditionellen“ Bildungsforschung ab, auf die die Pädagogik betreffenden Aussagen in der Tabelle abzielen. Zweitens gibt es innerhalb des Artistic Research (Unter-) Strömungen, auf die viele der Formulierungen in der Spalte zur künstlerischen Forschung nur eingeschränkt zutreffen (siehe z.B. oben zitierte Definition von AR nach Henk Borgdorff). Schließlich ist es auch möglich, die angesprochenen Spannungsverhältnisse als Herausforderungen zu begreifen, die die Zusammenarbeit erst richtig „spannend“ machen (sinngemäß siehe ebd.: 80). (*15)

Beispiel Kunst- und Kulturvermittlung im Brennpunkt

Wie herausfordernd der Versuch sein kann, Zugänge des Design-Based Research in Projekten an den Schnitt- und Reibungsflächen zwischen Pädagogik und Kunst einzusetzen und welche Potenziale sich aus der Integration von Ansätzen der Artistic Research in die entsprechende Arbeit ergeben, soll hier anhand des Vorhabens *Kulturvermittlung im Brennpunkt* dargestellt werden, das sich zum Zeitpunkt der Verfassung dieses Artikels (August 2016) ca. in der Halbzeit befindet. Dabei liegt der Fokus auf den mehrmaligen Präzisierungen bis hin zur Neuausrichtung des Gesamtkonzeptes im Verlauf der Arbeit, womit angestrebt ist, etwas Licht in die „Entwicklung als schwarzes Loch“ (Reinmann 2014: 64) (*22) im Forschungsprozess zu bringen.

Grundkonzept

Das Grundkonzept von *Kunst- und Kulturvermittlung im Brennpunkt* entstand als Antrag für das im Herbst 2014 vom Österreichischen Bildungsministerium ausgeschriebene p[ART]-Programm, in dessen Rahmen Förderungen für dreijährige Partnerschaften zwischen Schulen und Kultureinrichtungen vergeben wurden. Die eingebundene Schule war die Neue Mittelschule (früher Hauptschule) Salzburg-Lehen, an der der Autor des vorliegenden Beitrags das Fach „Kreative Mediengestaltung“ initiierte, in dem er seit 2010 selbst als Lehrender tätig ist. Als Kultureinrichtung beteiligte sich *subnet (Salzburger Plattform für Medienkunst und experimentelle Technologien)*, wobei der Obmann Marius Schebella als zentrale Ansprechperson fungierte und auch in die konzeptionelle Entwicklung eingebunden war.

Die Grundidee bestand darin, im Projektzeitraum 2015-2017 mit *subnet* kooperierende KünstlerInnen einzuladen, im Rahmen des Faches „Kreative Mediengestaltung“ mit SchülerInnen der 7. und 8. Schulstufe (13-15 Jahre, 10-15 Personen) im regulären Unterricht (2 Stunden in der Woche / teilweise geblockt) mehrwöchige Workshops durchzuführen. Die einzige Vorgabe, welche Art von Projekten dabei umzusetzen wären, bestand darin, dass es um kreative Gestaltung unter Zuhilfenahme medialer Mittel (im weitesten Sinne) geht. Denn es sollten bewusst möglichst viele Freiräume

sowohl für Zugänge der KünstlerInnen als auch für die Entfaltung von Ideen der SchülerInnen gelassen werden. Außerdem war geplant, dass die beteiligten KünstlerInnen mindestens zwei Workshops abhalten, um beim nächsten von ihren Erfahrungen aus dem vorangehenden profitieren zu können. Als Hauptziel aus der Perspektive der Schule wurde die Weiterentwicklung des Unterrichtsgegenstands in Richtung der Integration aktuellster Formen der Medienkunst angeführt. Die Ziele aus der Perspektive der Kultureinrichtung bestanden im Kennenlernen der Sichtweisen der beteiligten SchülerInnen auf die Kunst und einem entsprechenden Austausch mit ihnen. Im Zuge dessen wurde hervorgehoben, dass die beiden im Projekt miteinander in Beziehung zu bringenden Welten – die Sphäre der zeitgenössischen Kunst auf der einen und die Lebenswelt der Jugendlichen in einem sozialen „Brennpunktviertel“ wie Lehen ⁽⁴⁾ auf der anderen Seite – bisher kaum gemeinsame Berührungspunkte aufweisen. Die Antragsteller würden sich von dem Vorhaben einen gegenseitigen Annäherungsprozess dieser Welten versprechen.

Die – zunächst als „reines“ Design-Based-Research Projekt angelegte – begleitende Forschung wurde vom Autor (promovierter Pädagoge mit einem Forschungsschwerpunkt auf kreativ-partizipative Medienbildung) im Rahmen seiner Tätigkeit am Programmbereich *Zeitgenössische Kunst und Kulturproduktion* des Kooperationschwerpunkts *Wissenschaft und Kunst* (Zusammenarbeit der Salzburger Universitäten Paris Lodron und Mozarteum) durchgeführt. Das Ziel des Forschungsvorhabens bestand in der Motivations- und Engagement-fördernden Gestaltung von Schulprojekten künstlerischer (Medien-) Bildung, wobei die Forschungsfragen (gekürzt wiedergegeben) folgenderweise lauteten:

1. Welche Arbeitsweisen sowie Inhalte der zeitgenössischen Kunst- und Kulturproduktion interessieren und inspirieren die beteiligten SchülerInnen in Hinblick auf die Durchführung eigener Projekte am meisten?
2. Welche Lehr- und Lernformen sowie methodischen Zugänge erweisen sich als zielführend, um sie zu einer intensiven Mitwirkung an der Gestaltung solcher Projekte zu motivieren und um ihr Engagement im (längeren) Arbeitsverlauf zu fördern?
3. Wie können die Rahmenbedingungen der Institution Schule für die Durchführung derartiger Projekte optimal genutzt werden bzw. welche Möglichkeiten der Erweiterung entsprechender Handlungsräume gibt es? (detailliert siehe Pasuchin 2015a) (*16)

Erste Durchführungsphase

Kunst- und Kulturvermittlung im Brennpunkt startete zu Beginn des Sommersemesters 2015, wobei hintereinander zwei über mehrere Monate verlaufende Workshops von zwei verschiedenen KünstlerInnen abgehalten wurden. Bei den Projektdurchführungen gab es eine klare Rollenverteilung zwischen der kunstvermittelnden und der forschenden Tätigkeit: Im Vorfeld erfolgte ein kurzes Briefing der jeweils beteiligten KünstlerInnen durch den wissenschaftlichen Begleiter und Klassenlehrer (Autor des Beitrags und Leiter des Gesamtvorhabens) zu den theoretischen sowie praktischen Projekthintergründen. Daraufhin fand ein längeres Gespräch statt, in dem die KünstlerInnen ihm ihre Ideen für die Gestaltung des Workshops vorstellten. Diese wurden in Hinblick auf Anpassungs- bzw. Weiterentwicklungspotenziale sowie mögliche (zu vermeidende) Probleme gemeinsam diskutiert. Im Projektverlauf beteiligte sich der Projektleiter nur auf Wunsch der KünstlerInnen in der Funktion des Lehrenden am Unterricht und konzentrierte sich auf die beobachtende Forscherrolle. Zwischen den Unterrichtsphasen führte er nach Bedarf Reflexionsgespräche mit den KünstlerInnen durch. Neben der Video- und/oder Audiodokumentation sämtlicher Prozesse setzte er

mehrere weitere Instrumente der (v.a. qualitativen) Sozialforschung ein: Fragebögen zu den Erwartungshaltungen und Erfahrungen der SchülerInnen, Gruppendiskussionen mit allen Beteiligten sowie abschließende Interviews mit ausgewählten Jugendlichen und der/dem jeweiligen KünstlerIn.

Auf die gesamten Forschungsergebnisse kann hier nicht eingegangen werden – einerseits aus Platzgründen und andererseits, weil der Fokus des vorliegenden Artikels sich auf die Entwicklung des Konzepts des Vorhabens richtet. Als dessen gravierende Schwäche stellte sich bald heraus, dass die erste Forschungsfrage im Rahmen des Projekts nicht zu beantworten war. Das Ziel, herauszufinden, welche Zugänge der zeitgenössischen Kunst- und Kulturproduktion die SchülerInnen besonders interessieren, sollte ursprünglich folgenderweise erreicht werden: Zu Beginn jedes Semesters würden mehrere KünstlerInnen eingeladen, um einige ihrer – nach Möglichkeit voneinander stark divergierender – Ansätze und Produktionen zu präsentieren. Von ihnen hätten die Jugendlichen zwei Personen für die Durchführung von Workshops auswählen können. Diese (im Vorfeld durchaus realistisch anmutende) Herangehensweise erwies sich im Projektverlauf als wenig praktikabel. Nicht zuletzt aufgrund der Tatsache, dass viele der KünstlerInnen, mit denen *subnet* zusammenarbeitet, ihren Tätigkeitsschwerpunkt in anderen Städten als Salzburg haben und deswegen nicht regelmäßig an der Unterrichtsgestaltung teilnehmen hätten können, was die Auswahlmöglichkeiten extrem einschränkte. Auch der Problemlösungsansatz, dass die – durch den Projektleiter und den Obmann von *subnet* eingebundenen – KünstlerInnen den SchülerInnen mehrere ihrer Zugänge anhand der Vorführung und Erläuterung eigener Arbeitsbeispiele zur Auswahl geben, ging nicht auf. Eine aus den Prozessbeobachtungen und Reflexionsgesprächen mit allen Beteiligten extrahierte Ursache dafür bestand darin, dass es den KünstlerInnen nicht gelang, den Jugendlichen verständlich zu machen, was sie in ihrer schöpferischen Arbeit taten. Deswegen wurde den SchülerInnen nicht klar, was aus den Präsentationen der KünstlerInnen in Hinblick darauf resultierte, was sie konkret im Rahmen ihrer Projekte machen könnten. Das war einer der Gründe dafür, warum beim ersten Workshop eine (Video-) Produktion entstand, mit dessen Qualität sowohl der Projektleiter als auch der beteiligte Künstler wenig zufrieden war und der zweite (ein Computermusikprojekt) mehr oder weniger scheiterte. *(5)

Dass es zu Schwierigkeiten in der Kommunikation zwischen SchülerInnen und KünstlerInnen kommen würde, war für den Leiter des Vorhabens nicht ganz unerwartet – siehe Verweis auf den „Brennpunkt“ im Projekttitle sowie Formulierungen in der Beschreibung des Grundkonzepts in Hinblick auf das Ziel des „Annäherungsprozesses unterschiedlicher Welten“. Am Schluss der ersten Projektphase setzte er sich intensiver (als bereits davor) mit auf den Bildungsbereich bezogenen Ungleichheitsforschungen und den damit zusammenhängenden Ambivalenzen von Projekten wie diesem auseinander. Seine entsprechenden Publikationen (v.a. Pasuchin 2015b (*17) und Pasuchin 2016 (*18)) legt er ab da den beteiligten KünstlerInnen vor und diskutiert sie mit ihnen im Vorfeld ihrer Mitwirkung am Vorhaben.

Zweite und dritte Durchführungsphase

Ob diese (für DBR-Prozesse charakteristische) Rückkoppelung an die Theoriebildung und die damit einhergehende kritische Reflexion der ersten Phase sich tatsächlich positiv auf die Praxis ausgewirkt hat, ist schwer festzustellen. Faktum ist aber, dass die im Wintersemester 2015/16 (mit einer anderen SchülerInnengruppe und teilweise von anderen KünstlerInnen) abgehaltenen Workshops bedeutend besser verliefen als jene zuvor. Die teilnehmenden Jugendlichen waren beträchtlich motivierter, engagierter und v.a. selbstständiger, den KünstlerInnen machte die Tätigkeit sichtlich mehr Spaß und auch die Endprodukte waren qualitativ um einiges

hochwertiger.

Ein wichtiger Grund für diesen Fortschritt bestand in den vorteilhafteren Zugangsweisen der KünstlerInnen in Hinblick auf die zweite Forschungsfrage – jener danach, welche Lehr- und Lernformen sowie Methoden sich als zielführend für ihre Vermittlungsarbeit erweisen. Das hing beim ersten Workshop in diesem Semester damit zusammen, dass er von jenem Künstler geleitet wurde, dessen Computermusikprojekt beim Durchlauf davor scheiterte. Aus der Erfahrung heraus und eventuell auf Basis der Reflexionsgespräche mit dem Projektleiter agierte er diesmal völlig anders. Z.B. führte er seine Klangwerke nicht nur in Form von Ton- und Videobeispielen vor, sondern veranstaltete eine Liveaufführung – und das in einem Schulraum, der sich bedeutend besser als die Klasse dafür eignete. Außerdem regte er die SchülerInnen viel intensiver (und erfolgreicher) zum eigenständigen Entdecken von Klängen und zum Experimentieren damit an. Die beiden LeiterInnen des zweiten Workshops (die im weiteren Verlauf auch intensiv in die konzeptionelle Arbeit eingebunden wurden) setzten noch mehr auf explorative und selbsttätigkeitsorientierte didaktische Verfahren. Sie gaben lediglich eine Grundtechnik vor und animierten die SchülerInnen dazu, sowohl in Hinblick auf die Inhalte als auch die Umsetzung das gesamte Projekt eigenverantwortlich zu gestalten. Einer der entsprechenden Ansätze bestand darin, dass die Jugendlichen in Kleinstgruppen unter Zuhilfenahme der eigenen Smartphones selbstständig Videoaufnahmen in ihrem Stadtteil durchführten, die in das Endprodukt – ein interaktives, mithilfe einer Handy-App erstelltes Computerspiel – integriert wurden. Darin war auch eine Annäherung an die Antwort auf die dritte Forschungsfrage zu erkennen, die darauf abzielte, Möglichkeiten der Erweiterung von Handlungsräumen der Jugendlichen im schulischen Kontext zu erschließen.

In der dritten, mit einer weiteren Klasse durchgeführten Projektphase im Sommersemester 2016 war jedoch (wieder) ein Abfall der Motivation und des Engagements der SchülerInnen zu beobachten. Das hatte u.a. damit zu tun, dass diesmal eine Umsetzung mit einer 7. Schulstufe versucht wurde, während die Arbeit bisher mit SchülerInnen der 8. Schulstufe stattfand. Dabei agierten die Jugendlichen bedeutend „kindlicher“, was nicht zuletzt zu einem merklichen Abfall der Motivation und des Engagements der an der Etappe beteiligten KünstlerInnen selbst führte. Als ein weiterer Grund für die Schwierigkeiten konnte der Mangel an einem Austausch zwischen allen KünstlerInnen, die im Rahmen des Vorhabens bereits Workshops abgehalten hatten, festgestellt werden. Denn die drei WorkshopleiterInnen in diesem Semester hatten (bis auf einen, der bereits in der ersten Phase ein Projekt gestaltete) kaum die Möglichkeit, vorangehende Arbeitsweisen kennen zu lernen. Das machte es ihnen z.B. unmöglich, von den positiven Erfahrungen der KollegInnen aus der zweiten Etappe des Vorhabens zu lernen und verhinderte folglich den Projektfortschritt. Das Problem ist durchaus auf der konzeptionellen Ebene angesiedelt. Denn der Projektleiter war sich von Anfang an der – in der Literatur ausführlich behandelten (vgl. z.B. Mörsch 2005: 17) (*14) – Notwendigkeit eines Austausch aller Beteiligten bei solchen Vorhaben bewusst. Aufgrund von Ressourcenknappheiten, unter denen derartige Unternehmungen meistens leiden (vgl. ebd.), hoffte er aber, mit Kosten verbundene größere Meetings vermeiden zu können. Stattdessen setzte er auf – auf seinen eigenen Beobachtungen basierende und mit Projektbeispielen unterstützte – Beratungen der KünstlerInnen. Da der Plan nicht aufging, werden in Zukunft – u.a. mit Hilfe einer Budgetumschichtung – regelmäßige Treffen sämtlicher in das Vorhaben involvierter KünstlerInnen und des Obmanns von subnet sowie des Projektleiters veranstaltet. Das erste davon wurde bereits im Juni 2016 abgehalten. Dabei fand neben dem Erfahrungsaustausch ebenfalls die Besprechung möglicher Verbesserungen hinsichtlich der gesamtkonzeptionellen Ausrichtung statt, womit die KünstlerInnen auch in den Forschungsprozess eingebunden wurden.

Neuausrichtung

Der Erreichung des Ziels, den Projektfortschritt insgesamt zu befördern, kam zugute, dass kurz zuvor ein Forschungsprogramm ausgeschrieben wurde, im Rahmen dessen die Chance besteht, das Vorhaben ab dem übernächsten Schuljahr (2017/16) auf eine finanziell viel breitere Basis zu stellen, wobei das nächste (2016/17) dazu dienen soll, die entsprechenden Ansätze im kleineren Rahmen in der Art eines „Pretests“ zu erproben. U.a. aus der Arbeit am Projektantrag, der beim oben angesprochenen Meeting diskutiert wurde, resultierten einige konzeptionelle Neuerungen. Die wichtigsten davon werden in Folge ausgehend von den Gründen, die zu ihnen geführt haben, kurz dargestellt:

- Auf der Ebene der *praktischen Durchführung* ist die Anpassung nicht zuletzt aus dem Bedarf entstanden, den mit der ersten Forschungsfrage verbundenen Anspruch einzulösen, den SchülerInnen mehrere künstlerische Zugänge zur Auswahl zu geben. Außerdem geht es im Zuge dessen auch – entsprechend der dritten Forschungsfrage – darum, den Handlungsraum bei Schulprojekten zu erweitern. Die Neuausrichtung besteht darin, das Vorhaben an das jährlich jeweils im September in Hallein (kleinere Stadt in der Nähe von Salzburg) stattfindende Festival *Schmiede* zu binden, das eng mit *subnet* kooperiert. Bei dem Event treffen sich jährlich Mitte September für zehn Tage rund 250 KünstlerInnen aus über 20 Nationen, um (z.T. gemeinsam) Werke im Spannungsfeld von Kunst und neuen Medien zu erarbeiten sowie vor ca. 2000 BesucherInnen zu präsentieren. Der Plan ist, ab dem nächsten Schuljahr zu Beginn die SchülerInnen vor der Abschlussvorführung zum Festival einzuladen. Dabei sollen sie sich von mehreren KünstlerInnen ihre Werke in der Entstehungsphase zeigen und erklären lassen sowie mit ihnen darüber diskutieren. Erst ausgehend davon werden sich die beteiligten Jugendlichen überlegen, welche eigenen Projekte sie entwickeln wollen und wie sie das tun können. An diesen sollen sie das ganze Schuljahr (und nicht wie bisher nur ein Semester lang) arbeiten und die Ergebnisse sowie die dahinter stehenden Prozesse am Schluss bei einem anderen Kunstfestival präsentieren. Dabei sollen sie Unterstützung von – nach Möglichkeit von den SchülerInnen beim Festival selbst ausgewählten – MedienkünstlerInnen erhalten.
- Auf der *Forschungsebene* stand hinter der Neuorientierung die im Verlauf des Vorhabens wachsende Einsicht des Projektleiters, dass die dabei stattfindenden Prozesse mit Verfahren des Design-Based-Research alleine nicht eingehend zu erfassen sind. V.a. die wissenschaftliche Begleitung der kreativen Vorgänge bedarf (zusätzlich) einer explizit künstlerischen Forschungsperspektive. *(6) Deswegen soll in Zukunft neben dem DBR-Ansatz auch der Zugang des Artistic Research als zweite forschungsmethodologische „Säule“ einbezogen werden. Daraus resultieren u.a. folgende drei zentrale Anpassungen: Erstens eine bewusste(re) Fokussierung auf die medienkulturellen Erfahrungen und Handlungen der beteiligten Jugendlichen. Ihre Korrespondenzen mit aktuellen Zugängen der Medienkunst sollen untersucht und darauf basierend als Ausgangspunkte für den Austausch der SchülerInnen mit den KünstlerInnen in Hinblick auf ihre eigenen Projektentwicklungen genutzt werden. Zweitens die Abhaltung öffentlicher Präsentationen der Ergebnisse der Workshops durch die SchülerInnen, wobei darin die Vorstellungen der (Forschungs-)Prozesse, die zu ihnen geführt haben, integriert werden sollen. *(7) Drittens eine intensive(re) Einbindung der teilnehmenden Jugendlichen in der Rolle von künstlerisch Forschenden. Letzteres soll durch die verstärkte Berücksichtigung ihrer individuellen und selbstständigen Zugänge zur Medienkunst in allen Phasen des Vorhabens gewährleistet werden – u.a. durch

die Schwerpunktlegung der Arbeit der beteiligten KünstlerInnen auf die Unterstützung der SchülerInnen bei der Entfaltung ihrer persönlichen Ausdrucksweisen. Davon sind auch Fortschritte bezüglich der Beantwortung der zweiten Forschungsfrage nach motivierenden und das Engagement fördernden Lehr- und Lernformen zu erhoffen.

Der letzte bisherige Entwicklungsschritt im Gesamtvorhaben bestand in der Verfassung des vorliegenden Artikels. Denn das eröffnete dem Autor die Möglichkeit, alle Prozesse in Bezug auf die Konzeptentwicklung rekapitulierend zusammenzufassen und sie in die Rahmen von Design-Based Research und Artistic Research einzuordnen. Dabei ist in Hinblick auf den zweitgenannten Ansatz eine teilweise Co-Autorenschaft der auf Artistic Research spezialisierten Kunstwissenschaftlerin und Künstlerin Sonja Prlić sowie des Künstlers und Kurators Karl Zechenter hervorzuheben. Erstens wegen der intensiven Kooperation mit ihnen bei der Formulierung des neuen Forschungsantrags und zweitens, weil der gesamte Abschnitt zu Artistic Research auf ihren Anregungen basiert.

(Zwischen-) Fazit

Bei allen positiven Erfahrungen des Autors in der Zusammenarbeit mit VertreterInnen des Artistic Research und seiner Vorfremde auf die entsprechenden weiteren Schritte ist jedoch auch folgende AR-Definition zu bedenken: „Artistic research is research where the artist makes the difference“. Mit dieser Aussage bringt Henk Borgdorff (2012: 50) (*4) seine Überzeugung auf den Punkt, dass es (zumeist) notwendig ist, KünstlerIn zu sein, um künstlerisch-forschend tätig zu werden (vgl. ebd.). Im Umkehrschluss gilt das ebenso für BildungswissenschaftlerInnen. Insofern geht es bei einer Kooperation zwischen der pädagogischen und der auf die Künste bezogenen Forschung keinesfalls um eine Perspektivenverschmelzung und erst recht nicht um einen „Rollentausch“. Vielmehr stehen dabei v.a. folgende zwei Fragen im Vordergrund:

1. Welche Vorteile für den gesamten Projektfortschritt können sich aus einer Zusammenarbeit in Hinblick auf die Durchführung konkreter *interdisziplinärer* Forschungs- und Praxisvorhaben ergeben?
2. Was kann der eine Bereich von den Ansätzen des jeweils anderen lernen bzw. wie können die Gebiete durch die Kooperation in Hinsicht auf eine *disziplinäre* Weiterentwicklung voneinander „profitieren“?

In Bezug auf die begleitende Forschung zu von KünstlerInnen durchgeführten schulischen Vermittlungsprojekten lautet – auf den Erfahrungen mit dem beschriebenen Vorhaben basierend – eine der wichtigsten Antworten auf die erste Frage folgenderweise: Eine Kombination der Ansätze unterstützt alle an solchen Unternehmungen Beteiligten dabei, beide für das Gelingen der Arbeit zentralen Perspektiven im Blick zu behalten – sowohl jene der Pädagogik als auch die der Kunst. Die dargestellten Analogien der Methodologien erleichtern es im Zuge dessen, kontraproduktive Konkurrenzverhältnisse zwischen pädagogischen und künstlerischen Bestrebungen – wie sie z.B. im Rahmen der Bemühungen im Bereich *Arts-Based Research in Education* zu beobachten waren – zu vermeiden. Stattdessen besteht die Möglichkeit, sich auf das dem Design-Based- und dem Artistic-Research gemeinsame Hauptziel zu konzentrieren: Auf die Erschließung von Potenzialitäten für die Praxisentwicklung und die Theoriebildung. Dem Erreichen dieses Ziels kommt am meisten zugute, dass es sowohl innerhalb des DBR- als auch des AR-Zugangs nicht als Scheitern interpretiert wird, wenn sich Vorannahmen bei ihrer Erprobung in der Realität als falsch erweisen. Vielmehr dienen daraus resultierende Erkenntnisse als Inspirationsquellen für die Entdeckung wenn nicht sogar Erfindung von Neuem.

Damit eng zusammenhängend besteht eine (von vielen) Antworten auf die zweite Frage darin, dass beide Forschungszugänge von einander nicht zuletzt durch die gegenseitige Bestärkung in der Schwerpunktlegung auf die *Gestaltung als Forschung* „profitieren“ können. Das schließt u.a. die Anerkennung der (schöpferischen) Entwicklung als eines in seiner Bedeutung nicht genug zu wertschätzenden Aspekts wissenschaftlicher Arbeit ein, was die Betrachtung bzw. Achtung der konzeptionellen Tätigkeit als einen essentiellen kreativen Forschungsprozess inkludiert.

//Literaturnachweise

- *1 Anderson, Terry/Shattuck, Julie (2012): *Design-based research: A decade of progress in educational research? In: Educational Researcher*, 41(1), S. 16-25.
- *2 *Ars Electronica* (Hg.). (o.J.): *Art-Based Research*. Online unter <http://stageofparticipation.org/art-based-research> (14.7.2016).
- *3 Borgdorff, Henk (2009): *Die Debatte über Forschung in der Kunst*. In: Rey, Anton/Schöbi, Stefan (Hg.): *Künstlerische Forschung: Positionen und Perspektiven*. Zürich: ZHdK, S. 23-51.
- *4 Borgdorff, Henk (2012): *The conflict of the faculties: Perspectives on artistic research and academia*. Amsterdam: Leiden University Press.
- *5 Cahnmann-Taylor, Melisa/Siegesmund, Richard (Hg.) (2008): *Arts-Based Research in Education: Foundations for Practice*. New York/London: Routledge.
- *6 *Design-Based Research Collective* (2003): *Design-Based Research: An Emerging Paradigm for Educational Inquiry*. In: *Educational Researcher*, 32(1), S. 5-8.
- *7 Edelson, Daniel C. (2002): *Design Research: What We Learn When We Engage in Design*. In: *The Journal Of The Learning Sciences*, 11(1), S. 105-121.
- *8 Euler, Dieter (2014): *Design-research – a paradigm under development*. In: Euler, Dieter/Sloane, Peter F.E. (Hg.) (2014): *Design-Based Research*. Stuttgart: Franz Steiner, S. 15-44.
- *9 Euler, Dieter/Sloane, Peter F.E. (Hg.) (2014): *Design-Based Research*. Stuttgart: Franz Steiner.
- *10 Frayling, Christopher (1994): *Research in Art and Design*. In: *Royal College of Art Research Papers*, 1(1), S. 1-5.
- *11 FWF – Der Wissenschaftsfonds (Hg.) (2013): *Programm zur Entwicklung und Erschließung der Künste (PEEK)*. Online unter www.fwf.ac.at/fileadmin/files/Dokumente/FWF-Programme/PEEK/ar_PEEK_dokument.pdf (31.8.2016).
- *12 KUG – Kunstuniversität Graz (Hg.) (o.J.): *Arts-based Research*. Online unter www.kug.ac.at/en/arts-science/arts-science/entwicklung-und-erschliessung-der-kuenste.html (30.8.2016).
- *13 McKenney, Susan/Reeves, Thomas C. (2013): *Systematic Review of Design-Based Research Progress. Is a Little Knowledge a Dangerous Thing? In: Educational Researcher*, 42 (2), S. 97-100.
- *14 Mörsch, Carmen (2005): *Kinder, Lehrende, KünstlerInnen und BegleitforscherInnen machen keine Kunst (wen kümmert 's, wer das, was sie machen, wie bezeichnet) mit Medien – digitalen und analogen (mit was auch sonst)*. In: Mörsch, Carmen/Lüth, Nanna (Hg.): *Kinder machen Kunst mit Medien: Ein/e ArbeitsbDVchD*. München: kopead, S. 12-19.
- *15 Mörsch, Carmen (2015): *Undisziplinierte Forschung*. In: Badura, Jens et al. (Hg.): *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*. Zürich: Diaphanes, S. 77-80.
- *16 Pasuchin, Iwan (2015a): *Kunst- und Kulturvermittlung im Brennpunkt*. Online unter www.w-k.sbg.ac.at/zeitgenoessische-kunst-und-kulturproduktion/forschung/drittmittelprojekte/p-art.html (25.8.2016).
- *17 Pasuchin, Iwan (2015b): *Kunst- und Kulturvermittlung im Brennpunkt. Ambivalenzen einer (vermeintlich) unpräzisen Zielsetzung*. In: *p/art/icipate – Kultur aktiv gestalten*, 6. Online unter <http://www.p-art-icipate.net/cms/kunst-und-kulturvermittlung-im-brennpunkt> (25.8.2016).
- *18 Pasuchin, Iwan (2016): *„Diplomatenkinder sind doch keine Ausländer!“ Grenzen des Klassenkampfes vom Klassenzimmer aus am Beispiel des medienpädagogischen Projektes Lehen Style*. In: Kronberger, Silvia/Kühberger, Christoph/Oberlechner, Manfred (Hg.): *Diversitätskategorien in der Lehramtsausbildung*. Innsbruck: Studienverlag, S. 136-143.
- *19 Peters, Maria/Roviró, Bárbara (2017): *Fachdidaktischer Forschungsverbund FaBiT: Erforschung von Wandel im Fachunterricht mit dem Bremer Modell des Design-Based Research*. In: Doff, Sabine/Komoss, Regine (Hg.): *Making Change Happen: Wandel im Fachunterricht analysieren und gestalten*. Wiesbaden: VS, S. 19-32.

- *20 Peters, Sibylle (2013): Das Forschen aller – Ein Vorwort. In: Peters, Sibylle (Hg.): Das Forschen aller. Artistic Research als Wissensproduktion zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft. Bielefeld: transcript, S. 7-21.
- *21 Reinmann, Gabi (2005): Innovation ohne Forschung? Ein Plädoyer für den Design-Based Research-Ansatz in der Lehr-Lernforschung. In: Unterrichtswissenschaft, 33(1), 52-69.
- *22 Reinmann, Gabi (2014): Welchen Stellenwert hat die Entwicklung im Kontext von Design Research? Wie wird Entwicklung zu einem wissenschaftlichen Akt? In: Euler, Dieter/Sloane, Peter F.E. (Hg.): Design-Based Research. Stuttgart: Franz Steiner, S. 45-61.
- *23 Reinmann, Gabi (2015): Reader zum Thema entwicklungsorientierte Bildungsforschung. Online unter http://gabi-reinmann.de/wp-content/uploads/2013/05/Reader_Entwicklungsforschung_Jan2015.pdf(15.8.2016).
- *24 Reinmann, Gabi/Sesink, Werner (2011): Entwicklungsorientierte Bildungsforschung (Diskussionspapier). Online unter http://gabi-reinmann.de/wp-content/uploads/2011/11/Sesink-Reinmann_Entwicklungsforschung_v05_20_11_2011.pdf(15.8.2016).
- *25 Reinwand-Weiss, Vanessa-Isabelle (2013): Einführung: Forschung in der Kulturellen Bildung. Online unter www.kubi-online.de/artikel/einfuehrung-forschung-kulturellen-bildung (30.8.2016).
- *26 Seufert, Sabine (2014): Potenziale von Design Research aus der Perspektive der Innovationsforschung. In: Euler, Dieter/Sloane, Peter F.E. (Hg.): Design-Based Research. Stuttgart: Franz Steiner, S. 79-96.

//Fussnoten

- *1 Für einen Ein- und Überblick zu dieser Thematik siehe Reinwand-Weiss (2013) und die damit zusammenhängenden Texte.
- *2 Nicht zuletzt damit wird argumentiert, dass bei Design-Based Research „trotz allen praktischen Problemlösewillens die Frage der Wissenschaftlichkeit nicht zu kurz“ kommt (Reinmann 2005: 67). Das dient auch als Begründung, warum dieser Zugang „mehr Chancen hat als bisherige Versuche integrativer Ansätze, sich in der wissenschaftlichen Landschaft einen Platz zu erobern“ (ebd.: 66).
- *3 Das bedeutet nicht, dass im DBR keine Formulierung von Hypothesen stattfindet. Jedoch werden diese im Falle, dass sie sich als nicht zutreffend erweisen, nicht verworfen, sondern als Ausgangspunkt für die Entwicklung modifizierter forschungsleitender Annahmen betrachtet (Euler 2014: 19).
- *4 Lehen ist einer jener Stadtteile der Stadt Salzburg, die prozentuell den höchsten Anteil sozio-ökonomisch exkludierter BürgerInnen bzw. solcher mit Migrationshintergrund aufweisen. Entsprechend ist auch die Zusammensetzung der SchülerInnenschaft an der Neuen Mittelschule Lehen.
- *5 Eine detaillierte Analyse aller Ursachen der Probleme kann im vorliegenden Artikel aus Platzgründen nicht vorgenommen werden. Da eine oberflächliche Darstellung der Projektverläufe sowohl den teilnehmenden SchülerInnen als auch den beteiligten KünstlerInnen nicht gerecht werden würde, wird hier darauf fast gänzlich verzichtet. Deswegen erfolgt ebenso lediglich die namentliche Erwähnung jener am Projekt beteiligten KünstlerInnen, die intensiv in die (Weiter-)Entwicklung des Gesamtkonzepts eingebunden waren.
- *6 Der Projektleiter ist zwar selbst (auch von der Grundausbildung her) Künstler und hat zahlreiche (medien-) künstlerische Projekte an Schulen durchgeführt. Mit Ansätzen der künstlerischen Forschung kam er aber erst im Verlauf der vorerst letzten Phase des hier beschriebenen Vorhabens in Berührung.
- *7 Bisher wurden solche Präsentationen im Bestreben nach der Herstellung eines „geschützten Rahmens“ nicht veranstaltet. Denn bei allen Vorteilen des Arbeitens auf eine Vorführung hin (v.a. in Hinblick auf den Aspekt der Motivation und des Engagements) besteht in Vermittlungskontexten mit „benachteiligten“ Kindern immer auch die Gefahr ihrer öffentlichen Zurschau- bzw. Bloßstellung. Um diesem Problem entgegenzuwirken, fühlen sich die beteiligten KünstlerInnen oft dazu verpflichtet, massiv in die Gestaltung der Endproduktionen einzugreifen, was im Widerspruch zu selbsttätigkeitsorientierten didaktischen Ansätzen steht (vgl. Mörsch 2005: 18). Der Lösungsansatz im vorliegenden Projekt besteht darin, nicht nur die Produkte, sondern auch die dahinter stehenden Prozesse (v.a. jene im Bereich der künstlerischen Forschung) zu präsentieren und mit dem Publikum zu diskutieren.

//Katharina Morawek

Practice_ The Whole World in Zurich / Die ganze Welt in Zürich

Kollaborative und transformative Strategien der Verhandlung von „StadtbürgerInnenschaft“.

Das dialogische Kunstprojekt „Die ganze Welt in Zürich. Konkrete Interventionen in die Schweizer Migrationspolitik“ zielte darauf ab, mit den Mitteln der Kunst die politische Machbarkeit konkreter Vorschläge einer StadtbürgerInnenschaft (Urban Citizenship) für Zürich auszuloten, diese Vorschläge hinsichtlich ihrer Umsetzbarkeit in Zürich zu überprüfen und öffentlich vorzuschlagen. Zudem schuf es einen Ort, an dem über Sachzwänge hinaus, im Sinne einer sozialen Utopie gemeinsam nachgedacht, verhandelt und politisch agiert werden konnte. Das Projekt wurde im Rahmen des Programms der Shedhalle Zürich von mir in der Funktion als künstlerische Leiterin gemeinsam mit dem Künstler Martin Krenn initiiert und in Zusammenarbeit mit einer transdisziplinär besetzten Arbeitsgruppe umgesetzt. Ein künstlerisch angelegtes Projekt sollte als Intervention in die politischen Verhältnisse und Normalitäten wirksam werden. Zürich sollte zum „sicheren Hafen“ werden: für alle, die in dieser Stadt leben und für alle, die noch dorthin kommen. Die Arbeitsgruppe erarbeitete in nicht-öffentlichen Gesprächen mit EntscheidungsträgerInnen und anderen Involvierten konkrete Projekte zu drei Aspekten von städtischer Citizenship: Aufenthaltsfreiheit, Diskriminierungsfreiheit und Gestaltungsfreiheit. Im Rahmen von drei öffentlichen Hafen-Foren diskutierten lokale und internationale AkteurInnen das Potential von StadtbürgerInnenschaft für die Stadt Zürich. Urban Citizenship wurde so zu einem Thema in der Stadt Zürich.

Der Eisberg im Zürichsee

Spätherbst 2014, am Ufer des Zürichsees. Für das kommende Jahr sind Wahlen angekündigt. Wahlen, die ein weiteres Mal entlang des Themas „Migration“ entschieden werden würden, und ein weiteres Mal unter Ausschluss jener 25 Prozent der Bevölkerung, die in der Schweiz keine Bürgerrechte und somit auch kein Wahlrecht genießen, stattfinden würden. Kann die Schweiz unter diesen Umständen noch eine Demokratie genannt werden? Im Rahmen der so genannten „Bewegung“ (einer Assemblage urbaner sozialer Kämpfe der 1980er Jahre in Zürich) hatte sich als ikonographisches Erkennungsmerkmal für die verhärteten Schweizer Zustände ein Bild herauskristallisiert: die Stadt einschließendes und den See abdichtendes „Packeris“. Die „Bewegung“ wurde später „Züri brännt“ genannt. Gab es dieses Packeris noch, oder seine Reste als im Zürichsee schwimmende Eisberge? Und was konnte sie zum Schmelzen bringen? Am Rande des Zürichsees steht die Shedhalle Zürich. Auch ihre weißen Räume sind aus den Kämpfen der „Bewegung“ hervorgegangen: Konnte dort, 23 Jahre später, noch genügend Hitze entstehen, um den Eisberg abzuschmelzen? War es also möglich, die Geschichte der Shedhalle – als einen der Gründungsorte von interventionsorientierter künstlerischer Praxis im deutschsprachigen Raum – zu aktualisieren und in der aktuellen politische Situation in der Schweiz ins Spiel zu bringen?



Wie eingangs beschrieben, sind ein Viertel aller BewohnerInnen der Schweiz von politischer und rechtlicher Mitbestimmung ausgeschlossen, weil sie keinen Schweizer Pass besitzen. Vielen von ihnen wird auch der Zugang zu sozialen Dienstleistungen, zu Bildung, Arbeitsplätzen, öffentlichen Institutionen und anderen Räumen erschwert. Über Migration wird nach wie vor als Problem gesprochen und über zahlreiche MigrantInnen als angebliche Konfliktquelle Bescheid gewusst, während sie aus Entscheidungspositionen immer noch strukturell ausgeschlossen bleiben. Zahlreiche Initiativen haben in den letzten Jahren versucht, mehr Bürgerrechte zu erstreiten, scheiterten damit aber an den Urnen verschiedener Schweizer Städte und Kantone.

Urban Citizenship – das Recht auf Rechte und das Recht auf die Stadt

Die Erfolglosigkeit der bisherigen Forderungen nach einer Ausweitung der Bürgerrechte rufen nach neuen politischen Formen, um die rechtliche und soziale Ungleichheit, die die Schweizer Bevölkerung durchzieht, zu überwinden. Die folgenden Prinzipien könnten dafür wegweisend sein: Die stetige Demokratisierung der Gesellschaft und ihrer Institutionen und ein alle Zonen der politischen, sozialen und kulturellen Öffentlichkeit in den Blick nehmendes Engagement für ein „Recht auf Rechte“ (Morawek 2015). (*7) Praktisch würde das zuallererst bedeuten, dass alle, die in einer Stadt leben, auch Zugang zu den sozialen Dienstleistungen und Ressourcen, die diese Stadt bisher ganz oder teilweise nur ihren verbrieften Bürgerinnen und Bürgern zur Verfügung stellt, erhalten müssten. Das Konzept der „Urban Citizenship“ lebt von diesen Prinzipien. Es knüpft das Recht auf (soziale) Rechte und den Zugang zu Ressourcen an den Lebensmittelpunkt der StadtbewohnerInnen, nicht an deren Staatsbürgerschaft. Mit „Urban Citizenship“ ist also eine „StadtbürgerInnenschaft“ oder auch „WohnbürgerInnenschaft“ gemeint. Während der Begriff „StaatsbürgerInnenschaft“ fundamentale Rechte an die Grenzen eines Nationalstaats, an Mobilitätskontrolle und Sesshaftigkeit bindet, meint StadtbürgerInnenschaft die Anpassung politischer Instrumentarien an die vielfältige Normalität moderner (Groß-)Städte. In Konzepten um StadtbürgerInnenschaft wird demzufolge nicht Migration, sondern die ungleiche Verteilung sozialer Rechte und damit der ungleich verteilte Zugang zu Ressourcen als Problem adressiert.

Die Stadtsoziologin Marisol Garcia beschreibt die Bedingungen für Urban Citizenship wie folgt: „Urban and regional forms of citizenship develop when policy instruments are introduced locally and regionally in order to maintain and/or create social entitlements as a result of citizens’ demands or as a result of local institutions’ innovative practices; and when the mechanisms for political integration provide an open sphere for participation and contestation not only for established citizens, but also for denizens.“

“Urbane und regionale Formen der Citizenship entstehen, wenn lokale und regionale Regierungsformen eingesetzt werden, die zum Ziel haben, soziale Rechte/Berechtigungen zu erhalten oder neu zu generieren; entweder als Ergebnis der Forderung von BürgerInnen oder als Ergebnis innovativer Praxen lokaler Institutionen; und wenn die Mechanismen der politischen Teilhabe einen offenen Raum für Teilhabe und Verhandlung herstellen, nicht nur für jene, die bereits BürgerInnen sind, sondern auch für jene, die es noch nicht sind.” (Garcia 2006: 754, Übersetzung: die Autorin). (*3)

Zentral bei dieser Definition ist einerseits das Zusammenspiel von Regierungspraxen und sozialen Kämpfen: Urban Citizenship meint Veränderungen in der lokalen Governance, denkt dabei aber soziale Kämpfe von unten stets mit. Diese sozialen Kämpfe erneuern die Forderungen nach einer Ausweitung von Teilhabe und sozialen Rechten stetig und – so ließe sich ergänzen – laufen über das Partikuläre bestimmter politischer Interessengruppen hinaus zu einer Demokratisierungsbewegung zusammen (siehe auch: Lebuhn 2015). (*5) Andererseits – und das ist der entscheidende Punkt – kommt diese Ausweitung von Teilhabe genau durch jene zu Stande, die zuvor noch nicht als „Citizens“ galten. Es kann also nicht das Ziel der Bewegungen für StadtbürgerInnenschaften sein, dass ihre Kämpfe nach jenem paternalistischen Muster verlaufen, wie man es in der Schweiz etwa aus der Geschichte des Frauenstimmrechts kennt: Auch wenn diesem ein jahrzehntelanger emanzipativer Kampf der Frauen für ihre eigenen Rechte vorausging, waren die Frauen im Jahr 1971 schließlich darauf angewiesen, dass eine Mehrheit der Männer ihnen dieses Recht an der Urne gewährte. Der epochale Sprung aus dem althergebrachten Dominanzdispositiv der Männer war hier also nur über die finale Akzeptanz der diskriminierten Frauen durch diese dominanten Männer möglich. Wenn die StadtbürgerInnenschaftsbewegungen diesen Umweg über die Dominanzgesellschaft nicht gehen wollen, müssen sie also auch den Demokratiebegriff repräsentativer – oder, wie im Falle der Schweiz, „teildirekter“ Demokratie – radikal überprüfen.

Den Eisberg zum Schmelzen bringen – Zürich als Hafenstadt

Zurück nach Zürich: Mitte der 90er Jahre machte die Shedhalle einen kuratorischen Turn hin zum „Politischen“. Das Programm wurde für unkonventionellere Formen der Kunst und deren Vermittlung geöffnet und die Zusammenarbeit mit anderen gesellschaftlichen AkteurInnen gestärkt. Der Fokus meiner kuratorischen Arbeit in der Shedhalle seit 2012 liegt auf einer Re-Aktualisierung dieser Praxis der transdisziplinären Kollaboration sowie auf der gleichzeitigen persönlichen Involvierung in die politischen Praxen (lokaler) sozialer Kämpfe. Oliver Marchart beschreibt dies als „immersing oneself into the muddy waters of social struggles“, als „sich in die unsauberen Gewässer sozialer Kämpfe begeben“ (Marchart 2014). (*6) Eine These meiner kuratorischen Arbeit besteht in der intensiven Nutzung der Erfahrungen aus dieser langjährigen politischen Arbeit in künstlerischen, kollaborativen Projekten sowie die freiwillige Verstrickung in deren Logiken. So beschreibt auch Nora Sternfeld den Begriff des „Involvierten Kuratierens“: „So lässt sich die ständige Involviertheit von KuratorInnen, also nicht nur von der Seite ihrer Verstrickungen verstehen, sondern auch von seiner anderen Seite: Der bewussten und permanenten solidarischen Involvierung in öffentliche Debatten und soziale Kämpfe.“ (Sternfeld 2013) (*10) Künstlerische Projekte können „Pre-Enactments“ neuer Formierungen transformativer Praxis generieren, so eine weitere These meiner kuratorischen Arbeit. Den Begriff Pre-Enactment benutzt Oliver Marchart in Bezug auf die Arbeit des israelischen Kollektivs „Public Movement“ und beschreibt das Pre-Enactment als künstlerische Antizipation eines politischen Ereignisses (Marchart 2014). (*6) Dabei seien Fragen der Probe, des Trainings, der Übung und der Prefiguration der Zukunft relevant. Marchart schreibt: „Während das, was, die

Zukunft‘ genannt wurde, vom neoliberalen Austeritätsregime zerstört und abgeschafft zu sein scheint, könnte es doch noch unter uns sein, in Form von Pre-Enactments.“ (Marchart 2014, Übersetzung der Autorin). (*6) Eine Aktualisierung (wenn auch kein Re-Enactment) eines tatsächlich stattgefundenen Ereignisses wurde eine der Quellen des entstehenden Projekts „Die ganze Welt in Zürich“: Wir bezogen uns auf das 1994 in der Shedhalle durchgeführte Projekt „8 Wochenklausur“. Das KünstlerInnenkollektiv „Wochenklausur“ (Wien) nahm damals als Teil des bereits beschriebenen „political turns“ der Shedhalle eine acht Wochen dauernde Intervention in die Zürcher Drogenpolitik vor und veranstaltete Bootsfahrten mit ExpertInnen und EntscheidungsträgerInnen, um die festgefahrene politische Situation zu lösen und neue Möglichkeiten auszuloten. Ziel war die Schaffung eines Raums für drogenbenutzende SexarbeiterInnen in Zürich.

Um mit der Schmelze des Eisbergs zu beginnen, lud ich den Künstler Martin Krenn ein, gemeinsam ein Projekt zu entwickeln. Krenn hat sich sowohl in seiner künstlerischen Praxis als auch in seiner theoretischen Arbeit intensiv mit dialogischen Formaten auseinandergesetzt. Die erste Entscheidung lag darin, das Projekt und seine Methoden in der Tradition sozial engagierter Kunst zu verorten (Kester 2015). (*4) Als Zielsetzung des Projekts definierten wir, mit den Mitteln der Kunst die politische Machbarkeit konkreter Vorschläge einer StadtbürgerInnenschaft (Urban Citizenship) für Zürich auszuloten und diese Vorschläge auf ihre Umsetzbarkeit in Zürich zu überprüfen. Anschließend sollten diese Vorschläge als konkrete politische Schritte für eine Ausweitung politischer, sozialer und kultureller Teilhabe in der Stadt öffentlich vorgeschlagen werden. Das Projekt „Die ganze Welt in Zürich“ sollte zudem einen Ort schaffen, an dem über Sachzwänge hinaus, im Sinne einer sozialen Utopie gemeinsam nachgedacht, verhandelt und politisch agiert werden konnte. Ein künstlerisch angelegtes Projekt sollte also als Intervention in die politischen Verhältnisse und Normalitäten wirksam werden. Zürich sollte ein Stück weit zum „sicheren Hafen“ werden: für alle die in dieser Stadt leben und für alle, die noch dorthin kommen.

Zu Beginn unseres Projekts stellten sich uns folgende Fragen: Wie kann ein „Recht auf Rechte“, eine Demokratisierung der Demokratie und ein Recht auf Stadt in einer Stadt wie Zürich umgesetzt werden? Welche konkreten Interventionen in die Schweizer Migrationspolitik braucht es dazu? (Wie) lassen sich – nicht zuletzt – mittels künstlerischer Praxis neue Möglichkeitsräume für eine Demokratisierung der Gesellschaft öffnen? Lassen sich dabei Wege aus der „migrationspolitischen Sackgasse“ (Espahangizi 2015) (*1) finden, und neue Wege einschlagen, die einer postmigrantischen Gesellschaft (Foroutan 2014) (*2) entsprechen? Welche Widersprüche ergeben sich aus dem Eigensinn demokratischer Prozesse einerseits und einem institutionell verankerten Kunstprojekt andererseits und wie lassen sich diese Widersprüche im Projekt adressieren? Kann sich ein Projekt, dessen Methodik der dialogischen Ästhetik im (lokalen) Kunstfeld wenig Rückhalt genießt, als „best practice“ positionieren? Und wirkt eine derart politisierte Form der Beteiligung, als geteiltes Interesse aller Beteiligten, nicht zu konzertiert, nicht längst überholt von einem allseits akzeptierten Partizipationsparadigma und dessen breit (und zu Recht) kritisierten Fallstricken?

Ist das Kunst?

Die oben angeführte Definition von Urban Citizenship ernst zu nehmen und daher die Ebene der sozialen Kämpfe und Bewegungen miteinzubeziehen bedeutet, Beteiligte solcher Kämpfe in das Projekt zu involvieren. In einem nächsten Schritt entschieden Martin Krenn und ich uns dafür, eine Arbeitsgruppe als „organisatorischen Kern“ des Projekts ins Leben zu rufen. Die Besetzung der Arbeitsgruppe wurde insbesondere durch die Involvierung der Autorin (und Kuratorin) in den unten genannten

Netzwerken möglich. Nach einigen Vorgesprächen kam die Arbeitsgruppe, bestehend aus ProtagonistInnen aus den Bereichen Wissenschaft, sozialen Bewegungen, Recht und gewerkschaftlicher Organisation, im Juni 2015 zum ersten Mal zusammen und konstituierte sich. Neben breitem Fachwissen trafen heterogene Erfahrungen, Blickwinkel und Zugänge in Bezug auf die Frage nach Urban Citizenship und Teilhabe in Zürich aufeinander. Alle Mitglieder der Arbeitsgruppe hatten vielfältige Projekterfahrung und sind mit rassismuskritischen, migrationspolitischen und kunstrelevanten Zusammenhängen vernetzt bzw. selbst Teil davon. Diese Netzwerke sollten nicht zuletzt für das Projekt selbst ihre Wirkung entfalten. Die Arbeitsgruppe traf sich regelmäßig, um die strategische Ausrichtung des Projekts sowie die Fragestellungen und Arbeitsschwerpunkte des Projekts zu bestimmen und auszuarbeiten. Mitglieder der Arbeitsgruppe waren: Martin Krenn (ausführender Künstler), Katharina Morawek (Kuratorische Leitung Shedhalle), Bah Sadou (Aktivist, Autonome Schule Zürich), Bea Schwager (Leiterin SPAZ, Anlaufstelle für Sans Papiers in Zürich), Dr. Kijan Malte Espahangizi (Geschäftsführer, Zentrum „Geschichte des Wissens“), Osman Osmani (Gewerkschaftssekretär für Migration, UNIA), Dr. Rohit Jain (Sozialanthropologe, Universität Zürich / Zürcher Hochschule der Künste) und Tarek Naguib (Jurist, Zentrum für Sozialrecht / Zürcher Hochschule für angewandte Wissenschaften). Die Teilnahme an der Arbeitsgruppe wurde entlohnt und die jeweiligen Projekte (sowie die Folgeprojekte im darauffolgenden Jahr) mit einem je eigenen Budget ausgestattet.

Die kuratorische Ethik, die den Hintergrund für die Politik der Shedhalle während der Zeit meiner künstlerischen Leitung, also auch für das Projekt „Die ganze Welt in Zürich“ bildet, geht von einer Auffassung aus, die eine zum Großteil aus öffentlichen Geldern geförderte Institution (wie die Shedhalle) in der Pflicht sieht, diese Steuergelder (die ja nicht nur von StaatsbürgerInnen bezahlt werden) für Projekte zur Demokratisierung von Gesellschaft zu verwenden. Zudem beziehe ich mich als Kuratorin in zahlreichen Projekten auf den Begriff der künstlerischen Intervention. Dieser wird seit den 1980er Jahren für künstlerische Praxen gebraucht, die (möglichst unwiderrufliche) Eingriffe in soziale und/oder diskursive Gegebenheiten vornehmen.

Zentral für das Projekt „Die ganze Welt in Zürich“ wurde das Bild eines Hafens, das verschiedene Bilder evokiert: Mobilität, Globalität, Handeln und Aushandeln, Ankunft, vor Anker gehen, Vielfalt und Weltoffenheit. Eine Ausstellung zur Geschichte und Praxis der „socially engaged art“ in der Shedhalle begleitete das Projekt. Hier fanden sich historische Referenzen in Form von Zeichnungen, die aus Vorlagen von Fotografien entstanden (Künstler: Andreas Bertschi). Sie durchzogen den Ausstellungsraum als Plakate, die auf Litfasssäulen geklebt wurden. Die Ausstellung rahmte so das Projekt und stellte den Zusammenhang zu ähnlichen, historischen und aktuellen Projekten her. Einen zentralen Teil der Ausstellung bildete die Ausstellungsarchitektur, welche dialogische Gesprächsräume für die Hafengespräche, Hafeforen und Arbeitsgruppensitzungen schuf, die sich ebenfalls an der Hafenmetapher des Projekts orientierten.

Konkrete Interventionen, Öffentlichkeit und Nicht-Öffentlichkeit

Das Projekt arbeitete sowohl mit nicht-öffentlichen als auch mit öffentlichen Formaten, die von Martin Krenn und mir entwickelt wurden. Während in den so genannten „Hafengesprächen“ (nicht-öffentlich) die Umsetzung des Projekts im Dialog mit weiteren ExpertInnen und EntscheidungsträgerInnen konkretisiert wurde, boten die „Hafeforen“ die Möglichkeit der öffentlichen Debatte und Involvierung.

Während des Projektzeitraums fanden zahlreiche (nicht-öffentliche) Hafengespräche statt. Sie öffneten einen dialogischen Raum (Kester 2015), (*4) an dem Mitglieder der

Arbeitsgruppe sowie eingeladene VertreterInnen von Interessensgruppen, EntscheidungsträgerInnen, StadtpolitikerInnen, MitarbeiterInnen öffentlicher Einrichtungen usw. teilnahmen. Die Hafengespräche begannen am „Opernsteg“, wurden auf einer Bootsfahrt auf dem Zürichsee fortgesetzt und wurden nach Ankunft im Hafen Wollishofen (in direkter Nachbarschaft der Shedhalle Zürich) in der Shedhalle weitergeführt. Die Gespräche fanden dezidiert unter Ausschluss der Öffentlichkeit statt, die Shedhalle fungierte so als ein geschützter Diskussionsraum.



In drei (öffentlichen) Hafen-Foren, die jeweils einen Tag dauerten, trafen lokale und internationale AkteurInnen aufeinander, führten Debatten und tauschten Erfahrungen aus (detailliertes Programm unter shedhalle.ch). Der Anspruch, Debatten auf Augenhöhe zu ermöglichen, fand seine Entsprechung in einer bewusst dafür angelegten Ausstellungsszenographie in Form von angedeuteten, miteinander verbundenen Stegen und einem Versammlungsort, der einer Agora glich, mit verschiebbaren, mehrstufigen Sitzelementen. Die Hafenforen fanden am 24. Oktober 2015, am 28. November 2015 und am 6. Februar 2016 statt. Während am ersten Hafenforum ein erster Einblick in die aktuellen Debatten um Urban Citizenship geboten wurde, verortete das zweite Hafenforum das Projekt historisch in der Geschichte der Shedhalle sowie in Debatten um das „Recht auf Stadt“. Die Künstlerin Katharina Lenz präsentierte das Projekt „8 Wochenklausur“ der Gruppe „Wochenklausur“, das für das Projekt „Die ganze Welt in Zürich“ wie bereits beschrieben eine wichtige Bezugsgröße darstellte. Das dritte Hafenforum bot Raum, die Fragestellungen und Ansprüche des Projekts aus den Perspektive von politischer Theorie, Stadtforschung, Kunsttheorie und Vermittlung zu durchleuchten und zu diskutieren: Kann ein Kunstprojekt gleichzeitig eine konkrete politische Intervention sein? Welchen Begriff des „Politischen“ braucht es in Auseinandersetzungen um gleiche Rechte für alle StadtbewohnerInnen? Wie können neue Formen des gemeinsamen, solidarischen Agierens gefunden werden? Und: Wie sehen ähnliche Debatten und Kämpfe andernorts aus? Ein viertes Hafenforum, an dem die entstandenen Projekte an die Stadt übergeben werden, findet im Herbst 2016 statt.

Drei Schwerpunkte: Aufenthaltsfreiheit, Diskriminierungsfreiheit, Gestaltungsfreiheit

Die Arbeitsgruppe entwickelte die drei Projektschwerpunkte Aufenthaltsfreiheit, Diskriminierungsfreiheit und Gestaltungsfreiheit (mehr Informationen finden sich in der Broschüre #urbancitizenship. Stadt und Demokratie, Shedhalle 2016). (*9) Aus Platzgründen sei hier nur der dritte Schwerpunkt eingehender beschrieben. Die Idee des „Salon Bastarde“ als konkrete Intervention in die Schweizer Migrationspolitik entstand aus dem Projektschwerpunkt „Gestaltungsfreiheit“. Darin wurden konkrete Modelle von „Urban Citizenship“ zum Schwerpunkt „kulturelle Teilhabe“ (cultural citizenship) entwickelt. Dazu veranstalteten die Schwerpunktverantwortlichen Kijan Espahangizi und Rohit Jain mehrere Hafengespräche, zu denen sie Zürcher

Kulturschaffende mit Migrationshintergrund oder Rassismuserfahrung einladen. Mit dem „Salon Bastarde“ entstand die Idee einer konkreten kulturpolitischen Intervention in Form einer Veranstaltungsreihe ab Herbst 2016. Ziel des Salons ist die Stärkung von Kontexten rassismuskritischer Repräsentationspolitik und kultureller Teilhabe im öffentlichen Raum. Nach einem KickOff im Herbst (in der Shedhalle) folgt eine Serie von Anlässen an unterschiedlichen kulturellen Orten und Institutionen in Zürich. Die Veranstaltungen sind gleichzeitig Bildungsangebot, künstlerisches Format, wissenschaftliche Reflexion und politische Intervention, die genannten Formate werden kritisch, experimentell und unterhaltsam kombiniert. Gestaltungsfreiheit wird dabei sowohl als selbstorganisierte Bildung einer rassismuskritischen, post-migrantischen Community in Zürich als auch als Aneignung und Vervielfältigung hiesiger öffentlicher Räume verstanden. Jeder einzelne „Salon Bastarde“-Abend besteht einerseits aus einem Bildungsformat, in dem Rassismus in Zürich und in der Schweiz anhand theoretischer, künstlerischer und politischer Analysen (mit internationalen Gästen) sowie anhand persönlicher Erfahrungen gemeinsam reflektiert wird. Dieses Format eines „Bildungsraums“ soll vorhandenes rassismuskritisches Wissen weiterentwickeln und einzelne Erfahrungen zueinander in Beziehung setzen. Dadurch sollen das Empowerment und die Vernetzung unter Menschen mit Rassismuserfahrung sowie institutionelle rassismuskritische Allianzen gefördert werden. Anschließend findet als zweiter Teil jeweils eine Abendveranstaltung statt, in der lokale und internationale Kulturschaffende (mit Migrationshintergrund) das Thema Rassismus kritisch, experimentell und unterhaltsam bearbeiten.

Demokratisierung als Prozess

In der Mitte der Laufzeit des Projekts (zum Jahreswechsel 2015/2016) zeigte sich, dass das Thema in Zürich und der Schweiz angekommen war. Zahlreiche Anfragen für Vorträge (in zivilgesellschaftlichen Zusammenhängen in St. Gallen, Bern, Basel, etc.) zeugten vom großen Interesse am Thema „Urban Citizenship“, insbesondere aber die Attraktivität der konkreten Idee der „City Card“. Damit ist eine „Berechtigungskarte“ für alle BewohnerInnen einer Stadt gemeint, die ihnen unabhängig vom Aufenthaltsstatus Zugang zu sozialen Dienstleistungen bietet (z.B. Gesundheitswesen, städtische Schwimmbäder und Bibliotheken, gilt als gültiges Dokument gegenüber der Polizei, der Meldebehörde, etc.). Umgesetzt wurden derartige City Card Projekte beispielsweise in New York City (seit Beginn 2015). Hier ist zu betonen, dass die „Übersetzbarkeit“ einer solchen Idee in verschiedene Kontexte an Grenzen stößt, sobald sie von der jeweiligen konkreten Situation vor Ort abstrahiert wird. Zentral ist – wie weiter oben betont – die Analyse der jeweiligen (politischen) Kräfteverhältnisse und die Zusammensetzung der jeweils stattfindenden sozialen Kämpfe. Ein Gedeihen der Idee in den erwähnten Schweizer Städten ist aus heutiger Einschätzung durchaus realistisch.

Auch die Verbindung zu sozialen Bewegungen konnte gestärkt werden. Am 7. Februar 2016 diskutierten im Rahmen des aus dem „Kongress der Migrantinnen und Migranten und Menschen mit Migrationshintergrund“ hervorgegangenen Stadtforums „Wir alle sind Zürich“ über 550 Interessierte in der Shedhalle über ein (post)migrantisches Recht auf die Stadt und neue Möglichkeiten in der Schweizer Migrationspolitik. Der inhaltliche Fokus wurde ebenfalls auf das Thema „Urban Citizenship“ gelegt. Der Politikwissenschaftler Mathias Rodatz wies in seiner Keynote darauf hin, dass Städte einen der wichtigsten Schauplätze für Forschung und politisches Handeln bieten: „Solange sich postnationale Staatlichkeit nicht weiter ausgebildet hat, sollten wir unseren Blick auf die Städte richten. Denn dort erleben wir täglich die Krise des Prinzips nationaler Zugehörigkeit und dort können wir lernen, unsere Konzeption von Bürgerschaft zu überdenken.“ In dieser Aufforderung formulierte Rodatz drei zentrale Thesen: Erstens: es gibt eine zunehmende Krise

nationalstaatlicher Organisation von gesellschaftlichem Ausgleich und Demokratie. Zweitens: Diese Krise zeigt sich verdichtet in unseren Städten. Und drittens: Dort lässt sich beobachten, wie sich neue Formen von Vergesellschaftung und Bürgerschaft entwickeln, die aus dieser Krise herausführen können (siehe auch: Rodatz 2014). (*8)

Die Politologin Shpresa Jashari formulierte in ihrer Eröffnungsrede den Spirit einer neu entstehenden, postmigrantischen Politik, die sich vom „ängstlichen Reagieren“ hin zum „selbstbewussten Agieren“ bewegt: „Ich zittere nicht mehr davor, wie der stimmberechtigte Teil der Schweiz diesmal über uns, die wir nicht mitbestimmen dürfen, richten wird. Werden sie unseren Wert diesmal anerkennen? Vielleicht, wenn nicht unseretwegen, so doch um ‚ihres‘ Rechtsstaats Willen? Nein, diesmal, statt mich diesen alten Hoffnungen auf Anerkennung durch die angebliche ‚Mehrheitsgesellschaft‘ auszuliefern und atemlos auf die nächste Regung des nervösen ‚Volkskörpers‘ zu warten, habe ich Lust, die Dinge selbst in die Hand zu nehmen. Und anfangen will ich hier, wo ich lebe, in meiner Stadt Zürich.“ Daneben fanden zahlreiche Workshops und Austauschformate zu vorhandenen Kämpfen von MigrantInnenorganisationen und postmigrantischen Kontexten statt.

Die Arbeitsgruppe des Projekts „Wir alle sind Zürich“ inklusive der Figur der „involvierten Kuratorin“ und der Zusammenhang „Wir alle sind Zürich“ (zwischen denen es zahlreiche personelle und inhaltliche Überschneidungen gab), können somit als transformative AkteurInnen im Projektverlauf betrachtet werden. Weiters können das Projekt „Die ganze Welt in Zürich“ und im Speziellen sein Format der Hafengespräche als Pre-Enactments bezeichnet werden, da sie das Thema „Urban Citizenship“ in den Schweizer politischen Diskurs holten und die Formulierung einer gemeinsamen Zukunft für uns alle ohne rassistische Strukturen, Ausbeutung und Diskriminierung ein Stück weit in greifbarere Nähe rückten.

Als Folgeprojekt zeigt die Shedhalle Zürich zwischen Juni und September 2016 die Ausstellung „#urbancitizenship. Stadt und Demokratie“. Im Mittelpunkt stehen die Geschichte und die Methoden des Projekts: Was ist die Idee von Urban Citizenship? Welche Bedeutung kann sie für die Schweiz und für Zürich haben? Mit welchen Methoden wurde gearbeitet und warum mit den Mitteln der Kunst? Und: welche Ergebnisse hat das Projekt bisher? Ein Teil der bisherigen Ergebnisse von Konzepten, Methoden und Narrativen wurde von den auf Informationsgrafik spezialisierten GrafikerInnen Roger Conscience und Carolina Cerbaro in Diagramme und Grafiken übersetzt. Dargestellt werden Konzeptualisierungen von und Begrifflichkeiten in Zusammenhang mit dem Konzept „Urban Citizenship“, seine Anfänge weltweit, seine Ankunft in der Schweiz, und seine Zukunft: eine Stadt für Alle. Es ist zu erwarten, dass das Projekt „Die ganze Welt in Zürich“ mit seinen drei Folgeprojekten in Form der „City Card Zürich“, in Form des „Salon Bastarde“ und in Form eines öffentlichen Protestes und Prozesses gegen „Racial Profiling“ in der Stadt Zürich tatsächlich nachhaltig wirksame Veränderungen herbeiführen wird.

Eine gleichheitsorientierte Interpretation von Urban Citizenship braucht einerseits Strategien zur Stärkung der zivilen Rechte von BürgerInnen und Noch-Nicht-BürgerInnen. So geht es eben nicht nur darum, mit geringen Mitteln (weil aus einem Kunstprojekt entstanden) ein neues, schickes (weil partizipationsverwandtes) Tool für Migrations- oder Bevölkerungsmanagement zu entwickeln, sondern es geht in erster Linie darum, Politik selbst in die Hand zu nehmen, so wie soziale Bewegungen das immer schon tun. Doch um das Versprechen von Urban Citizenship, das auch ein kosmopolitisches ist, tatsächlich einzulösen, braucht es auch soziale Bewegungen und progressive Politiken auf nationaler und europäischer Ebene, die es verstehen, politische Effekte zu produzieren dort wo Datenabgleich, Einreise- und Visapolitiken, Zusammenarbeit von Behörden bzw. Polizei, Asyl- und Abschiebestandards usw. verhandelt und entwickelt und strukturelle

Veränderungen bewirkt werden können. Dann könnte ein substanzieller, europaweiter Weg in Richtung einer Demokratisierung der Demokratie und einer Ausweitung des Rechts auf Rechte, basierend auf dem Wohnort, beschritten werden.

//Literaturnachweise

- *1 *Espahangizi, Kijan (2015): Stimm- und Wahlrecht für Ausländer? Nein, danke!*, WOZ – Die Wochenzeitung, Nr. 26/2015 vom 25.06.2015
- *2 *Foroutan, Naika et al.: Deutschland postmigrantisch I. Gesellschaft, Religion, Identität. Erste Ergebnisse. Forschungsprojekt „Junge Islambezogene Themen in Deutschland (JUNITED) am Berliner Institut für empirische Integrations- und Migrationsforschung (BIM), Humboldt-Universität zu Berlin, Kultur-, Sozial- und Bildungswissenschaftliche Fakultät, Berlin 2014*
- *3 *García, Marisol (2006), Citizenship Practices and Urban Governance in European Cities, Urban Studies, 43 (4): 745–765.*
- *4 *Kester, Grant (2015): On the Relationship between Theory and Practice in Socially Engaged Art, Fertile Ground, Juli 2015*
- *5 *Lebuhn, Henrik (2015): Urban Citizenship and the Right to the City: The Fragmentation of Claims, in: International Journal for Urban and Regional Research (Symposium), 39.4, mit Talja Blokland, Christine Hentschel, Andrej Holm & Talia Margalit*
- *6 *Marchart, Oliver (2014): The Art of Preenactments, Lecture am 9. Juli 2014 am HZT – Hochschulübergreifendes Zentrum Tanz Berlin, Link: <https://vimeo.com/114242197>, abgerufen am 15. Mai 2016*
- *7 *Morawek, Katharina (2015): Städte statt Staaten, WOZ – Die Wochenzeitung, Nr. 28/2015 vom 09.07.2015*
- *8 *Rodatz, Mathias (2014): Migration ist in dieser Stadt eine Tatsache. Urban politics of citizenship in der neoliberalen Stadt. In: suburban 2(3), 35-58.*
- *9 *Morawek, Katharina (2016): #urbancitizenship. Stadt und Demokratie, in: Shedhalle 2016 (Ausstellungsbroschüre)*
- *10 *Sternfeld, Nora (2013): Involvierungen. Das post-repräsentative Museum zwischen Verstrickung und Solidarität, Beitrag auf der Website des Bielefelder Kunstvereins, <http://www.bielefelder-kunstverein.de/ausstellungen/2013/museum-off-museum-blog/nora-sternfeld.html#.VzuTpFeh6Rs>, abgerufen am 15. Mai 2016*

//Maira Zoitl

Practice_ „Außer Sichtweite ganz nah“

Künstlerische Teilhabe praktizieren

„Das Licht selbst wird zwar von allen geteilt, doch es ist nur in konflikthafter Weise allen gemeinsam.“ (Rancière 2013: 17) (*1)

In meinen künstlerischen Projekten findet Partizipation und Teilhabe auf sehr unterschiedliche Weise statt. Bereits seit Beginn meiner künstlerischen Praxis Ende der 90er Jahre stelle ich mir im Rahmen der gemeinsamen Arbeit mit den an meinen Videoarbeiten Beteiligten die Frage, ob und wie sich die Komplexität von gesellschaftlichen Konflikten und Aushandlungsprozessen darstellen lässt und wie Realitäten des Miteinander imaginierbar sind. Im Kontext der gemeinsamen Produktion stellen sich dabei weitere Fragen: Welche Form der Darstellung eignet sich am besten, um das Erlebte in seinen Brüchen und Widersprüchen zu vermitteln? Wer hat welchen Anteil an künstlerischen Prozessen und seinen Ergebnissen? Wie verhält es sich dabei mit der jeweiligen Autor*innenschaft? Welche Rolle nehme ich als Künstlerin in diesen Prozessen ein? Diese und weitere Fragen treiben mich bis heute an, immer wieder neue Formen des ‚Zeigens/Darstellens‘, der Teilhabe und des Zusammenarbeitens zu finden.

base mix – Die Konstruktion des ‚eigenen Lebens‘?

Ende der 1990er Jahre arbeitete ich für die Videoinstallation *base mix* (1998) mit meiner Mutter zusammen und machte sie zur Protagonistin der Erzählung. Sie hatte im zweiten Bildungsweg ebenfalls ein Kunststudium absolviert, konnte jedoch ihre künstlerische Arbeit aufgrund der ökonomischen Zwänge als alleinerziehende Mutter nur neben ihrem Brotberuf als Beratungslehrerin ausüben. Diese biografisch prägende ‚Basis‘ meiner eigenen Existenz war Ausgangspunkt für die Videoarbeit *base mix* und meine weitere künstlerische Praxis. *base mix* ist ein fingiertes Interview, in dem subjektive und gesellschaftspolitische Bezüge in Hinblick auf die Rolle als Künstlerin in der Gesellschaft vermischt werden. „Dabei geht es mir allerdings nicht so sehr darum, authentische Ereignisse abzubilden, sondern vielmehr darum, strukturelle Forschungen zu betreiben“, sagt Gloria Zoitl im Video und gibt damit auch über meine Arbeitsweise im Drehbuch Auskunft.



Maira Zoitl, *base mix* (1998), Videostill

Im 2014 erschienenen Katalog „Doppelagent-in“ schreibt Franziska Lesák im Vorwort zu meiner Vorgehensweise:

“Die eigene Lebens- und Arbeitswelt dient [Moira Zoitl] immer wieder als Inspirationsquelle [...]. Es ist ihre künstlerische Strategie, dokumentarische Verfahren einzusetzen, was auch ihren präferierten Umgang mit Dokumenten, Zeugnissen und Relikten – als Wirklichkeitsbezug – erklärt. Durch dieses Hineinnehmen von Dingen aus dem Alltag wird auch auf emotionaler Ebene eine Zugänglichkeit geschaffen. In den raumgreifenden Displays der Künstlerin wird das Ausschnitthafte, die fragmentarische Realitätserfahrung herausgestellt, die durch die Montage unterstrichen wird, in der die unterschiedlichen Themenfelder – wie zum Beispiel die Vorstellungen von Frauen in der Gesellschaft, die Rolle der Frau in der Geschichte der Kunst, die Rolle der Frau nach ihrer sozialen Herkunft – miteinander verknüpft sind. Gezeigt werden aktive Momente, Handlungsabläufe, in denen die Personen agieren und nicht passiv sind.“ (Zoitl 2014: 20f.) (*2)

In der Arbeit mit den Beteiligten meiner Projekte und Videos ist mir ein ‚dialoghaftes‘ Vorgehen wichtig. Am Beginn jeder Arbeit steht der Austausch von Wissen und Erfahrungen. Deshalb bezeichne ich einige meiner Videoarbeiten auch als ‚kollaborative Porträts‘ was den Anteil der Darsteller*innen am Dargestellten verdeutlichen soll, sowie auf den stattgefundenen Wissenstransfer anspielt.

In der Videoarbeit *base mix* stand beispielsweise ein Faxfragebogen am Anfang, in dem ich meine Mutter zu ihren Lebens- und Arbeitszusammenhängen befragt habe. Aus diesen textlichen Fragmenten und Zitaten von Künstlerinnen der Generation meiner Mutter, wie Ulrike Rosenbach, VALIE EXPORT, oder Carolee Schneeman, entwickelte sich dann das Videoskript, das wir gemeinsam in Szene setzten.

Der Anspruch, ein durchgängiges Bild einer Einzelperson zu zeichnen, lässt sich nicht erfüllen. Begreift man die Subjektentwicklung als Ausbildung verschiedener Persönlichkeitsstrukturen, zeigt sich, dass sie über unzählige Brüche und Sprünge verläuft. Dementsprechend fragmenthaft erzählen auch die Protagonist*innen meiner Videos über das ‚eigene Leben‘. (Ebd.: 21) (*2) In *base mix* (1998) drückt meine Mutter Gloria Zoitl das so aus: „Ich glaube nicht recht an das, was man das ‚eigene Leben‘ nennt; was immer es auch sein mag, so ist es bereits kolonisiert von den Prinzipien und ästhetischen Idealen, die die Gesellschaft dir anbietet. So etwas wie ein losgelöstes ‚abstraktes Selbst‘ gibt es nicht. Bei dieser Vorstellung handelt es sich um einen meist männlichen Mythos.“ Und bezieht sich dabei auf eine Aussage VALIE EXPORTs aus einem Interview in den 1990er Jahren.

Panoramen der Stadtgesellschaft: Das Projekt Außer Sichtweite – ganz nah

Ich möchte nun exemplarisch auf die im Jahr 2015 entstandene 21-minütige Videoarbeit *Außer Sichtweite – ganz nah* näher eingehen – eine Kooperation mit Verkäufer*innen der Straßenzeitung *Apropos*, die auf Einladung des Salzburg Museums im Rahmen der Ausstellung *WUNSCHBILDER gestern. heute. morgen.* entstanden ist. – Schauplatz und Drehort der Videoarbeit ist das Sattler-Panorama; vor dessen Hintergrund eine Gruppe Verkäufer*innen der Straßenzeitung *Apropos* als Performer*innen agieren. Die aus dem Off vorgetragenen und von den Verkäufer*innen verfassten Texte beschäftigen sich mit ihren ‚Vorstellungen von Arbeit in Bezug auf die Stadt Salzburg‘.

“Die Aproposverkäufer*innen Evelyne Aigner, Georg Aigner, Vasilica Feraru, Ogi Georgiev, Jürgen Kling, Viorica Linguraru, Constantin Miu, Marinella Miu und Luise Slamanig sprechen in ihren Beiträgen von den unterschiedlichen Arbeitszusammenhängen in denen sie beschäftigt waren. Vom Verlust von

Arbeit und der Tätigkeit als Zeitungsverkäufer/in, die ihnen neue Perspektiven eröffnet. Sie versetzen sich in die Zeit Sattlers – gedanklich und physisch – und sprechen von gesellschaftlicher Teilhabe heute. Sei es als Wirtschaftsflüchtlinge, als Arbeitsuchende oder als Menschen die aus dem herkömmlichen Arbeitsmarkt herausgefallen sind. Georg Aigners Resümee bringt es auf den Punkt: „Alles zusammengefasst könnte man das schon als Arbeit betrachten – für mich ist es aber mehr als das, es sind Teile meines eigenen Lebens.“ Und so hat jede/r der Beteiligten versucht eine eigene Sprache zu finden um über sein/ihr Arbeitsleben nachzudenken und zu berichten. Sei es in Form eines Texts, eines Gedichts, eines Spruchs oder im Interview. Am Ende des Films fügen sich alle Beteiligte in ein Tableau Vivant – ein lebendes Gesamtbild – ein. Hier verbinden sich die einzelnen in Form und Inhalt sehr unterschiedlichen Erzählungen und werden zur Äußerung einer Gruppe von Menschen, die die gleiche Tätigkeit teilen.“ (Zoitl 2015: 9) (*3)



Moira Zoitl, Außer Sichtweite – ganz nah (2015), Videostill



Moira Zoitl, Außer Sichtweite – ganz nah (2015), Videostill

Das Spannungsfeld des Projekts basierte auf dem Zusammentreffen eines bürgerlichen Salzburg, das ja auch in hohem Maße durch Institutionen wie jene des Museums repräsentiert wird, und Menschen, die auf der untersten sozialen Stufe stehen und zum Teil langzeitarbeitslos, wohnungs- oder obdachlos sind. Nur eine reiche Stadtgesellschaft kann sich den Erhalt der Räumlichkeiten und den Betrieb eines Museums leisten und so die Erinnerung an eine frühere kulturelle Entwicklung der Stadt konservieren. Das Salzburg-Panorama ist genau so ein kulturgeschichtliches Denkmal. An den Begriff Denkmal „sind zudem Aspekte der Erinnerungskultur und des kulturellen Gedächtnisses ebenso geknüpft, wie Fragen nach dem Begriff der Öffentlichkeit und Dauerhaftigkeit.“ (Menkovic 1998: 10) (*4) Wobei sich der Umgang mit dem Salzburg-Panorama über die Jahrhunderte und vor allem auch in den letzten Jahrzehnten sehr verändert hat. Im 19. Jahrhundert richtete sich das Panorama, das in einer provisorisch aufgeschlagenen Rotunde gezeigt wurde, an ein breites Publikum. Johann Michael Sattler reiste mit seiner Attraktion zehn Jahre lang durch Europa und präsentierte sein Rundgemälde gegen Eintritt an den zentralen Orten der Städte. „Der Erfolg der Panoramen basierte in erster Linie auf

der zukunftsweisenden Entdeckung einer vorher noch nicht in Erscheinung getretenen Zielgruppe: des Massenpublikums. “ (Schaffer 2005: 8) (*5) Denn die mobile Präsentation des Sattler-Panoramas wandte sich nicht nur an eine kulturell gebildete Oberschicht, sondern ebenso an die ‚einfachen‘ Leute, „eine flanierende Laufkundschaft, die außerhalb der Gotteshäuser noch nie mit Werken der Malerei in Berührung gekommen war.“ (Ebd.) (*5)

Umso interessanter ist der Umstand, dass im 20. Jahrhundert eine sukzessive Rücküberführung des Panoramas in den hochkulturellen Kontext des Museums stattfand. War es von 1977 bis 2001 noch im ehemaligen Café Winkler auf dem Mönchsberg zugegebenermaßen unter ungünstigen klimatischen Bedingungen einer breiten Bevölkerung öffentlich zugänglich, wird es heute, nach langen Restaurierungsarbeiten, in einem eigens dafür konzipierten Museum gezeigt. Wodurch das Rundgemälde allerdings auch ein wenig aus dem kulturellen Gedächtnis vieler Salzburger*innen verschwunden ist.

Bedingungen für Begegnung schaffen – Autor*innenschaft verhandeln

Der Videoarbeit gingen einige Organisations- und Produktionsschritte voraus. Ein Treffen mit den Redakteur*innen in den Räumen von *Apropos*; und als Ausgangspunkt für die gemeinsame Arbeit mit den Verkäufer*innen ein Workshop im Salzburg Museum. Die Idee war es, zunächst das Museum und das Sattler-Panorama, das als szenischer Hintergrund diente, vorzustellen. Der „offizielle“ Charakter der Einladung mit Führung durch das Panorama und Einführung zum Projekt in den Vermittlungsräumen des Museums half eine gemeinsame Basis herzustellen und sich in der Folge auf Augenhöhe zu begegnen. Die beiden Institutionen traten als Partner*innen für das Projekt auf, und so fühlten sich auch die Verkäufer*innen mit ihren Erfahrungskontexten und ihrem Wissen ernst genommen: als Expert*innen für die Dinge, die sie erlebt haben und die sie regelmäßig im Rahmen der Zeitung beschreiben und veröffentlichen, oder tagtäglich beim Zeitungsverkauf vermitteln.

Mir ist es wichtig, gute Bedingungen für eine Begegnung miteinander zu schaffen. Diese Arbeit an einem geeigneten gemeinsamen Umfeld, einem ‚Setting‘ im räumlichen, aber auch im psychologischen Sinne begreife ich als wesentlichen Teil eines Projekts. Es bildet den Referenzrahmen und das gemeinsame Arrangement, innerhalb dessen zusammengearbeitet wird und in dem Austausch stattfinden kann. Arbeitet man als Künstler*in mit großen Institutionen wie einem Museum zusammen, steht man als Einzelperson einer hierarchisch organisierten Struktur gegenüber. Das bedeutet, dass man erst einmal selbst die Bedingungen für die Durchführung eines Arbeitsvorhabens aushandeln muss: auf struktureller, organisatorischer und nicht zuletzt finanzieller Ebene.

Diese Hierarchien und die eigene Abhängigkeit von der Institution Museum wirken sich natürlich auch auf die am Projekt Beteiligten aus. Durch den institutionellen Rahmen der Zeitung *Apropos* und das Engagement der Redakteur*innen konnten jedoch die Bedingungen im Sinne der Verkäufer*innen direkt mit dem Museum ausgehandelt werden – wie beispielsweise die Bezahlung oder die bestmöglichen Arbeitszeiten. Da das Salzburg Museum täglich geöffnet ist, konnte erst ab 17 Uhr gedreht werden, was sich beispielsweise als problematisch für die rumänischen Verkäufer*innen herausstellte, da sie darauf angewiesen waren, abends rechtzeitig in der Notschlafstelle der CARITAS einzutreffen, um dort einen der begrenzten Schlafplätze zu erhalten. Das Problem wurde gelöst, indem am ersten Drehtag die Notschlafstelle über ein verspätetes Eintreffen informiert und am zweiten das Interview mit Familie Miu vorgezogen wurde. So wurde versucht, die Bedürfnisse aller Beteiligten (Einzelpersonen und Institutionen) aufeinander abzustimmen.

Diese Hierarchien wirken auch auf die Ausverhandlung von Autor*innenschaft: Die Autor*innenschaft der PerformerInnen/Straßenzeitungsverkäufer*innen setzte sich, über die Mitwirkung in der Videoarbeit hinausgehend, in einer Ausgabe der Zeitung *Apropos* fort und verschränkte sich dabei mit meiner Autor*innenschaft, die sich auf die Gestaltung und Produktion der Videoarbeit bezog, indem ich mich gemeinsam mit meinem Team *(1) um das Setting, Darstellung und die Bildfindung gekümmert habe.

Handlungsspielräume. Agieren und nicht passiv sein!

Die Verkäufer*innen schreiben sich im Rahmen des Projekts in mehrfacher Weise in das Sattler-Panorama als Denkmal ein. Sie schlüpfen in Kostüme aus der Zeit Sattlers und thematisieren zugleich ihre Tätigkeit als Zeitungsverkäufer*in und damit ihr gegenwärtiges Arbeitsleben. Sie sind tagtäglich im Stadtraum präsent und unterwegs und werden trotzdem vielfach nicht als Teil der Stadtgesellschaft begriffen. Einige der verfassten Texte gehen explizit auf diese Ambivalenz ein. Georg Aigner drückt es im Video folgendermaßen aus:

“Heute in unserer Gesellschaft ist meine Beschäftigung als Straßenzeitungsverkäufer zwar eine Form der Beschäftigung, trotzdem wird es aber von vielen Menschen anders gesehen. Oft wird es auch so gesehen, dass man automatisch jemand ist, der am Rande der Gesellschaft steht. Es ist eigentlich etwas, das mitten unter der Bevölkerung jeden Tag geschieht, aber trotzdem abseits ist. Das merkt man an den persönlichen Fragen, die Menschen oft stellen. Ich habe aus diesen Gesprächen, während des Apropos-Verkaufens erkannt, dass unsere Gesellschaft sehr aufklärungsbedürftig ist, wenn es um bestimmte Themen geht. Themen wie Armut, langjährige Haftstrafen oder das Leben auf der Straße. Mir ist in meinem Leben all das widerfahren, bevor ich *Apropos*-Verkäufer wurde.”



Moira Zoitl, *Außer Sichtweite – ganz nah* (2015), Georg Aigner, Videostill

Im Zuge des Projekts *Außer Sichtweite – ganz nah* gab es noch eine weitere Dimension des Austauschs und Wissenstransfers. Kurz vor der Eröffnung der Ausstellung *WUNSCHBILDER gestern. heute. morgen.*, *(2) für die meine Videoarbeit produziert wurde, erschien im November 2015 eine Ausgabe von *Apropos*, die sich explizit mit dem Thema ‚Wünsche‘ auseinandersetzte. Neben einem Interview mit den Kuratorinnen sowie einem von mir verfassten Kurztext zum Projekt, schildern auch die beteiligten *Apropos*-Verkäufer*innen „ihre Eindrücke von den Dreharbeiten im Sattler-Panorama“ und wie es ist, „Teil eines ‚Lebendigen Kunstwerks‘ zu sein.“ (*6) Die Texte bilden den Projektverlauf – das ‚Making off‘ – auf unterschiedlichste Weise ab. Das beginnt mit der Beschreibung der Drehtage und dass die Beteiligten „in den

Pausen gut versorgt“ (Georg Aigner) wurden und sich auch mal untereinander austauschen konnten. Den Verkäufer Jürgen Kling inspiriert das Erlebte zu einem Mundartgedicht über eine Karriere als Filmstar und das schweißtreibende lange Stehen und konzentrierte Schauen unter den Scheinwerfern.

Ogi Georgiev beginnt seine Reflexion über das Projekt mit einer Geschichte aus seiner Kindheit, um dann zu einer Beschreibung des Sattler-Gemäldes überzuleiten:

“Niemand war so erfolgreich wie Meister Sattler in der Fähigkeit, die farbigen Erscheinungsweisen der freien Natur im wechselnden Licht der Tage und Jahreszeiten auf der Leinwand festzuhalten. Wenn ich frage, können Sie mit einem Blick den Horizont vor Ihnen erfassen? Vielleicht antworten Sie, dass wir immer nur sehen, was zulässig ist für die menschliche Übersicht. Aber dort in der alten Stadt Salzburg im „eingesperrten“ Raum werden sie über den Horizont hinaussehen. Kommen Sie und erfreuen Sie sich an der Natur als Kunstwerk im Panorama Museum. Nehmen Sie etwas mit, das Ihnen in schöner Erinnerung bleiben wird und keine Illusion der Zudringlichkeit politischer Trugbilder ist.”

Und endet mit: “Ihr Mitbürger Ogi.“ (*7)

Das Unterschreiben seines Textes mit der Bezeichnung „Mitbürger“ und die direkte Anrede an seine Leser*innen, die Ogi Georgiev wählt, spiegelt den Wunsch danach wider, wahrgenommen zu werden, und kann zugleich als ein Akt des Aufbegehrens gelesen werden, eine Aufforderung ihm zuzuhören und ihn als Bürger der Stadt Salzburg zu begreifen. Auch die anderen Reflexionen in der Zeitung zeigen, wie wichtig der ‚Ort‘ *Apropos* für die Verkäufer*innen ist. Hier haben sie eine Stimme, erfahren Wertschätzung und können das gesellschaftliche Leben aktiv mitgestalten.

Das Projekt *Außer Sichtweite – ganz nah* ermöglichte das gemeinsame ‚Agieren‘ in unterschiedlichen gesellschaftlichen Kontexten. Die Handlungsspielräume in den Institutionen Museum und Straßenzeitung wurden durch das Transferieren von Inhalten aus der Zeitung ins Museum und aus dem Museum in die Zeitung erweitert. Zudem versuchte ich mit dem Projekt, einen Raum für die Imaginationen der Beteiligten herzustellen. Die Kostümierung half dabei, sich neu zu denken und die eigenen Realitäten in Bewegung zu bringen. Zugleich verschiebt im Video der Wechsel von Zivilkleidung zu Kostüm die Bedeutung der Texte aus dem Off.

Realitäten des Miteinander imaginieren

Hila Peleg schreibt in ihrem Text *Der Ort des Konflikts: Narration und das Dokumentarische*: „Realität wird als ein Schauplatz der Transformation verstanden, als ein Ort des gesellschaftlichen und kulturellen Widerstandes und der Imagination; sie wird begriffen als ein Feld, in dem komplexe Kräfte und aktive Prozesse wirksam sind, die von den Dynamiken der Macht strukturiert werden.“ (Peleg 2014: 6) (*8)

Mit dem Bewusstsein, dass Realität nichts Festgeschriebenes ist, sondern einer stetigen Veränderung unterworfen ist, bieten partizipative Kunstprojekte die Möglichkeit, ‚Dynamiken der Macht‘ zu durchbrechen. Sie können Räume des ‚gesellschaftlichen und kulturellen Widerstandes‘ herstellen, indem sie die Spielregeln des Miteinander-Arbeitens immer wieder neu zur Disposition stellen und aushandeln.

//Literaturnachweise

- *1 Rancière, Jacques (2013): *Geschichtsbilder*. Berlin: Merve, 2013, S. 17.
- *2 Vorwort(e), Franziska Lesák und Moira Zoitl im Gespräch. In: Zoitl, Moira (Hg.) (2014): *Moira Zoitl – Doppelagentin/Double Agent*. Berlin. S. 20-21.
- *3 Zoitl, Moira (2015): *Außer Sichtweite – ganz nah*. In: *Apropos – Die Salzburger Straßenzeitung*, Ausgabe Nr. 146, November 2016, S. 9.
- *4 Menkovic, Biljana (1998): *Politische Gedenkkultur. Denkmäler: die Visualisierung politischer Macht im öffentlichen Raum*. Wien: Braumüller.
- *5 Schaffer, Nikolaus (2005): *An den Ursprüngen der Schaulust*. In: *Das Salzburg-Panorama von Johann Michael Sattler*, Band 1, Salzburg. S. 7-36.
- *6 *Apropos – Die Salzburger Straßenzeitung*, Ausgabe Nr. 146, November 2016.
- *7 Georgiev, Ogi: *Präzision*. In: *Apropos – Die Salzburger Straßenzeitung*, Ausgabe Nr. 146, November 2016. S. 11.
- *8 Peleg, Hila (2014), *Der Ort des Konflikts: Narration und das Dokumentarische in Berlin* *Documentary Forum 3 Magazine*.

//Fussnoten

- *1 *Das Team beim Dreh von Außer Sichtweite – ganz nah* umfasste u.a.: Regieassistenz, Maske, Kostüm: Patrizia Hollosy, Kamera: Nicole Baier, Ton: Stefan Traunmüller, Andreas Voithofer, Dolmetscherin am Set: Doris Welther, begleitende Kuratorin: Sandra Kobel
- *2 *WUNSCHBILDER* gestern. heute. morgen. Ausstellung im Salzburg Museum. 20.11.2015 bis 27.03.2016, kuratiert von den Kunstvermittlerinnen, Nadja Al Masri-Guttering, Esra Ipek-Kraiger, Sandra Kobel, Renate Wonisch-Langfelder. www.salzburgmuseum.at

//Martin Krenn

Practice_ Das Politische in sozialer Kunst

Intervenieren in soziale Verhältnisse

Dieser Text beschäftigt sich mit Kunst als soziale Praxis und wird dabei versuchen, das spezifische politische Potential dieser Kunstform herauszustreichen, und gleichzeitig untersuchen, wo die besondere ästhetische Qualität von sozialer Kunst liegt und welche Bedeutung für sie künstlerische Autonomie hat. *(1)

Im ersten Teil wird ausgehend von der Frage, ob soziale Praxis überhaupt Kunst sein kann, der Dialog als eine ästhetische Methode der Kunst eingeführt. Das Problem der Definition von gesellschaftlicher Relevanz von sozialer Kunst wird anhand grundsätzlicher Überlegungen zu den Begriffen des Politischen, der Politik und deren Rolle in der Kunst erörtert. Der zweite Teil gibt Einblicke in meine künstlerische Praxis und beschreibt drei Kunstprojekte: „Die ganze Welt in Zürich“ (2015/2016), „Gedenktafel Hotel Metropol“ (2015), „Mahnmal Friedenskreuz St. Lorenz“ (2016). Anhand dieser Beispiele werden in der Schlussbemerkung die theoretischen Überlegungen des ersten Teils konkretisiert und weitergedacht.

Kunst und soziale Praxis

Das Feld der sozialen Kunst wurde in den letzten Jahrzehnten immer weiter ausdifferenziert. In den 1990er Jahren gab es noch eine intensive Grundsatzdebatte darüber, ob soziale Kunst *(2) überhaupt als Kunst anerkannt werden dürfe. *(3) Im Jahr 1997, an der Hochschule für angewandte Kunst, wurde meine geplante Diplomarbeit, ein dialogisches Projekt zu Machtstrukturen im Schulsystem, vom damaligen Meisterklassenleiter Adolf Frohner abgewiesen. Die Begründung lautete, dass es sich bei diesem Thema um Sozialarbeit handle und diese nichts an einer Kunstuniversität verloren hätte. Andere soziale Kunstprojekte, wie jene der Wochenklausur oder von Christine und Irene Hohenbüchler, waren im Wiener Universitätsumfeld ebenfalls umstritten. Schließlich verwies auch der Titel des Buches „But is it art?“ (Nina Felshin, 1995), (*16) eine umfangreiche Anthologie aktivistischer und sozial engagierter Kunst, darauf, dass zu jener Zeit sozial engagierte Kunst weltweit noch nicht als Kunst anerkannt war.

Seit der Jahrtausendwende hat sich soziale Kunst jedoch in der Kunstwelt etabliert. Kunstwerke, Kunstaktionen und Kunstprojekte dieser Kunstsparte, allen voran die soziale Plastik Joseph Beuys', die bereits in den 1960er/1970er Jahren entstanden ist, sind heute nicht mehr aus dem Studium der Kunstgeschichte wegzudenken. Die Projekte und Werke der sozialen Kunst der 1990er Jahre sind ebenfalls Teil der Museumslandschaft geworden und werden an Kunstuniversitäten und -akademien gelehrt und beforscht. Dennoch und gerade weil soziale Kunst Teil des professionellen Mainstreams geworden ist, sollte man nicht aufhören, die Frage nach ihrer spezifischen ästhetischen Qualität und ihres eigenen Kunstcharakters zu stellen. Einerseits um mehr Klarheit in Bezug auf die Vielfalt der Begriffe *(4) des sich immer weiter ausdifferenzierenden Diskurses rund um soziale Kunst zu gewinnen, andererseits um auch die politische Dimension, welche in diesen Praxen liegt, besser erforschen zu können.

Die Definition „Socially Engaged Art“ von Nato Thompson, Chief Curator von Creative Time, fasst einige Hauptmerkmale sozialer Kunst zusammen.

“Socially engaged art is on the rise, shaking up foundations of art discourse, and sharing techniques and intentions with fields far beyond the arts. But unlike its avant-garde predecessors such as Constructivism, Futurism, or Dadaism, socially engaged art is not an art movement. Instead, these cultural practices indicate new ways of life that emphasize participation, challenge power, and span disciplines ranging from urban planning and community work to theater and the visual arts.” (Thompson 2011) (*13)

Um der Vielheit, auf welche Nato Thompson hinweist, gerecht zu werden, verwende ich neben dem Begriff „Soziale Kunst“ auch den Begriff „Soziale Kunstpraxen“. Der Plural verweist darauf, dass es sich hier nicht um eine Kunstströmung handelt, „sozial“ zeigt auf ein Miteinander, aber auch auf einen möglichen Konflikt, „Kunstpraxen“ verdeutlicht, dass das nicht mehr physische Werk im Vordergrund steht, sondern der Prozess des Gestaltens.

Was will soziale Kunst?

Soziale Kunst hat ihren Ursprung in der klassischen Avantgarde Anfang des letzten Jahrhunderts. Laut dem Kunst- und Literaturwissenschaftler Peter Bürger lag der Anspruch der Avantgarde nicht so sehr in der Zerstörung der Institution Kunst, vielmehr sollte Kunst durch die Avantgarde in Lebenspraxis überführt werden (Bürger 1995: 98). (*4) Bürgers Schlussfolgerung ist jedoch, dass die AvantgardistInnen genau an diesem Anspruch gescheitert seien. Tatsächlich sind ihre einst gesellschaftsrevolutionären und antibürgerlichen Aktionen, Werke und Manifeste nach wenigen Jahren in ihr Gegenteil verkehrt und vom Kunstmarkt einverleibt worden. Der Besitz großer Werke der Dadaisten, Surrealisten, russischer Futuristen oder Konstruktivisten, die einst zu Revolution und gesellschaftlichem Aufbruch aufriefen, sind heute für die, die es sich leisten können, zum Statussymbol und zur Wertanlage geworden. Den avantgardistischen Kunstströmungen nach 1945, die Peter Bürger unter dem Begriff Neoavantgarde zusammenfasst, erging es ähnlich. Bürger zieht rückblickend den Schluss, dass diese zweite Avantgarde von vornherein zum Scheitern verurteilt gewesen sei.

„Obwohl die Neoavantgarden zum Teil die gleichen Ziele proklamieren, wie die Vertreter der historischen Avantgardebewegungen, kann der Anspruch auf eine Rückführung der Kunst in die Lebenspraxis innerhalb der bestehenden Gesellschaft nach dem Scheitern der avantgardistischen Intentionen nicht mehr ernsthaft gestellt werden.“ (Bürger 1995: 45) (*4)

Die Argumentation Bürgers wird hier problematisch, da sie die Potentiale einer partiellen Weiterführung der historischen Avantgarde verkennt. Kunst mag es nicht gelingen, im jeweiligen Kontext zur Gänze in Lebenspraxis überführt zu werden, aber es ist ein Fehlschluss, deshalb von einem generellen Scheitern der Intention an sich zu sprechen. Übersehen wird, zu welcher unterschiedlichen und komplexen Ausformungen die Avantgarde in der Kunst geführt hat. Vielmehr ist es so, dass die Intention der Avantgarde und Neoavantgarde Kunst in Lebenspraxis zu überführen partiell gescheitert ist. Das bedeutet auch, dass sie partiell gelungen ist. Das Verständnis von Kunst als Prozess und dialogischem konfliktreichen Erfahrungsraum hat sich in der Kunst über weite Strecken durchgesetzt, es ist eigentlich aus einer heutigen Kunstpraxis nicht mehr wegzudenken. Im Rahmen meiner Forschung zeigt sich, dass es aktuellen sozialen Kunstpraxen sogar besser gelingt, Kunst in Lebenspraxis zu überführen als zur Zeit der Avantgarde. Der Grund dafür liegt darin, dass soziale Kunst bescheidener auftritt, die jeweiligen Projekte längerfristig angelegt sind und dadurch besser nachhaltige soziale Prozesse in Gang gesetzt werden können. Im Gegensatz zur Avantgarde, die auf einem emphatischen Bekenntnis zur Revolution fußte, welches sich meist im ästhetischen Schock

manifestierte, interveniert soziale Kunst schrittweise in die sozialen Verhältnisse der Gesellschaft.

Dialog als Methode und Prinzip

Das dialogische Prinzip, welches für soziale Kunstpraxen seit der Avantgarde zentral ist, findet in Grant Kesters Konzept der Dialogical Aesthetics (2004) (*7) eine umfassende kunsttheoretische Fundierung. Kester fasst die jüngere Entwicklung in der zeitgenössischen Kunst, wie jene der KomplizInnenschaft, Allianzenbildung, Partizipation und der Kollaboration als ästhetische Phänomene auf. Kester stellt den durch KünstlerInnen geschaffenen Dialog mit den RezipientInnen und den Projektbeteiligten in den Mittelpunkt des ästhetischen Interesses. Im Gegensatz dazu kritisiert Kester den Diskurs der Moderne, der Ästhetik möglichst unabhängig und unbeeinflusst von Politik und Gesellschaft positioniert hatte.

Ausgehend von Kesters Untersuchungen und von meiner eigenen Erfahrung, sehe ich die besondere Qualität der Dialogischen Kunst darin, dass sie auf eine Beziehung zwischen involvierten BetrachterInnen (Partizipation), am Projekt Beteiligten (Kooperation und Co-Konzeption) und den KünstlerInnen (Mediation und Konzeption) setzt. Der wechselseitige Austausch bildet die ästhetische Erfahrung. Dialogische Kunst ist eine soziale Kunst.

Die politische Relevanz sozialer Kunst

Für die Politikwissenschaftlerin Chantal Mouffe hat sowohl Kunst eine politische Dimension als auch das Politische eine ästhetische Dimension, somit macht für sie eine Unterscheidung zwischen politischer und unpolitischer Kunst keinen Sinn:

“From the point of view of the theory of hegemony, artistic practices play a role in the constitution and maintenance of a given symbolic order, or in its challenging, and this is why they necessarily have a political dimension. The political, for its part, concerns the symbolic ordering of social relations, and this is where its aesthetic dimension resides. This is why I believe that it is not useful to make a distinction between political and non-political art.” (Mouffe 2013: 185) (*11)

Meines Erachtens sollte jedoch der Begriff „Politische Kunst“ nicht aufgegeben werden. Er dient dazu, die unterschiedlichen Herangehensweisen und Umsetzungen künstlerischer Projekte/Werke, als politische oder unpolitische zu markieren. Die politische Dimension der sozialen Kunst zeigt sich etwa darin, dass sie mit ästhetischen Methoden konkret in soziale Verhältnisse interveniert und dadurch eine gegebene symbolische Ordnung durchbrechen kann. Im Gegensatz dazu findet man zahlreiche Kunstrichtungen, die dezidiert unpolitisch sind. Ihre Intention ist es nicht, in soziale Verhältnisse zu intervenieren, oder partizipatorische und dialogische Prozesse zu initiieren. Auch wenn theoretisch jede Form der Kunstproduktion bis zu einem gewissen Grad politisch ist, denn auch scheinbar neutrale „unpolitische“ Kunst ist politisch, da sie den Status Quo stützt, zeigen sich in der Praxis gewaltige Unterschiede im Politikverständnis und in der politischen Relevanz. Die Antinomie lautet somit: Nicht alles ist „Politische Kunst“, auch wenn Kunst immer politisch ist.

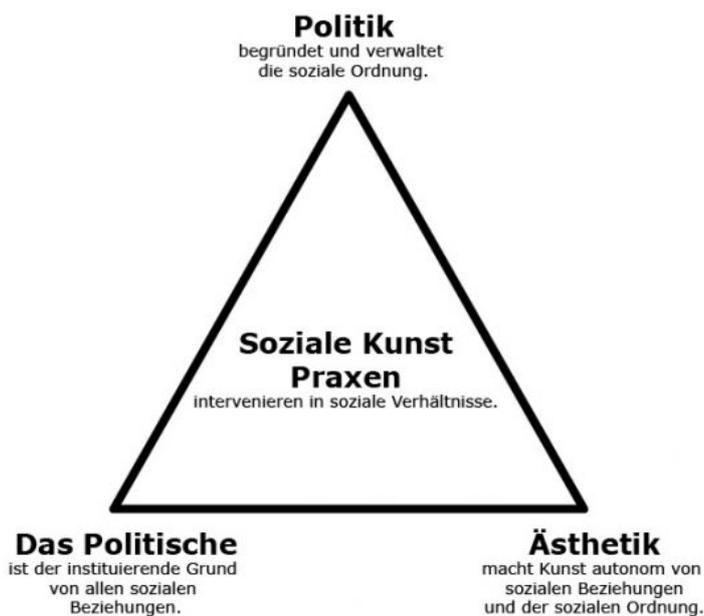
Verfolgt man den Diskurs rund um Politische Kunst, dann wird deutlich, dass innerhalb dieser Kategorie vor allem zwei Formen von Kunst verhandelt werden, auf der einen Seite Kunst, die sich einem politischen System unterwirft das radikalste Beispiel wäre die Propaganda-Kunst des Nationalsozialismus. Auf der anderen Seite steht eine Kunst, die ungehorsam ist, da sie auf demokratischen Prinzipien, wie jenen der Gleichheit, Freiheit und/oder der Solidarität bzw. Wertschätzung von Differenz, basiert. Kunst, die sich dem politischen System unterwirft, sollte meines Erachtens

der Begriff „Politische Kunst“ abgesprochen werden, da ihr ihre ästhetische Autonomie abhandenkommt und sie vielmehr zum Design der vorherrschenden Politik wird. Soziale Kunst fällt aus meiner Sicht viel eher in die Kategorie Politische Kunst, vor allem dann, wenn sie sich mittels ihrer Ästhetik autonom macht und dadurch eine spezifische künstlerische Widerständigkeit und Experimentalität entfaltet. Nur auf dieser Basis kann sie einen experimentellen „Aushandlungsraum“ für das Politische und Politik erschaffen, welcher sich von bereits bestehenden Kommunikationsräumen und dem positivistischen Ansatz des Social Designs in der Architektur unterscheidet.

Um diesen „Aushandlungsraum“ besser untersuchen zu können, ist ein Denken der „politischen Differenz“ hilfreich. Chantal Mouffee (2013: 9) (*11) definiert diese Differenz auf folgende Weise: „By ‘the political’, I refer to the ontological dimension of antagonism, and by ‘politics’ I mean the ensemble of practices and institutions whose aim is to organize human coexistence. These practices, however, always operate within a terrain of conflictuality informed by ‘the political’“. Die „politische Differenz“ unterscheidet Politik im Sinne „alltäglicher“ Politik von dem Politischen, das jenseits des tagespolitischen Handelns liegt. Durch die „politische Differenz“ werden grundsätzliche politische Spannungslagen beschreibbar, die sich dem Zugriff profanen politischen Entscheidens und pragmatischen Regierens entziehen.

Im Sinne dieser Differenz prägt der Soziologe und Philosoph Oliver Marchart den Begriff der „minimalen Politik“, der sowohl als Weiterführung von, aber auch in Abgrenzung zu dem Begriff der „Mikropolitik“ von Gilles Deleuze und Felix Guattari gedacht ist (vgl. Adolphs/Karakayalı 2007). (*15) Im Gegensatz zur „Mikropolitik“, welche Minorität und individuelle Taktik politisch fasst, definiert Marchart „minimale Politik“ als eine Form des Politischen, welche die Kriterien der Organisation, des Majoritär-Werdens, der Strategie, und der Kollektivität erfüllt (Marchart 2010: 318). (*10)

Der Dreifachcharakter von sozialer Kunst



„Der Dreifachcharakter von sozialer Kunst“, 2016, Diagramm: Martin Krenn

Auf Basis demokratischer Prinzipien, wie jene der Freiheit, Gleichheit und einer Solidarität, welche das Potential hat, die eigene Identität zu hinterfragen, ohne den anderen zu stigmatisieren, der Kriterien der „Minimalen Politik“ sowie einem grundlegenden Verständnis von dialogischer Kunst als „Aushandlungsraum“, der zwischen den Polen von Politik, dem Politischen und Ästhetik aufgespannt wird, lässt sich das Potential von sozialen Kunstpraxen wie folgt theoretisch fassen.

Politik: Soziale Kunstpraxen, welche die soziale Ordnung verändern wollen, agieren zugleich innerhalb derselben. Über die Anerkennung der Notwendigkeit einer sozialen Ordnung intervenieren sie in Politik und verlassen das Terrain der Kunst.

Das Politische: Soziale Kunstpraxen adressieren die politische Dimension des Sozialen und begründen eine minimale soziale Bewegung, und/oder sie schließen sich einer bereits bestehenden sozialen Bewegung an. Sie fußen auf der instituierenden Kraft des Politischen, die die Ordnung der Politik in beharrlicher Bewegung durchbricht und destabilisiert. Sie sind gezwungen, für künstlerische Autonomie zu kämpfen, um nicht auf politisches Design reduziert zu werden. Soziale Kunstpraxen illustrieren somit nicht die Inhalte einer sozialen Bewegung, sondern durch soziale Kunst wird eine soziale Bewegung mit ästhetischen Mitteln von innen heraus (mit-)geformt und gegründet.

Ästhetik: Der Weg zur künstlerischen Autonomie erfordert, sich nicht von außen auf bestimmte Inhalte festlegen zu lassen und im Extremfall sogar das Nützliche zu negieren. Die ästhetische Dimension von sozialen Kunstpraxen zeigt sich darin, dass sie es vermögen, spezifische dialogische und ästhetische Räume zu schaffen, welche in dieser Form nur durch Kunst realisiert werden können.

Aufgrund ihres prozessoralen Charakters verharren Soziale Kunstpraxen nicht bei einem der drei Pole, sondern müssen in Bewegung bleiben – sie oszillieren zwischen den Polen. Diese Bewegungsfreiheit wird ihnen (theoretisch) durch das Grundrecht der Kunstfreiheit ermöglicht.

Anhand von drei Beispielen werde ich nun diese Überlegungen in Bezug auf meine Praxis weiterführen.

Die ganze Welt in Zürich – Konkrete Interventionen in die Schweizer Migrationspolitik

Das Projekt „Die ganze Welt in Zürich“ (2015/2016), *(5) welches ich gemeinsam mit Katharina Morawek über den Zeitraum von eineinhalb Jahren in der Shedhalle Zürich entwickelt und umgesetzt habe, setzte sich zum Ziel das dialogische ästhetische Potential von Kunst mit politischer Praxis zusammenzuführen. Der Fokus des Projekts lag auf der Schweizer Migrationspolitik und der Frage nach einer Entwicklung und Implementierung einer Urban Citizenship (StadtbürgerInnenschaft) in Zürich.

Öffentliche Debatten zum Thema Migration und Flucht handeln vor allem von den Zwängen einer vermeintlichen Realpolitik, sie lassen dabei eine grundsätzliche und politische Auseinandersetzung jenseits des mutmaßlich Machbaren vermissen. Wie würden etwa die Zugänge zu städtischen Ressourcen für MigrantInnen und Flüchtlinge in einer Stadt wie Zürich aussehen, wenn diese ihnen als StadtbürgerInnen alle entsprechenden sozialen Rechte zugestehen würde? Wo gibt es politische und gesetzliche Spielräume, um das Recht auf Rechte für alle in einer Stadt lebenden Menschen einzufordern? Wie kann hierfür gesellschaftlicher und politischer Druck aufgebaut werden?

Das Projekt und die Ausstellungsarchitektur orientierten sich an der Metapher des

Hafens, die Mobilität, Globalität, Handeln und Aushandeln, Ankunft, vor Anker gehen, Vielfalt und Weltoffenheit evoziert. Das Projekt setzte sich aus den dialogischen Formaten „Hafengespräch“, „Hafenforum“ sowie Arbeitstreffen einer interdisziplinären Arbeitsgruppe zusammen. Die Ausstellung bildete den architektonischen Raum für diese Formate. Für die Arbeitsgruppe, welche sich ab Sommer 2015 regelmäßig in der Shedhalle Zürich traf und die strategische und inhaltliche Ausrichtung des Projekts bestimmte, konnten folgende AkteurInnen gewonnen werden: Bah Sadou (Aktivist, „Autonome Schule Zürich“), Bea Schwager (Leiterin SPAZ, Anlaufstelle für Sans Papiers in Zürich), Kijan Malte Espahangizi (Geschäftsführer, Zentrum „Geschichte des Wissens“, ETH / Universität Zürich) Osman Osmani (Gewerkschaftssekretär für Migration, UNIA), Rohit Jain (Sozialanthropologe, Universität Zürich / Zürcher Hochschule der Künste), Tarek Naguib (Jurist, Zentrum für Sozialrecht / Zürcher Hochschule für angewandte Wissenschaften ZHAW).

Die „Hafengespräche“ wurden von den Mitgliedern dieser Gruppe konzipiert. Es wurden VertreterInnen von Interessensgruppen, EntscheidungsträgerInnen, StadtpolitikerInnen, MitarbeiterInnen öffentlicher Einrichtungen und AktivistInnen eingeladen. Die Hafengespräche fanden in der Shedhalle dezidiert unter Ausschluss der Öffentlichkeit im eigens dafür gebauten „Hafenturm“ statt. Zudem wurden Bootsfahrten organisiert, bei welchen die TeilnehmerInnen am Bürkliplatz mit einem Boot abgeholt und zur Shedhalle, die unweit des Stegs vom Hafen Wollishofen liegt, gebracht wurden. Die TeilnehmerInnen wurden durch Performances/Gesprächssituationen an Bord spezifisch auf das jeweilige Hafengespräch eingestimmt.



„Die ganze Welt in Zürich“ Eröffnungsschiffahrt zur Ausstellung in der Shedhalle am 22. Oktober 2015, Foto: Martin Krenn

Das zweite Format, das „Hafenforum“ war öffentlich und fand dreimal zu den Themen „Urban Citizenhip“, „Social Practice“ und „Doing City“ statt. Dabei trafen lokale und internationale AkteurInnen aufeinander. Die Inhalte und Strategien, welche in den Hafengesprächen und in der Arbeitsgruppe erarbeitet wurden, standen hier erneut zur Diskussion.

Die Arbeitsgruppe entwickelte über den Projektzeitraum drei Interventionen zum Thema Urban Citizenship in Zürich. Die erste Intervention ist eine „CityCard“, die als Personalausweis aller in Zürich lebenden Menschen dienen soll. Sie wurde in Diskussion mit EntscheidungsträgerInnen und AktivistInnen der Stadt Zürich konzipiert und soll unter anderem Polizeikontrollen in Zürich unterbinden und Menschen ohne Papiere den ihnen bisher verwehrt Zugang zur Krankenversorgung und anderen Sozialleistungen sowie die Möglichkeit einer

Anzeige im Falle von Misshandlungen und anderen Übergriffen ermöglichen. Um Diskriminierungsfreiheit zu erreichen, arbeitete die Arbeitsgruppe daran, in die weitgehend unsichtbaren strukturellen Formen von Diskriminierung in öffentlichen Behörden zu intervenieren: Im Rahmen eines durch das Projekt initiierten Forschungsprojekts sollen diese in naher Zukunft untersucht und sichtbar gemacht sowie schrittweise abgebaut werden. Die dritte Intervention wurde zum Thema Gestaltungsfreiheit entwickelt: Dabei handelt es sich um den „Salon Bastarde“, welcher die Etablierung einer kanakischen Identitätspolitik im Zürcher Kontext mittels Performanceabenden an unterschiedlichen Orten anstrebt.

Zudem fand einen Tag nach dem dritten Hafenforum „Doing City“ der Auftaktkongress „Wir alle sind Zürich“ mit Organisationen und antirassistischen Gruppen und über 500 TeilnehmerInnen in den Räumlichkeiten der Ausstellung in der Shedhalle statt. Das Vernetzungstreffen löste einen weiteren Mobilisierungsschub aus: Unsere Ideen zur StadtbürgerInnenschaft in Zürich werden seitdem von den teilnehmenden Züricher Gruppen mitgetragen und weiterentwickelt.

Im Sinne meiner theoretischen einleitenden Überlegungen entwickelte das Projekt „Die ganze Welt in Zürich“ konkrete politische und soziale Maßnahmen, die zu gesellschaftlicher Veränderung führen können. Es erfüllt die Kriterien von „Minimaler Politik“ (Marchart 2010: 318) (*10) insofern, als es kollektiv entwickelt wurde und die Strategie verfolgt, majoritär zu werden. Angesteuert wird konkrete Veränderung, die Umsetzung des Modells einer StadtbürgerInnenschaft in Zürich, die für alle Menschen, die in dieser Stadt und im Kanton leben, gelten soll. Auch wenn dieses Ziel innerhalb des Zeitrahmens des Projektes noch nicht erreicht wurde, konnten erste Schritte in diese Richtung gemacht werden. Aufgrund der post-migrantischen Zusammensetzung der Arbeitsgruppe, sowie ihrer methodischen Ausrichtung, hinterfragte sie identitäre Zuschreibungen, die auf stereotypen Wahrnehmungsmustern basieren und setzte sich für ein solidarisches Handeln, abseits jeglicher paternalistischer Bevormundung des/der Anderen, ein. Sowohl PolitikerInnen und Beamte als auch große Teile der Zürcher Zivilgesellschaft setzen sich heute, ausgelöst durch das Projekt, für eine StadtbürgerInnenschaft für alle in Zürich lebenden Menschen ein.



„Die ganze Welt in Zürich“, 3. Hafenforum, Samstag, 6. Februar 2016, Foto: Martin Krenn

Gedenktafel Hotel Metropol

Das zweite Projektbeispiel, welches ich vorstellen möchte, entstand im Rahmen der

Wiener Festwochen „Into the City 2015“. Ich wurde eingeladen ein Projekt zum Themen-Schwerpunkt „Hotel Metropol: Der Erinnerung eine Zukunft geben“ zu entwickeln. In Zusammenarbeit mit Wolfgang Schlag und der Gastgewerbefachschule am Judenplatz entstand die „Gedenktafel Hotel Metropol“, welche sich neben anderen geladenen künstlerischen Projekten, Interventionen und einer umfangreichen Ausstellung der Erinnerung und dem Gedenken an das ehemalige Hotel und spätere Gestapoquartier widmet.

Das Hotel Metropol, 1873 aus Anlass der Weltausstellung gebaut, wurde in kürzester Zeit zu einem der angesehensten Hotels in Wien. Hotelgäste waren unter anderem der US-amerikanische Schriftsteller Mark Twain, aber auch der Freiheitskämpfer und heutige Nationalheld der Philippinen Jose Rizal. 1938 wurde das Gebäude nach dem „Anschluss“ an Hitler-Deutschland arisiert und in das Gestapo-Hauptquartier in Wien umfunktioniert. Politische Gegner wurden in dem ehemaligen Luxushotel eingesperrt, verhört, gefoltert und ermordet. 1945 zerstörten alliierte Luftangriffe das Gebäude und es musste schließlich 1948 abgerissen werden. Von 1963 bis 1967 errichtete die Stadt Wien am selben Ort den Leopold Figl-Hof, eine Wohnhausanlage, die auch heute noch dort steht. Die Geschichte des Hotels und Gestapohauptquartiers war bis Projektbeginn in Wien kaum bekannt. Ich konzipierte deshalb das Projekt „Gedenktafel Hotel Metropol“ als dialogische Performance vor Ort. Im Gegensatz zu einer herkömmlichen Gedenktafel, welche anhand eines kurzen Textes über die Geschichte eines Ortes informiert, wurde mit SchülerInnen der Gastgewerbefachschule Judenplatz eine Tafel der anderen Art errichtet. Es handelte sich um einen festlich gedeckten Tisch, der in der Nähe des Hauses am Morzinplatz 1 aufgebaut wurde und die Situation eines Hotel-Restaurants inszenierte. ZeitzeugInnen, AnwohnerInnen und Interessierte, die sich aufgrund eines Aufrufs des Radiosenders Ö1 anmeldeten, waren an drei Tagen, von 18. bis 20. Mai 2015, eingeladen, an diesem temporären Gedenkort Platz zu nehmen. Bereitliegende Broschüren informierten über die Geschichte des Hotels und über die Verbrechen, welche in der darin eingerichteten Wiener Zentrale der Gestapo verübt wurden.



Speisekarte und Informationsbroschüre der „Gedenktafel Hotel Metropole“, Performance, 18. – 20. Mai, Morzinplatz 1, Wien, Foto: Luca Faccio

Die SchülerInnen der Gastgewerbefachschule Judenplatz eröffneten vor Ort eine Rezeption, servierten Originalgerichte des ehemaligen Hotelrestaurants und sprachen mit den Gästen über ihre Recherchen zur Geschichte des Ortes. Im Vorfeld führte ich gemeinsam mit Wolfgang Schlag ein halbjähriges Schulprojekt durch. Die SchülerInnen bildeten drei Gruppen: Eine beschäftigte sich mit Antifaschismus, die zweite führte Interviews mit ZeitzeugInnen sowie Gespräche mit HistorikerInnen und KünstlerInnen und die dritte Gruppe gestaltete mit Shenja von Mannstein einen

Radiobeitrag für Ö1. Davor besuchten MenschenrechtsexpertInnen, AktivistInnen, KünstlerInnen und Kinder von ZeitzeugInnen die Gastgewerbefachschule, unter ihnen Marianne Schulze, Tal Adler, Eduard Freudmann, Lisl Ponger, Ines Garnitschnig und Hans Breuer. Gedenktafel-Vorträge wurden von Ari Rath, Marianne Schulze und Hans Breuer gehalten. Die durch das Projekt ausgelösten politischen Prozesse waren vielfältig. Das Projekt stellte eine Form von „gelebter Geschichtspolitik“ dar, die sich im Rahmen des Schulprojektes, während der Gedenkperformance und auch in der Berichterstattung auf unterschiedliche Weise zeigte. Auch wenn es sich um eine temporäre Zusammenarbeit handelte, wurden nachhaltige Prozesse initiiert. SchülerInnen, die bisher kaum mit geschichtspolitischen Fragen beschäftigt waren, begannen in ihrer Freizeit weiter an dem Thema zu arbeiten, die Inhalte des Projekts wurden von einigen SchülerInnen sogar als Maturathema vorgeschlagen.

Das ästhetische Anliegen der Gedenktafel war es, nicht eine „Wohlfühlsituation“ herzustellen, sondern die Widersprüchlichkeit der geschichtspolitischen Situation rund um diesen Ort weiter zu führen. Folgerichtig löste die Performance vor Ort auch Konflikte aus. So gab es Gäste, die eine Tafel bei der ehemaligen Folterzentrale der Gestapo als geschmacklos empfanden, und die Annahme der Speisen verweigerten, während andere Gäste genau darin die Stärke des Projektes sahen, da es sich schließlich auch um den Ort des ehemaligen Hotel Metropol handelte, dessen Bestehen und Geschichte von den Nazis fast zur Gänze ausgelöscht worden ist. Das selbstverfasste Referat der SchülerInnen zu „Antifaschismus heute“ wurde von den Tafelgästen größtenteils sehr positiv aufgenommen, es gab aber auch Kritik daran. Nach anfänglicher Enttäuschung der ReferentInnen, verfassten sie schließlich mit Unterstützung eines der Kritiker eine Neufassung des Vortragstextes, der am dritten Tag der Performance vorgelesen wurde.

Die Gedenktafel intervenierte in eine geschichtspolitische Leerstelle. Aufgrund der mangelnden Bearbeitung der NS-Zeit in Österreich erinnerte bis zu dem Wiener Festwochenprojekt „Into the City 2015“, kaum etwas an dieses einst zentral in Wien gelegene Gebäude, das als enteignetes Hotel und zur Folterzentrale umfunktionierte Leitstelle der Gestapo zu einem Schreckenssymbol der Kollaboration vieler ÖsterreicherInnen mit dem NS-Regime geworden ist. *(6)



„Gedenktafel Hotel Metropole“, Performance, 18. – 20. Mai, Morzinplatz 1, Wien, Foto: Martin Krenn

Mahnmal Friedenskreuz St. Lorenz

Das Projekt „Mahnmal Friedenskreuz St. Lorenz“ (2016) ist eine soziale Skulptur und

Installation im öffentlichen Raum, die ein Kunstwerk der Avantgarde einbezieht. Ausgangspunkt des Projektes war ein „Friedenskreuz“, welches in den 1960ern oberhalb von St. Lorenz an einem prominenten Aussichtspunkt in der Wachau in Niederösterreich errichtet worden ist. Das Kreuz wurde der „Kampfgruppe Jockisch“ gewidmet, einer Einheit der Deutschen Wehrmacht, welche im zweiten Weltkrieg in Jugoslawien und Weißrussland eingesetzt wurde. 1943 wurde die Einheit fast täglich in Kampfhandlungen mit Partisanen verwickelt. Aktuelle Recherchen der am Projekt beteiligten Historiker Robert Streibel und Gregor Kremser ergaben, dass die Einheit an sogenannten „Sühnemaßnahmen“ beteiligt war: Es wurden Zivilpersonen als Geiseln genommen, ermordet und ganze Ortschaften niedergebrannt.

2004 wurde das Kreuz von der Gemeinde und dem örtlichen Kameradschaftsbund erneuert. Neben jährlichen offiziellen Gedenkfeiern wurde das Kreuz jedoch auch von einschlägigen rechten Gruppen genutzt. Militaristische Symbole, wie Wehrmachtshelme und ein Lorbeerkranz wurden beigefügt. Damit sich der Ort nicht als Treffpunkt solcher Personen und Vereinigungen etabliert, entschloss sich die Gemeinde Rossatz-Arnsdorf in Zusammenarbeit mit dem Arbeitskreis Wachau und dem Gutachtergremium für Kunst im öffentlichen Raum Niederösterreich, einen Wettbewerb zur (Neu-)Gestaltung des Ortes auszuschreiben. Das Anliegen lautete, das Mahnmal solle „gegen die aktuelle ‚rechte Nutzung‘ des Platzes sowie den Missbrauch des Denkmals intervenieren und 70 Jahre nach Ende des zweiten Weltkriegs ein deutliches Zeichen gegen die Leugnung der Verbrechen des NS-Regimes sowie gegen Kriegsverherrlichung setzen“. Mein Entwurf, der eine Installation am Kreuz und ein Schulprojekt vorsah, gewann den Wettbewerb. In Zusammenarbeit mit RAHM architekten realisierte ich das Mahnmal, welches aus einer 3 x 4 Meter großen Tafel aus transparentem Metallgewebe, die in einem Abstand von 42 Zentimetern vor das Kreuz montiert wurde, besteht. Auf dem Gewebe wurde die Fotomontage „Deutsche Eicheln 1933“ gedruckt, mit der sich der Künstler John Heartfield im Jahr der nationalsozialistischen Machtübernahme über die Selbstverherrlichung der Nationalsozialisten mittels der tradierten Symbolik der Deutschen Eiche mokierte. Die Montage, welche für das Rückcover der „Arbeiter Illustrierten Zeitung – AIZ“ (1933, Vol. 12, No. 37) gestaltet wurde, zeigt einen kleinwüchsigen Hitler, der eine Eiche gießt. Deren riesige granatenförmige Eicheln tragen militärische Kopfbedeckungen wie Pickelhauben oder mit einem Hakenkreuz bemalte Helme. Durch das Metallgewebe scheint das Kreuz durch und fließt mit Heartfields satirischer Fotomontage zu einer kritischen Hinterfragung unserer Aufarbeitung von Geschichte zusammen. (APA 2016) (*1)



„Mahnmal Friedenskreuz St. Lorenz“, Permanente Installation der Collage „Deutsche Eicheln“ von John Heartfield am Friedenskreuz St. Lorenz, 2016, Foto: Martin Krenn

Einen weiteren Teil des Mahnmals bilden fünf Collagen von SchülerInnen der HLM/HLW Krems, die ich gemeinsam mit dem Künstler und Gymnasiallehrer Gregor Kremser über ein halbes Jahr im Rahmen eines Schulprojektes begleitet hatte. Die Montagen der SchülerInnen thematisieren in der Tradition der politischen Fotomontage Heartfields heutige Formen der Diskriminierung und Meinungsmanipulation sowie den Umgang mit der NS-Geschichte. Den Schlusspunkt des Schulprojektes bildete ein Reflexions-Workshop des Sparkling-Science-Projekts „Making Art – Taking Part!“ mit Dilara Akarcesme und Elke Smodics.



Mahnmal Friedenskreuz St. Lorenz“, Installation von zwei Collagen der SchülerInnen der HLM HLW Krems, 2016; Foto: Martin Krenn

Durch das Zitat einer Arbeit eines antifaschistischen Avantgardekünstlers und der Übersetzung seiner politischen Fotomontage in eine Skulptur, gekoppelt mit einem dialogischen Kunstprojekt an einer Schule interveniert das Projekt in die lokale Geschichtspolitik auf mehreren Ebenen. Auf einer symbolpolitischen Ebene wird durch Heartfields Montage die Verbindung der Wehrmacht mit dem Nationalsozialismus verdeutlicht und die Nazi-Symbolik dekonstruiert, die Collagen aus dem Schulprojekt führen zu einem Weiterdenken von Antifaschismus in heutige Verhältnisse. Kunstvermittlung und Ästhetik spielen ineinander. Das „Friedenskreuz“, welches den Krieg durch Heldenverehrung glorifizierte, wird zu einem vielschichtigen Mahnmal seiner selbst.

Schlussbemerkung

Die in diesem Text vorgestellten Projekte sollten einen Einblick geben, wie sich meine theoretischen Überlegungen auf meine künstlerische Praxis auswirken und umgekehrt. Die drei Beispiele decken hierbei nur einen kleinen Bereich der vielfältigen Möglichkeiten von sozialer Kunst auf. Entsprechend dem Dreiecks-Modell zu sozialer Kunst, welches ich im Theorieteil vorgestellt habe, oszillieren die drei Projektbeispiele zwischen den Polen des „Politischen“, „Politik“ und „Ästhetik“ auf folgende Weise: Sie greifen dringliche politische/geschichtspolitische Inhalte auf, wie Urban Citizenship, Umgang mit und Verdrängung von der NS-Zeit in Österreich sowie die Glorifizierung der Wehrmacht in Form von Denkmälern. Diese Inhalte werden in unterschiedlichen dialogisch-ästhetischen Projektformaten verhandelt, in Form von Bootsfahrten, Hafengesprächen und -foren, einer performativen Gedenktafel, sowie der gemeinsamen Gestaltung von politischen Foto-Montagen an einer Schule. Schließlich zielen die drei Projekte darauf, einen ästhetisch autonomen Raum zu schaffen, welcher dialogisch im Projektverlauf entwickelt und ausgehandelt wird. Sie setzen soziale Prozesse in und außerhalb des Projektes in Gang, welche in konkrete Forderungen/Vorschläge an die Politik münden: Die Schaffung einer City Card in Zürich, eine erweiterte und zeitgemäße Markierung des ehemaligen Hotel

Metropols in Wien, sowie die eindeutige Distanzierung von als Wehrmachtsgedenken getarntem Geschichtsrevisionismus in St. Lorenz.

Allgemeiner zusammengefasst: Soziale Kunstpraxen intervenieren in soziale Verhältnisse. Dabei tritt der Dialog mit den BetrachterInnen sowie das Involvieren von und die Zusammenarbeit mit Menschen mit unterschiedlichen Hintergründen an die erste Stelle. Das Mittel dazu ist Kunst. Die jeweilige Intervention gründet in dem Potential, gemeinsam etwas zu verändern. Soziale Kunstpraxen, welche auf demokratischen Prinzipien basieren, zielen auf die Schaffung von Gleichheit und Freiheit, aber auch auf produktive Formen der Differenz und des Konflikts. Diesem Anspruch werden sie gerecht, wenn sie sich den jeweiligen Machtverhältnissen nicht unterordnen, sondern selbstreflexiv vorgehen und eine jeweils der Situation entsprechende Strategie verfolgen, durch welche sie ihre Autonomie bewahren können. Soziale Prozesse durch Kunst zu initiieren, bedeutet auch methodisch vorzugehen, indem auf bereits bekannte Strategien zurückgegriffen wird. Durch diese Rückgriffe sollte sich soziale Kunst auch der „Überbietungslogik“ des Kunstbetriebes, also dem Zwang immer Neues und noch Spektakuläreres schaffen zu müssen, entziehen können. Soziale Kunstpraxen stehen schließlich nicht nur im Dialog mit den BetrachterInnen, sondern immer auch im Dialog mit ihrer eigenen Geschichte.

Der Dialog und die Beteiligung von BetrachterInnen, die Zusammenarbeit mit „ExpertInnen“ verschiedener Disziplinen mit unterschiedlichen Lebenserfahrungen, zivilgesellschaftliches Engagement und Allianzenbildung mit AktivistInnen, sowie die Schaffung spezifischer Räume ästhetischer Erfahrung für „kunstfremde“ Personen bieten die Chance, die Selbstreferentialität des heute über weite Strecken viel zu elitär gewordenen Kunstsystems aufzubrechen. Unterschiedliche Formen von Ästhetik werden für all jene, die am Kunstwerk beteiligt sind, unmittelbar und im Austausch miteinander erfahrbar. Aufgrund der direkten Einbindung der RezipientInnen und TeilnehmerInnen in den jeweiligen ästhetischen Schaffensprozess kann zeitgenössische Kunst neu vermittelt werden. Sie wird in Lebenspraxis überführt.

//Literaturnachweise

- *1 APA, P.A., (2016): *Antifaschistisches Mahnmal am Welterbe-Steig Wachau eröffnet* [Homepage of Salzburger Nachrichten], Online unter: <http://www.salzburg.com/nachrichten/oesterreich/kultur/sn/artikel/antifaschistisches-mahnmal-am-welterbe-steig-wachau-eroeffnet-190207> (4.11.2016).
- *2 Bishop, Claire (2006): *Participation*. London: Whitechapel.
- *3 Bourriaud, Nicolas (2002): *Relational aesthetics*. Paris: Les Presses du réel.
- *4 Bürger, Peter (1995): *Theorie der Avantgarde*. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- *5 Finkelpearl, Tom (2001): *Dialogues in public art*. Cambridge, Mass.; London: MIT Press.
- *6 Jackson, Shannon (2011): *Social works: performing art, supporting publics*. New York: Routledge.
- *7 Kester, Grant H. (2004): *Conversation pieces: community and communication in modern art*. Berkeley: University of California Press.
- *8 Krenn, Martin (2016): *The political space in social art practices*. Unveröffentlichte Dissertation, Ulster University.
- *9 Lacy, Suzanne (1995): *Mapping the terrain: new genre public art*. Seattle, Wash.: Bay Press.
- *10 Marchart, Oliver (2010): *Die politische Differenz: Zum Denken des Politischen bei Nancy, Lefort, Badiou, Laclau und Agamben*. Berlin: Suhrkamp Verlag KG.
- *11 Mouffe, Chantal (2013): *Agonistics: Thinking the World Politically*. London: Verso.
- *12 Schleuning, Neala (2013): *Artpolitik: Social Anarchist Aesthetics in an Age of Fragmentation*. Minor Compositions.

- *13 Thompson, Nato (2011): *Living as Form*. Online unter: http://creativetime.org/programs/archive/2011/livingasform/curator_statement.htm (4.9.2016)
- *14 Zumdick, Wolfgang (2002): *Joseph Beuys als Denker: Sozialphilosophie, Erkenntnistheorie, Anthropologie*. PAN XXX ttt. Stuttgart, Berlin: Johannes M. Mayer.
- *15 Adolphs, Stephan/ Karakayalı, Serhat (2007): *Mikropolitik und Hegemonie. Wider die neuen Para-Universalismen: Für eine anti-passive Politik*. Online unter: <http://eipcp.net/transversal/0607/adolphs-karakayali/de>
- *16 Felshin, Nina (1994): *But Is It Art? the Spirit of Art As Activism*. Seattle, WA: Bay Press

//Fussnoten

- *1 Diese Artikel baut auf meiner Dissertation "The Political Space In Social Art Practices" (Ulster University, Belfast, 2016) auf.
- *2 In diesem Text werden die Sammel-Begriffe „Soziale Kunst“ bzw. „Soziale Kunstpraxen“ verwendet, da es um den sozialen Raum (welcher immer auch ein politischer ist) dieser Kunst geht. Andere für soziale Kunst gebräuchliche Begriffe werden im Verlauf des Textes noch angesprochen werden.
- *3 Eine Tagung, die sich der Kunst als sozialem Raum widmete und im März 2000 von Stella Rollig und Eva Sturm im O.K. Centrum für Gegenwartskunst in Linz veranstaltet wurde, trug sogar den Titel „Dürfen die das?“.
- *4 Ein Auszug aus der Begriffsvielfalt rund um soziale Kunst: "Soziale Skulptur" von Joseph Beuys, ein Begriff, den er 1967 zum ersten Mal öffentlich verwendete (Zumdick 2002: 17), "New Genre Public Art" von Susanne Lacy (1995), "Relationale Ästhetik" von Nicolas Bourriaud (1997, 2002), "Socially Cooperative Art" von Tom Finkelpearl (2001) "Dialogical Aesthetics" von Grant Kester (2004), "Participatory Art" geprägt von Claire Bishop (2006) aber auch von anderen TheoretikerInnen, "Social Works" von Shannon Jackson (2011), oder "Social Anarchist Aesthetics" von Neala Schleuning (2013).
- *5 Siehe zum Projekt ebenfalls Katharina Moraweks Beitrag in dieser e-journal-Ausgabe.
- *6 Laut dem österreichischen Dokumentationsarchiv waren 80 Prozent der BeamtInnen und Angestellten aus dem österreichischen Polizeidienst rekrutiert. Auf Führungsebene betrug der Anteil der ÖsterreicherInnen ebenfalls bis zu 80 Prozent. (<http://www.doew.at/erkennen/ausstellung/gedenkstaette-salztorgasse/die-gestapo-leitstelle-wien>)

//Elke Zobl //Laila Huber

Practice _ „Es geht darum, Möglichkeitsräume zu öffnen!“

Ein Interview mit Marty Huber, Steffi Müller und Klaus Dietl

Wie wird Partizipation in künstlerischen Praxen gelebt? Welche Rolle spielt dabei die AutorInnenschaft? Wie kann konkret mit künstlerischen Strategien in soziale Mikrokosmen interveniert werden? Wie kann Sichtbarkeit geschaffen werden, ohne gleichzeitig die neoliberale Sichtbarkeitsdoktrin zu reproduzieren? Und in welchem Verhältnis stehen dabei Kunst und Aktivismus?

Die KünstlerInnen Marty Huber, Steffi Müller und Klaus Dietl waren von Februar bis Mai 2016 Teil des Projektteams von „Making Art – Taking Part!“ in der Zusammenarbeit mit dem BORG Mittersill. Im Gespräch mit Elke Zobl, Veronika Aqra und Laila Huber sprechen sie über ihre künstlerische Praxis, über Ansätze der Partizipation und Intervention sowie über Zwischenräume des Dialogs und Konflikts und reflektieren den gemeinsamen Projektprozess.

Laila Huber: Künstlerische und kulturelle Interventionen sind in unserem Projekt zentrale Begriffe, wobei wir uns im Projektprozess laufend mit dem Begriff des Intervenierens befasst haben und er weiter in Verhandlung bleibt. Was bedeutet der Begriff der (künstlerischen) Intervention für euch und für eure künstlerische Praxis?

Elke Zobl: Es geht uns um den Charakter des Intervenierens, des Eingreifens.

Marty Huber: Das Erste, was ich damit assoziiere, ist eigentlich Intervention als Unterbrechung des Alltags oder des Normalen, des Natürlichen. Ich finde es spannend zu überlegen, ob es eine Intervention ist, die eine Aussetzung macht, also eine Pause, oder eine Setzung. Letzteres bringt ein Statement, eine Idee, eine Parole; eine Aussetzung hingegen bringt eigentlich nichts außer eben eine Aussetzung. Ein Beispiel dafür wäre der Begriff „proletarischer Streik“, der nicht schon die Lösung proklamiert, sondern einfach die Arbeit unterbricht, um dann erst zu schauen: Wer ist hier mit mir, und was wollen wir eigentlich? Und nicht schon vorweg zu sagen „wir wollen“. Sondern „wir unterbrechen“, „wir setzen aus“. Das ist das, was man eine Aformation nennt. Das Nicht-Tun. Also nicht Performance, sondern Aformation. Ich finde, es hat alles seine Berechtigung.

Laila Huber: Und in deiner Arbeit sind beide Zugänge von Relevanz, oder ist einer dieser beiden Aspekte stärker?

Marty Huber: Ich glaube, ich habe unterschiedliche Phasen. Im Moment bin ich mehr in der performativeren Phase. Der Performanz-Begriff besagt ja, dass ich durch Sprechen handle. Und das heißt schon sehr konkret etwas vorschlagen. Zum Thema Aussetzen: Es gibt eine Methode, die ich sehr gerne mag, die im FLIC FLAC* [Roswitha 1] mit „Schwärmen“ benannt ist. Man geht zusammen in einem Schwarm, hält einen gewissen Abstand voneinander, spricht nicht miteinander und bewegt sich so durch einen Raum. Dabei wird die Richtung immer wieder neu ausverhandelt, durch Ziehen oder Pushen. Man produziert eigentlich auch so etwas wie eine Aussetzung oder einen Moment des Bruches der Normalität: Wie bewegen sich zum Beispiel Leute im Supermarkt dadurch, dass sich einige Leute unoffensichtlich anders bewegen? Die Wahrnehmung von anderen wird ganz marginal verschoben. Ich habe dann oft mit Leuten geredet, die sagten: „Man merkt, es ist in diesem Raum irgendwas komisch.“

Man kann nicht sagen, was das ist, aber es gibt hier ein anderes Netz, das darüber gelegt ist.“ Ich finde solche subtileren Formen interessant. Aber gleichzeitig mag ich es auch, wenn es klare Ansagen gibt wie: „Ihr habt zwei Minuten, jetzt beginnt es. Das ist die Frage, los!“ Und in diesem Zwangssystem wiederum den Freiraum zu suchen – im Improvisieren den Schwung zu holen, eine Dynamik zu finden. Und zu sagen, das ist ein ganz rigides System, das eine Setzung hat. Das fängt bei Null an und hört bei 2,0 auf. So gesehen ist weder das Eine noch das Andere besser oder schlechter.

Laila Huber: Steffi und Klaus, gibt es etwas in Martys Ausführungen, wo ihr anknüpfen möchtet?

Steffi Müller: Das meiste, an dem ich beteiligt bin, geht in Richtung Sichtbarmachen, sichtbar werden und Gehör verschaffen. Es ist ein sehr kommunikativer Ansatz. Ich habe das Gefühl, dass ich oft etwas wie eine Plattform schaffe. Ich mag es, wenn am Anfang Botschaften oder klare Ideen noch nicht so da sind, sondern erst im Prozess beim Aussetzen, beim Voranbringen, beim Machen entstehen. Ich denke an ein Beispiel, bei dem die Idee gemeinsam von ganz vielen verschiedenen Menschen kam: Die „Tage der geschlossenen Türe“, eine Aktionsreihe, die wir 2012 ins Rollen gebracht haben. Da waren SchülerInnen, KünstlerInnen dabei – ganz gemischt, darunter auch Menschen, die aufgrund von Mobilitätseinschränkungen im Alltag behindert werden und eine Performance-Gruppe in München ins Leben gerufen haben: „abArt“. Es stand eine Unterführungspassage im öffentlichen Raum zur Verfügung. 70 Menschen waren beteiligt, aber die Passage war für mindestens 15 von ihnen nicht zugänglich. Daraus entstand die Idee der „Tage der geschlossenen Türe“. Uns war eigentlich nur bewusst, dass wir eine Ausstellung auf Rädern brauchen, die die zugangsbeschränkte Ausstellungsfläche jederzeit verlassen kann und draußen im Stadtraum allen offen steht. Es ging ums Sichtbarmachen von Missständen und darum, Gehör zu finden. Beim Gehen oder im Rollen durch die Stadt gab es viele Zwischengespräche. Ich liebe diese Zwischensituationen, sie sind mir oft wichtiger als das, was ich mir eigentlich vorgenommen habe. Aber ganz ehrlich gesagt, nehme ich mir gar nicht so oft etwas Strenges vor. Wenn etwas zu zielorientiert ist, merke ich, dass ich dann einen inneren Widerstand entwickle. Ich habe oft Feedback gekriegt, dass sich die KünstlerInnen wundern, warum ich scheinbar überhaupt keinen Wert auf Kuration lege. Ich brauche diese Freiheit für den Prozess. Ich mag es, wenn Positionen und unvorhergesehene Situationen aneinander kratzen, und dadurch wieder etwas Drittes entsteht.

Marty Huber: Also würdest du dich eher als Situationistin sehen? Denn da geht es ja auch darum, Situationen herzustellen, in denen etwas passieren kann.

Steffi Müller: Das liebe ich.

Marty Huber: Es geht darum, Möglichkeitsräume zu öffnen!

Steffi Müller: Ja, genau. Und dass Menschen, egal wo sie herkommen, egal wer sie interessant oder spannend findet, egal wer sie sind, diese Räume befüllen können.

Marty Huber: Ich finde es gerade sehr spannend, über das Wort Sichtbarkeit nachzudenken. Wir leben in einer Gesellschaft, die sich in einem Exzess von Sichtbarkeitsdoktrin befindet. Unsere medialisierte Welt lebt davon, alles sichtbar zu machen. Und ich finde es spannend, dass du sagst, es gibt Dinge, die dazwischen passieren, die aber undokumentiert bleiben sollen – denn die Sichtbarkeit zerstört eigentlich diesen Moment. Ich empfinde das immer wieder als ein Dilemma, dass bei geförderten Projekten oft Formen der Produktivitätsnachweise gefragt sind, dass man Sichtbarkeit produzieren muss. Denn es ist ein Unterschied, ob ich sage: Ich entscheide mich, ich will jetzt sichtbar sein. Oder ich sage: Ich brauche diese Räume, aber es soll eigentlich niemand davon wissen. Das verkauft sich extrem schlecht.

Steffi Müller: Dieser Moment, den die Menschen, die am Prozess beteiligt sind, miteinander aushandeln, ist für mich interessant. Mir geht es darum, dass die Fragen und die Ideen, die ausgehandelt werden, eine Chance bekommen, in den Machtdiskurs hineinzukommen. Es gibt so viele Menschen, die da keinen Platz finden oder bekommen, obwohl sie auch etwas zu sagen haben. Wie können ihre Gedanken und Beiträge in den breiten Diskurs einfließen? Welche Kanäle können dabei genutzt zu werden? Wie lässt sich Stück für Stück ein kommunikatives Netzwerk stricken, das aus den Nischen nach außen dringt, wie eine Krake.

Laila Huber: Da geht es also um die Frage der Nachhaltigkeit. Ist es so gemeint, dass du in deiner Praxis an Prozessen mit verschiedenen Leuten über mehrere Jahre zusammenarbeitest oder dass sich bei Menschen etwas tut und sich das vielleicht erst nach längerer Zeit auswirkt? Welche Rolle nimmt ein temporäres Projekt im Vergleich zu einem längerfristigen Projekt in deiner Praxis ein und welche Bedeutung hat das jeweils?

Steffi Müller: Beides. Manchmal gibt es Projekte, bei denen es einfach dauert, oder es sich zieht, wo es eine gewisse Zeit braucht, bis es sich setzt. Manchmal sind Projekte auch räumlich weit verteilt, dass sie nur eine Chance haben, wenn man ihnen auch genug Zeit gibt. Und andererseits müssen sich die Dinge setzen können, um dann etwas anzukurbeln. Das Gerade mit jüngeren Menschen habe ich oft erlebt, dass nach vier, fünf Jahren plötzlich wieder ein Kontakt zustande kommt und etwas aufgegriffen wird, was in einem Workshop oder in einem längeren Projekt Thema war. Das ist oft überraschend, aber ich finde es schön, dass da Fragmente hängen geblieben sind. Ich kenne das auch von mir selbst, dass dann viel später etwas angekurbelt wird. Ich finde, dass manche Dinge Zeit brauchen. Im Kunstkontext erlebe ich oft, dass die Erwartungshaltungen so sind: Du lernst eine neue Gruppe im Januar kennen und im März soll sich diese Gruppe super gut verstehen und gemeinsam eine riesige Skulptur hinklatschen. Das ist gar nicht meins.

Marty Huber: Ich möchte noch einmal zurückkommen auf die Frage von Intervention und Zeit oder langfristig und ad hoc. Ich bin zum Teil in sehr langfristigen Prozessen involviert, zum Beispiel feiere ich gerade 20 Jahre Aktivismus in der Türkis-Rosa-Lilla-Villa, da bin ich quasi eine der Ältesten. Es geht dabei auch um Wissenshierarchien, Geschichte, Historizität, Erfahrungen und neue Generationen. In der Villa sind schon mehrere aktivistische Generationen, das ist das eine. Dann geht es auch um Sichtbarkeitsfragen oder Methoden der politischen Intervention des Hauses, das ja auch sehr stark in den öffentlichen Raum hineinwirkt. Das hat wiederum mit der Ressource dieses langen Seins und auch der dadurch behaupteten Macht zu tun. Im Gegensatz dazu funktionieren Formen wie das Ladyfest oder andere DIY-Organisationen, die sich ad hoc als Kollektiv zusammenschließen, um dann für einen Festivals-Tag, oder für einige Tage etwas zu verschieben, strukturell anders. Diese spontanen Formen sind auch ganz wichtig, um Querverbindungen zu schaffen zwischen Menschen, die ähnliche Interessen haben, aber sonst vielleicht nicht zusammen arbeiten würden. Und dann gibt es die anderen, die langfristige Räume schaffen, wo auch viel an Selbstorganisationen etc. passiert.

Laila Huber: Ist das Längerfristige für dich auch stärker an das Aktivistische gebunden, und das spontane ad hoc Intervenieren stärker performativ-künstlerisch? Oder würdest du es gar nicht so trennen?

Marty Huber: An und für sich gibt es eine reichhaltige Kulturarbeitsszene: Wie etwa FS1 oder die Radiofabrik in Salzburg, das sind medienaktivistische Kontexte; oder die ARGE Kultur da gab es auch Besetzungen vor 20-30 Jahren. Bei der Professionalisierung solcher Räume stellt sich dann immer die Frage: Wo gibt es noch

kritisches Potenzial? Ich kann das auch aus 20 Jahren Villa sagen: Das geht mal so und dann wieder so. Es gibt dann Phasen in der Kunst, die sind einfach nur schnöde. Da ist so wenig an Kritik vorhanden, da zeichnen alle Selbstportraits. Das sage ich jetzt einfach so.

Laila Huber: Steffi und Klaus, wie seht ihr diese Frage der künstlerischen Praxis und nach dem Wechselspiel zum Aktivistischen oder aktivistischen Netzwerken? Soviel ich weiß, seid ihr in München und auch darüber hinaus sehr stark vernetzt. Wie steht für euch die künstlerische Praxis in Bezug zu aktivistischen Praxen? Welche Rolle spielt das Wechselspiel zwischen dem Künstlerischen und dem Politischen für euch?

Steffi Müller: In Bezug auf München erlebe ich mit, dass beide Stränge extrem wichtig sind. Wenn es keine Szene oder keine aktivistischen Strukturen gäbe, die diesen roten Faden vorantreiben, dann hätte vieles andere keine Chance. Das ist oft auch der Nährboden, damit die Stadtpolitik überhaupt nur einen geringen Funken Verständnis für andere Formen von Öffentlichkeit mitbringt. Das ist ein langer Kampf, deswegen schätze ich das selber total und deswegen vermischt es sich bei mir: Ich kann oft gar nicht sagen, ist das jetzt künstlerisch oder aktivistisch? Für mich ist es alles, und für mich gehört es auch zusammen. Denn wenn ich kommunizieren will, dann kann ich keines von beiden ausklammern.

Veronika Aqra: Du versuchst also, diese Wissensvorsprünge wegzulassen und antihierarchisch an deine Projekte heranzugehen. Ist das auch ein Versuch, die Machtbeziehungen, die es normalerweise gibt, zu dekonstruieren oder ihnen entgegenzuwirken?

Steffi Müller: Ja, das macht schon Spaß. Ich erinnere mich z.B. an einen Workshop, wo ganz junge SchülerInnen dabei waren, und ich war selber noch total jung, gerade mal 20. Die Jugendlichen hatten Lust, sich erst mal ein Oberteil oder so zu nähen. Ich hingegen war voller aktivistischer Ansprüche und dachte: „Nein, die müssen irgendetwas total Dekonstruiertes machen, das gar nichts Wirkliches mehr ist.“ Da habe ich von den SchülerInnen gelernt, dass ich sie erst mal lassen muss. Und wenn sie das gemacht haben, dann gibt es auch die Offenheit, etwas anderes entdecken zu wollen. Diese Lockerheit habe ich selbst auch erst erlernen müssen.

Veronika Aqra: Und wenn wir jetzt zum Projektprozess, also der Zusammenarbeit mit dem BORG Mittersill übergehen, wie war das für dich in der Arbeit mit den Schülerinnen, das Prozesshafte versus die Ergebnisorientierung?

Steffi Müller: Ich glaube, da geht es Klaus und mir ähnlich.

Klaus Dietl: Ja, gedacht war es als prozessorientiert. Aber natürlich schwebt es immer mit, dass man ein Ergebnis braucht. Ich bin ja relativ spät eingestiegen. Also habe ich dann für mich eigentlich so zusammenklauben müssen: Wo bin ich jetzt, wer ist das, was haben sie schon gemacht, auf was soll es hinauslaufen? Und die Präsentation war schon Damoklesschwert-artig immer da. Das Schwierige ist, dann das gegenseitige Vertrauen zu finden, dass wir etwas ausprobieren und diskutieren. Da hatten wir ja eigentlich lange Zeit nichts Greifbares.

Laila Huber: Ja, wir hatten – gefühlt – wenig Zeit, und das „Damoklesschwert“ der Präsentation stand sehr wohl stark im Raum. Wir mussten also bis zu einem gewissen Grad darauf fokussieren, das etwas herauskommen muss. Es war schon offen, aber gleichzeitig auch sehr orientiert auf eine bestimmte Sache.

Marty Huber: Vielleicht verstehe ich es als philosophische Frage, aber kann etwas offen und geschlossen sein? Kann etwas offen sein und gleichzeitig vorhaben, ein Produkt zu werden? Ist das nicht ein Widerspruch?

Steffi Müller: Ich glaube, dass immer etwas herauskommt. Das ist mein Vertrauen in den Prozess. Deswegen hatte ich Lust mitzumachen, weil mir keiner gesagt hat, da muss jetzt das und das dabei herauskommen. Ich glaube, ich hätte Schwierigkeiten gehabt, wenn mir jemand gesagt hätte: „Am Ende der Woche soll so eine genähte Figur rauskommen.“ Ich würde mir dann denken: „Haben die überhaupt Bock zu nähen? Ist das überhaupt ihr Modus oder ihr Tempo?“

Marty Huber: Ich glaube, wir leben in einer visuellen Welt, wo es große Wertigkeiten gibt, was als repräsentativ gilt. Und ich denke, dass wir auch sehr große Vorstellungen haben, wenn etwas als „offen“ bezeichnet wird. Aber trotzdem glaube ich, dass diese Maschine in uns arbeitet, die sagt: visuelle Kultur, das ist schon was. Wenn wir jetzt z.B. sagen, wir sitzen alle Workshop-Tage in der Shoppingmall, und experimentieren mit Formen des Gehens, wie etwa mit dem „Schwärmen“ ...

Steffi Müller: ...ich fände es super.

Marty Huber: Dann ist die Frage: Traut man sich das? Kann ich als Künstlerin sagen: Ich bestehe darauf? Und werden die SchülerInnen mit uns mitgehen, oder gehen die weg? Vielleicht ist es ihnen zu blöd und stellen sich die Frage: „Was mach ich hier?“ Oder wir sagen: Hey, ich häng hier ab mit euch.

Klaus Dietl: Ich glaube, die Frage ist, wie erleben sie es.

Veronika Aqra: Es ist ja öfter betont worden, dass das Prozesshafte eine große Rolle spielt, oder dass es darum geht, eine Plattform zu öffnen, wo sich dann was entwickeln kann, was deren Wünschen, Vorstellungen entspricht. Daran anknüpfend würde mich noch interessieren, inwiefern für euch überhaupt der Begriff oder die künstlerische Autorenschaft eine Rolle spielt.

Laila Huber: Im Kontext von kollaborativen Projekten.

Steffi Müller: Bei mir ist es insgesamt sehr gering. Ich habe eher lernen müssen, dass es für manche sehr wichtig ist und dass ich darauf achte.

Marty Huber: Das ist bei mir ganz unterschiedlich, weil ich ja auch viele Texte schreibe, da ist man sehr schnell in der Frage der Autor*innenschaft. Ich schreibe sehr wenig an kollektiven Texten, obwohl ich ganz viele Sachen kollektiv mache. Aber ich glaube Texte sind irgendwie anders bzw. habe ich wohl die Person noch nicht getroffen, mit der das so leicht gehen würde. Und dann schreibe ich auch meinen Namen hin, oder andere Namen. Es gibt ja auch performative Figuren, die anders heißen. Eigentlich schreibe ich viel anonymisiert im Netz, ohne Autorinnenschaft. Ich bin quasi eine lästige Twitterantin mit etwa 40 000 Tweets und ca. 1600 Followern. Diese Denk-Page ohne irgendwelche Freundinnen-Netzwerke habe ich wirklich bei Null angefangen, um zu schauen, wohin man kommt. Und in den kollektiven Zusammenhängen ist es teilweise egal, wer man ist, manchmal ist es aber schwierig, denn einer „alten Häsin“ wird automatisch ein wichtiger Anteil zugesprochen, aber da gibt es viele wichtige weitere Anteile. Hier muss man manchmal auch Dekonstruktionsarbeit leisten. Für die Leute ist es wichtig, um die Person zu identifizieren, die die Sprecherin ist für das und das. In der „Villa“ wollen wir zum Beispiel keine Präsidentinnen und Generalsekretärinnen, die ihre Funktion 20 Jahre lang ausüben, daher wechselt das alle zwei Jahre. Jetzt bin ich halt wieder im Vorstand. Und das wäre so ein Beispiel von kollektiven Entscheidungen. Wir lösen das andauernd auf. Da ist zum Beispiel die Frage der Repräsentation eine andere. Aber manchmal ist es auch ganz gut, dann einfach seinen Namen unter etwas schreiben zu können, etwa wenn man irgendwo etwas beantragt.

Laila Huber: Klaus, weil du vorher gemeint hast „Manchmal ja, manchmal nein“ – spielt es für dich eine Rolle?

Klaus Dietl: Selten. Wenn ich male, dann ist es schon Klaus. Aber zum Teil gründen wir Kollektivnamen, die dann irgendwo rumgeistern, wo kein Mensch weiß, wer das ist. Besonders geheimnisvoll ist es, wenn wir sagen, das ist explizit offen, wenn wer in unserem Sinne was machen kann und diesen Namen auch verwenden kann.

Laila Huber: Ich habe eine letzte Frage. Welche Erfahrungen habt ihr aus dem Projekt mitgenommen? Gibt es in aller Kürze etwas, das am eindrücklichsten in Erinnerung geblieben ist? Als letztes Highlight?

Klaus Dietl: Dass die Jugendlichen wirklich kaum Platz für sich haben. Ist nicht besonders positiv, aber da sind mir ein bisschen die Augen geöffnet worden.

Elke Zobl: Glaubst du, hat das mit dem Ländlichen zu tun? Oder generell?

Klaus Dietl: Ich glaube, dass es generell ist.

Veronika Aqra: Für die SchülerInnen war es Neuland, dass man auch Kritik äußern kann, dass man nicht alles hinnehmen muss, wie es ist.

Marty Huber: Ich fand die Frage interessant, welchen Zugang zu Information oder welche Ressourcen gibt es im ländlichen Bereich, und welche gibt es im städtischen Bereich. Und wie gut oder wie schlecht es ist, dass wir ein bisschen wie „Aliens“ dort waren? Das kann einen Vorteil haben, das ist aber oft auch dieses Dilemma mit Interventionen oder Unterbrechungen: Man erweckt Sehnsüchte oder gedankliche Möglichkeitsräume, und dann ist man wieder weg. Das ist eine Frage von Nachhaltigkeit oder auch eine Verantwortung, die versuchen sollte, eine Antwort zu finden auf eine Frage, die man auch hören muss.

Steffi Müller: Für mich ist es eine wichtige Frage, welche Hoffnungen so ein Projekt aufmacht, oder wie schwierig es ist, wenn wir dann wieder weg sind. Ich bin auch vom Land, und mich haben solche Projekte am Leben gehalten. Da war ich hungrig und gierig danach. Ich denke, es kommt auch auf die Menschen an, die das Projekt machen. Wenn jemand mit einem zu festen Schema da reingeht, funktioniert es meiner Meinung nach nicht, egal wo. Mir ist die Frage von einem der Schüler hängen geblieben, ob es überhaupt einen konkurrenzfreien Raum gibt. Sehr desillusionierend haben die meisten MitschülerInnen darauf gesagt, „nein, gibt es nicht“, weil sie sich sogar vor sich selbst beweisen müssen, wenn sie alleine im Zimmer sind. Diese Gedanken fand ich sehr interessant.

Danke für das Interview!

Für die Transkription bedanken wir uns bei Dilara Akarcesme.

//Elke Zobl

Practice_ Wie Wissen produzieren und Strukturen transformieren?

Ein Interview mit Carmen Mörsch

Wie kann eine kritische Vermittlungspraxis aussehen, die den Status quo machtkritisch hinterfragt und Transformationsprozesse in Richtung selbstermächtigendes Handeln initiiert? Im Gespräch mit Carmen Mörsch thematisieren wir Bedingungen und Ziele kritischer Wissensproduktion, die Schaffung von Freiräumen innerhalb und zwischen Institutionen sowie den Mehrwert von Kooperationen zwischen Schule und Universität.

Carmen Mörsch, Leiterin des Institute for Art Education an der Zürcher Hochschule der Künste, war Kooperationspartnerin im Projekt „Making Art – Taking Part!“ (2014-2016). Ihre Rolle war vor allem jene eines „critical friend“ hinsichtlich Projektentwicklung und Umsetzung aus Perspektive der kritischen Kunstvermittlung. *(1)

Kritische Wissensproduktion

Elke Zobl: Im Rahmen unseres Symposiums und Round Table im Mai 2016 haben wir viel über kritische Wissensproduktion an den Schnittstellen von Kunst, Vermittlung und Forschung gesprochen – darüber, welches Wissen in kollaborativen Prozessen produziert wird und was mit diesem Wissen passiert, was Kritik in diesem Kontext heißen kann und welche Zielrichtung damit verbunden wird. Was heißt für dich kritische Wissensproduktion?

Carmen Mörsch: Das ist ehrlich gesagt eine Frage, über die ich zurzeit auch neu nachdenke, weil der Begriff der Wissensproduktion in den letzten Jahren im kulturellen Feld so inflationär verwendet worden ist. Der Begriff wird meiner Ansicht nach in vielen Projekten sehr ausgehöhlt. Anstatt dass man sagt, Leute sitzen zusammen und diskutieren, spricht man von Wissensproduktion. Ich bin da vielleicht ein bisschen altmodisch und sage, Wissensproduktion ist immer erst dann passiert, wenn auch etwas gesichert wurde. Das ist für mich eigentlich das Wichtige, dass man bei dem Begriff der Produktion auch das Produkt nicht vergisst im Gegensatz zum Prozess. Produktion bedeutet, dass man auch etwas produziert.

Das ist für mich etwas anderes als zum Beispiel ein pädagogischer Prozess im Zeichen von Selbstermächtigung, in dem das Diskutieren ausreicht. Wenn man von Wissensproduktion spricht, dann bedeutet das erstens, dass man während des Prozesses die Bedingungen reflektiert, unter denen Wissen zustande kommt. Denn der Produktionsbegriff kommt aus dem Marxismus. Das wäre das eine. „Kritische Wissensproduktion“ ist also gewissermaßen eine Tautologie.

Denn in dem Moment, in dem man von Wissensproduktion spricht, geht man eigentlich schon in die kritische Distanz zu einem traditionellen Begriff von Wissen, der vielleicht stärker an Begabung geknüpft ist oder an autorisiertes Wissen. Wenn man von Wissensproduktion spricht, bedeutet das meines Erachtens, dass man erstens bei Lehr- und Lernprozessen, bei pädagogischen Prozessen, aber auch bei Gruppenprozessen die materiellen Bedingungen, die Machtverhältnisse, unter denen Wissen zustande kommt, mitreflektiert und mit zum Thema macht, und dass das

Wissen selber sich gegenhegemonial verhält – dass es sich sozusagen gegen die Herrschaft und für Gerechtigkeit positioniert. Wobei das in jeder Situation etwas anderes bedeuten kann.

Und zweitens, dass die Art und Weise, wie der Prozess gestaltet wird, im Einklang mit dieser kritischen Haltung steht. Man kann beispielsweise völlig autoritär das Kapital lesen, und dann hätte man vielleicht kritisches Wissen produziert, aber auf einer Art und Weise, die sehr unkritisch ist gegenüber hegemonialen Formen des Lehrens und Lernens. Deshalb hat es auch eine methodische Ebene.

Elke: Welche Formen kann diese Sicherung des Wissens, auch im Sinne einer Produktion, einnehmen?

Carmen: Ich denke, man muss nicht unbedingt von Produktion sprechen und man muss diese nicht zum Ziel haben. Aber wenn man davon spricht, muss ein überprüfbares Produkt vorhanden sein. Wenn ich zum Beispiel mit Jugendlichen in eine kritische Wissensproduktion eintrete und am Schluss zwar ganz viele solche Prozesse mit ihnen initiiert habe, aber wenn ich mit ihnen rede, merke ich, dass es sehr wenige Verschiebungen in ihren Einstellungen gegeben hat und auch wenig Hinzugewinn an neuen Informationen, dann finde ich es schwierig, von einer kritischen Wissensproduktion zu sprechen. Denn in dem Moment, in dem man einen Produktionsanspruch hat, braucht man auch eine Lernerfolgskontrolle [lacht]. Das kann sich methodisch wiederum experimentell gestalten und ebenfalls einem kritischen Paradigma unterliegen. Man muss ja keinen Test schreiben, aber ich finde, es muss etwas entstanden sein, das es für alle Beteiligten – und das finde ich wichtig, wenn man von kritischer Wissensproduktion spricht –, auch für die Lernenden selber nachvollziehbare Mehrwerte gibt, gegenüber dem, was vorher war. Ansonsten ist Produktion nicht das richtige Wort.

Elke: Fällt dir da ein konkretes Beispiel ein?

Carmen: Wenn wir jetzt zum Beispiel zu eurem Projekt in Mittersill gehen, dann wäre für mich die Frage, was haben die Jugendlichen konkret gelernt. Das würde ich mir genau anschauen, und für mich wäre die Setzung, dass hier eine kritische Wissensproduktion stattgefunden hat, nur dann eingelöst, wenn ich nachweisen könnte, dass kritisches Wissen bei den Jugendlichen entstanden ist.

Elke: Und dieser Nachweis wäre in Form von Interviews oder forschenden, wissenschaftliche Methoden?

Carmen: Das ist eine Möglichkeit, genau. Eine andere wäre, dass sie etwas produzieren, wobei die Tatsache, dass sie selber das Wissen produzieren, deutlich wird, und das Wissen gesichert und an andere weitergegeben wird. Es sind ja letztendlich in einem erweiterten Sinne auch Erhebungsmethoden, wenn du mit ihnen beispielsweise Zines machst.

Skills

Elke: Du hast in Bezug auf den Erwerb von Handlungswissen im Rahmen solcher Vermittlungsprojekte in unserer Kooperation mehrmals den Begriff „Skills“ eingebracht. Wir fragen uns einerseits, was du damit genau meinst, und andererseits, ob bei dieser Begrifflichkeit nicht die Gefahr besteht, in ein neoliberales Fahrwasser der Selbstoptimierung zu kommen. Was sind für dich genau Skills? Und warum ist es aus deiner Sicht so wichtig, den Jugendlichen konkrete Skills zu vermitteln? Wie kann das aus der Perspektive einer kritischen Kunst- und Kulturvermittlung angelegt und gestaltet werden, um nicht in die nächste (neoliberale) Falle zu tappen?

Carmen: Ich bin keine Freundin von dieser Art von Neoliberalismus-Kritik, weil ich finde, dass diese Kritik ganz oft oder ausschließlich von Leuten geäußert wird, die selber überhaupt kein Problem mit Skills haben. Sie sind in der Regel hochqualifiziert und hinterfragen nicht, wie denn ihr Wissen und Können zustande gekommen ist, und das finde ich neoliberal. Das Entnennen von Bedingungen und Verhältnissen, das ist für mich eine neoliberale Praxis. Ich denke, wenn man kritisch arbeiten will, dann kann man nicht den gesamten Bereich der Ökonomie ausblenden mit dem Argument, es sei neoliberal. Denn für die Leute, mit denen man arbeitet, ist es das Entscheidende. Es ist das, was sie am meisten betrifft. Wenn man mit Jugendlichen arbeitet, die wenig Zugang zu Ressourcen haben, dann ist das so etwas wie eine politische Pflicht, dass man ihnen auch auf dieser Ebene etwas weitergibt, das man selber hat. Das gehört für mich zur Umverteilung dazu. Einer Selbstoptimierungslogik zu entkommen in unseren Zeiten, das würde ja für uns erstmal bedeuten, dass wir selbst unsere Jobs hinschmeißen und kündigen. Wir sind ja selber auch komplett selbstoptimiert. Und bloß die Tatsache, dass der Bund unser Gehalt zahlt, ändert daran nichts. Deswegen kann ich mit dem Vorwurf nicht wirklich etwas anfangen. Denn die Tatsache, dass man Fähigkeiten erwirbt und übt und irgendwann vielleicht eine Sache gut kann, und dann Spaß daran hat, sie zu machen, die steht ja nicht im Gegensatz dazu, dass man sich in einem linken Sinne kritisch, also politisch mit Verhältnissen und Bedingungen auseinandersetzt. Das finde ich keinen Gegensatz.

Elke: Ich sehe die Zine Workshops (www.makingart.at) zum Beispiel auch in diesem Kontext. Da geht es ebenfalls darum, dass man sich anschaut, wie funktioniert das, warum macht man das, wer steht dahinter, was bedeutet das. Ich finde auch, dass das sehr wichtig ist.

Carmen: Wenn wir Marx ernst nehmen, dann muss es auch möglich sein, Klempner_innen auszubilden, und mit diesen dabei in eine kritische Wissensproduktion einzutreten. Deswegen ist es nur dann neoliberale Selbstoptimierung, wenn ich daraus einen reinen Selbstzweck mache: Wenn ich etwa sage, hier bei uns lernt ihr, wie ihr euch im Bewerbungsgespräch gut darstellt, und das war's. Aber wenn ich sage, hier lernt ihr, wie ihr euch beim Bewerbungsgespräch gut darstellt, damit ihr vor dem Hintergrund der kritischen Haltung, die ihr dabei auch lernt, für euch und andere die besten Arbeitsbedingungen erkämpfen könnt und nicht alles mit euch machen lasst, das ist eine andere Sache, aber von den Skills her ist es das Gleiche.

Institutionen und Verlernen

Elke: Eine Frage, die uns auch sehr stark beschäftigt hat, war, wie wir Freiräume innerhalb der Institution Universität schaffen können. Also wie wir einerseits in dem System agieren können, es verhandeln können, ohne es jedoch zu füttern und Bestandteil davon zu werden. Das Praktikum, das du angeregt hast, scheint uns ein sehr wertvolles Ergebnis zu sein, um eine andere Art der Zusammenarbeit von ehemaligen Schülerinnen und der Universität einzugehen. An dieses Beispiel anknüpfend wollten wir dich fragen, was du über diese Möglichkeiten von Freiräumen innerhalb und zwischen Institutionen denkst, wie man so ein System auch brüchig und durchlässig machen kann und was es dazu braucht.

Carmen: Diese Geschichte mit dem Praktikum freut mich sehr, dass ihr da so positive Rückmeldungen habt, dass das ein guter Weg ist. Beim Institutionsbegriff finde ich es schwierig, klar das Innen und Außen festzumachen; selbstorganisierte Zusammenhänge haben Dimensionen, die institutionell sind und umgekehrt gibt es in den Institutionen immer wieder Mikropraktiken, die nicht unbedingt in der Institutionslogik funktionieren. Aber gleichzeitig stimmt es natürlich, dass

akademische Institutionen auch sehr regulierte Räume sind, obwohl sie eine Zeit lang angetreten waren, auch Räume der Freiheit zu denken.

Und da sind wir, glaube ich, auch wirklich in einer schwierigen Zeit. Ich finde, dass es sich wahrscheinlich lohnt, sich euer Beispiel – diese Zusammenarbeit mit den Lehrlingen ganz genau anzuschauen. Meine eigene Erfahrung ist, dass man auf vielerlei Widerstände und Zurückweisungen trifft. Und dass es auch manchmal ohne diese Zurückweisungen und Widerstände schwierig ist, nämlich dass man von der Institution total vereinnahmt wird. Das kann ja euch auch passieren, dass die Uni eure Lehrlinge und Praktikantinnen entdeckt, sie auf dem Titelblatt der neuen Unizeitschrift landen und es dann alle machen, mit der Folge dass das dann inhaltlich total ausdünnert und möglicherweise sein Potenzial zum Räume Schaffen einbüßt.

Aber ich denke, in dem Wechselspiel bewegen wir uns ohnehin immer, nicht nur an den Universitäten, sondern auch anderswo. Was wir in unseren Positionen machen können, ist, dass wir auf der Ebene der institutionellen Arbeit dafür sorgen, dass es möglichst viel Freiraum gibt, dass es möglichst viele Bereiche gibt, in die Ressourcen hineinfließen können, ohne dass totale Kontrolle herrscht. Das ist das, was wir machen können: Unsere Privilegien, unser symbolisches Kapital dafür einzusetzen, möglichst viel davon umzuverteilen. Jedoch ist das harte Arbeit, die wenig Anerkennung findet. Denn aus der Perspektive der Institution ist man die Querulantin und aus der Perspektive derer, für die man die Räume öffnen will, ist man die „Institutionstante“. Da hat einen niemand so wirklich lieb.

Elke: Das ist auch zähe Arbeit.

Carmen: Andererseits ist diese Arbeit auch nicht schlecht bezahlt und eröffnet uns für uns selbst viele Möglichkeiten.

Elke: Wir überlegen jetzt auch eine oder zwei von diesen Praktikantinnen in unseren neuen Sparkling-Science-Antrag mitzudenken, und sozusagen als Mitarbeiterinnen zu integrieren. Das wäre auch spannend, was dann passiert, wenn sie jetzt weitere ein, zwei Jahre mitarbeiten und als Mitarbeiterinnen geführt werden.

Carmen: Wenn jede Einheit der Institution das mit zwei Leuten machen würde, hätte sich die Universität ja schon sehr geöffnet. Dazu bräuchte es dann auch Begleitung im Sinne einer kritischen Freundin, weil in solchen Prozessen gibt es auch Spannungen, die sich in Machtverhältnissen ereignen. Damit umzugehen, dafür ist wiederum ein bestimmtes Wissen notwendig. Das ist auch etwas, das wir tun können, neben dem Ziel, dass es möglichst viel Freiraum gibt, nämlich zu insistieren, dass kritisches, antidiskriminatorisches Wissen relevant ist. Wissen, wie man möglichst egalitäre Verhältnisse herstellt, in denen Leute zu Wort kommen, die über andere Sprachregister als das akademische verfügen usw. Das ist in Institutionen ganz wenig vorhanden. Darauf zu insistieren, dass das wichtig ist, zählt zu unseren Handlungsmöglichkeiten.

Elke: Das Ganze steht auch in Bezug zur Transformationsidee, und zur Frage, was eine Institution verlernen muss, damit sie sich transformieren kann, sowie zur Frage, wohin sie sich transformiert.

Carmen: Das knüpft ja schon eigentlich an dem an, was wir gerade besprochen haben, und das ist sehr, sehr mühsam. Ich denke, das Verlernen auf der Ebene der tertiären Lehranstalt der Universität oder der Kunsthochschule bedeutet zum Ersten, das Curriculum zu hinterfragen, also die Lehrinhalte, die man unterrichtet, zum Zweiten die Zusammensetzung des Personals zu hinterfragen, also wie homogen oder nicht homogen ist das, und zum Dritten müsste eigentlich das Wissen über antidiskriminatorische pädagogische Arbeit zum Grundwissen jeder Person, die dort

arbeitet, gehören. Das wären für mich die drei wichtigsten Aspekte. Also Studieninhalte, Methoden und Zusammensetzung der Lehrenden. Ich denke, wenn man diese drei Aspekte umgesetzt hätte, müsste man sich überhaupt nicht um eine heterogene Studierendenschaft kümmern, denn die würde dann von allein heterogener werden.

Elke: Das sind gute und präzise Punkte. Abschließend dazu noch eine Frage, die uns sehr beschäftigt. Aufgrund der institutionellen Rahmenbedingungen und unterschiedliche Logiken und Interessenslagen seitens der Kooperationen, kommt es auch zu einer gewissen Normierung des Handelns, als Widerspruch zur kritischen Vermittlungspraxis. Hier stellt sich für uns die Frage, wie man sich von diesem normierenden Handeln emanzipieren kann von Einschränkungen, Erwartungen, Spielfeldern. Und wie man diese Widersprüche überwinden könnte, um Grenzverschiebungen hervorzurufen?

Carmen: Bei dieser Frage habe ich einen grundsätzlichen Einwand, und zwar in Form einer Gegen-Frage: Was ist Kritik? Denn wenn es diese Normierungen des Handelns nicht gäbe, wenn es diese Widerstände nicht gäbe, wenn also alle das, was man ihnen anbietet, umarmen würden, was wäre dann das Moment der Kritik? In dem Moment, wo ich mich in die Position der Kritik begeben, konfrontiere ich ja all diese Dinge die Erwartungen, die verschiedenen Interessenslagen inklusive meiner eigenen, sowie die verschiedenen Normativitäten, die da vielleicht aufeinanderprallen. Also kann ich mich auch nicht beklagen, wenn meine Provokation, die in der Herausforderung der Norm besteht, auf Widerstand stößt. Die anderen dafür zu kritisieren, dass sie sich von meiner Herausforderung herausgefordert fühlen und sich deswegen möglicherweise verweigern, erscheint mir paradox. Das einzige, was mir in solchen Fällen bleibt, ist, mich selbst zu befragen: Inwieweit war ich selbst an der Herstellung von Momenten der Lähmung und Verweigerung beteiligt? Grundsätzlich gilt: In der Position der Kritik, der gegenhegemonialen Unterbrechung, muss ich das Risiko aushalten, dass ich zuweilen wirkungslos bleibe oder wenig erreiche, sonst entleert sich die Idee der Kritik selbst.

Wir danken herzlich für das Interview!

Für die Transkription bedanken wir uns bei Dilara Akarcesme.

Carmen Mörsch: geb. 1968 Künstlerin, Kunstvermittlerin Seit 1995 Projekte, Publikationen und Forschung in der Kunstvermittlung und kulturellen Bildung. Forschungstätigkeit u.a. in Modellprojekten des Bundesministeriums für Bildung und Forschung (2003 – 2005) und des Landesverbandes der Kunstschulen Niedersachsen (2005 – 2007). 2006/2007 Wissenschaftliche Begleitung der Kunstvermittlung der documenta 12. 11/ 2003 – 3 / 2008 Juniorprofessorin für materielle Kultur und ihre Didaktik am Seminar materielle und visuelle Kultur des Kulturwissenschaftlichen Instituts KUNST-TEXTIL-MEDIEN der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg seit 4/2008 Leitung des Institute for Art Education der Kunsthochschule Zürich

//Fussnoten

*1 Die grundlegenden Fragen wurden im Sparkling-Science Team „Making Art – Taking Part!“ erarbeitet (Elke Smodics, Laila Huber, Veronika Aqra).

//Anita Moser

Practice_ Wenn Kunst von der Realität eingeholt wird

Nicole Weniger im Gespräch mit Anita Moser

Dass sich Kunst erst in der Rezeption entfaltet und immer weit mehr beinhaltet, als das von der Künstlerin oder dem Künstler im Herstellungsprozess Intendierte, ist fast schon ein Gemeinplatz. Wie sehr sich jedoch die Lesart künstlerischer Produktionen unter dem Einfluss gesellschaftlicher und politischer Entwicklungen verändern und erweitern kann, ist für die Kunstschaaffenden selbst oft überraschend. So auch für die in Wien lebende Künstlerin Nicole Weniger, wie sie im Gespräch mit Anita Moser verrät. Ihre Projekte reichen von Performances über Installationen bis zu Fotografien und beziehen sich inhaltlich auf sehr unterschiedliche Themen, etwa die Stadt als Lebensraum von Mensch und Tier, die Kunstwelt und das eigene darin Involviertsein oder auch soziale Ungleichheiten und Diskriminierungen. Einige dieser Arbeiten bekommen nun im Kontext aktueller Migrations- und Fluchtbewegungen zusätzliche Bedeutungen.

AM: Du setzt dich unter anderem mit kulturellen Stereotypen und Vorurteilen auseinander. Worin konkret liegt dabei dein Interesse und wie ist dein Zugang?

NW: Ich war 2011 ein halbes Jahr in Istanbul und erstmals in einem gesellschaftlichen Umfeld, wo die Burka allgegenwärtig war. Dieses Kleidungsstück interessiert mich auf einer abstrakten Ebene – einerseits steht es für eine Art Identität, gleichzeitig verbirgt es diese aber auch. Diese Ambivalenz zwischen Identität und Abgrenzung interessiert mich. Zum einen wird durch das in Europa diskutierte Burka-Verbot versucht, die Burka als Erscheinung aus dem öffentlichen Raum zu verbannen, zum anderen sind gut betuchte Tourist_innen aus dem arabischen Raum gern gesehene Gäste. Vor allem im Raum Salzburg, wo muslimische Gäste viel Geld dalassen, sich Restaurants zum Teil umbenennen, Kurse für den „richtigen“ Umgang angeboten werden und eine „saisonale Integration“ stattfindet. Darauf gehe ich in der Arbeit ‚Seasonal Integration‘ ein, wo Frauen in goldene Burkas gehüllt durch Salzburg gehen. ‚Guess what I wear under my Burka‘ thematisiert das in Europa diskutierte Burka-Verbot. Ein oft genanntes Argument für das Verbot ist, das Tragen von Burkas im öffentlichen Raum aus Sicherheitsgründen zu verbieten. Weder könne man erkennen, welche Person sich unter der Burka befinde, noch welche Gegenstände diese mit sich führt. Diese Arbeit geht auf die westliche Skepsis gegenüber dem Islam ein und persifliert die darin enthaltene Problematik, in jeder Muslimin und jedem Muslim tendenziell einen Terroristen zu sehen.



Seasonal Integration

AM: Würdest du deine Arbeiten als Interventionen bezeichnen?

NW: Da bin ich mir nicht sicher. Ich frage mich, wo und wie man überhaupt intervenieren kann und was Intervention eigentlich heißt. Man verwendet solche Begriffe, als wären sie eindeutig, aber das sind sie natürlich nicht. Ich fand jedenfalls immer schon Kunst interessant, die den klassischen Galerieraum verlässt, um den Aktionsradius der Kunst zu erweitern und zu beobachten, wie Menschen darauf reagieren. Bei den Fotografien handelt es sich um inszenierte Performances, die ich fotografiert habe. Da geht es mir vor allem um diese Bilder. Mit meinen Arbeiten möchte ich etwas zeigen, was vorher nicht sichtbar war und zum darüber Nachdenken anregen. Eine Intervention in Blickwinkel und auf der Ebene der Reflexion könnte man sagen.

AM: Rettungsdecken spielen bei dir eine wichtige Rolle. Warum gerade dieses Material?

NW: 2012 begann ich die Rettungsdecken für mehrere meiner Arbeiten zu verwenden. Sie sind als Material aufgrund ihrer Eigenschaften sehr spannend, um damit skulptural und performativ zu arbeiten. Sie sind sehr leicht, haben diese glänzende Oberfläche und machen Geräusche, wenn sie bewegt werden. Aber auch inhaltlich finde ich sie interessant: Sie stehen für Katastrophen, die in den Medien – man kann fast sagen – inszeniert werden. Sie sind ein medialer Indikator für Katastrophen. Wenn sie auftauchen, weiß man sofort, da ist etwas passiert. Daraus ergibt sich eine besondere Spannung. Weiters bedeutend finde ich, dass Rettungsdecken auf Körpermaße zugeschnitten sind und somit – in meinen Fotografien und Videos – auf Menschen bzw. deren Körper verweisen, quasi den abwesenden Körper darstellen, wie in der in Südafrika entstandenen Arbeit ‚The Absence‘.

AM: Deine Kunst ist sehr vielfältig, sowohl formal als auch in Bezug auf die Inhalte. Gibt es bei all der Bandbreite zentrale Themen, zu denen du immer wieder zurückkehrst?

NW: Ja. Meine Arbeiten kreisen um die Themen Anwesenheit und Abwesenheit, Konstruktion von Erinnerung, Orientierungslosigkeit und Suche. Der Mensch steht dabei im Zentrum, meist unidentifizierbar, meist nicht anwesend. Der Mensch als Spur. Was bedeutet es, anwesend zu sein und wie kann ich mich an einem Ort verewigen? Braucht es wirklich einen Körper, um sich wo zu verewigen? Bin ich selbst wirklich anwesend oder nur die Erinnerung an mich? Der Bezug des Menschen zu seinem Umfeld, zur Landschaft, zum Stadtraum

interessiert mich. In meiner Kunst geht es für mich darum, Dinge sichtbar zu machen, Verbindungen aufzuzeigen, das Unsichtbare sichtbar zu machen.

AM: Dazu gehört auch das Interesse an dem Zustand, in dem man sich zwischen dem irgendwo Ankommen und sich dort Verorten befindet. Das ist in ‚The Unknown‘ Thema, wo du eine Gruppe von Menschen in Rettungsdecken in einer unwirtlichen Landschaft am Meer in Szene setzt. Stellst du dabei bewusst Bezüge zu aktuellen Migrationsbewegungen und zu Flucht her?

NW: Bewusst intendiert sind diese Bezüge zuerst einmal nicht. Die Serie ‚The Unknown‘ ist ja im Herbst 2014 entstanden, als Weiterführung des Performanceprojektes ‚Seasonal Integration‘ aus dem Jahre 2012, also zeitlich vor der großen Fluchtbewegung des letzten Jahres. Ich wollte eine unidentifizierbare Gruppe darstellen, die sich zu orientieren versucht. Die in Rettungsfolie gepackten Figuren vermitteln in fast surrealistischer Weise eine Ankunft in der Schwebelage zwischen Unsicherheit und Suche. Man weiß ja nicht, wer die Gruppe ist und was sie macht. Für mich ist Orientierungslosigkeit ein globales Phänomen. Ich habe den Eindruck, alle sind im Moment etwas verloren. Ich wollte die Verbindung der Menschheit zum Meer darstellen – wir kommen ja alle aus dem Wasser – in einer Landschaft, in der der Mensch eigentlich gar nichts mehr verloren hat, in einer unwegsamen Gegend, in Gebirgen oder Küstenstreifen, die ganz unmenschlich wirken. Mittlerweile ist diese Arbeit von der Realität eingeholt worden. In den Medien sind viele Bilder mit geflüchteten Menschen in Rettungsdecken zu sehen, und die Fotografien bekommen somit eine zusätzliche Bedeutung.



The Unknown

AM: Hast du künstlerische Vorbilder? Gibt es theoretische Positionen, die dich stark beeinflussen beziehungsweise Auslöser waren, um in die Kunst zu gehen?

NW: Ólafur Eliassons Kunst finde ich sehr gut, also seinen Ansatz, raumübergreifend zu arbeiten. Er spielt sehr mit der Anwesenheit vom Betrachter und von der Betrachterin, zum Beispiel bei der ‚Sonne‘ („The Weather Project“, Anm.) in der Tate Modern. Seine Arbeiten haben fast schon etwas Spirituelles, in dem Sinn, dass man völlig davon eingenommen werden kann und sich selbst vergisst. Stefanie Trojan, eine deutsche Künstlerin, hat mich am Beginn meines Kunststudiums sehr mit einer Arbeit inspiriert, bei der sie in New York hundert 1-Dollar-Scheine wie Flyer verteilt. Es ist interessant zu sehen, wie die Passant_innen darauf reagieren. Als sie merken, dass es sich um Geld handelt, bildet sich eine Menschentraube um die Künstlerin, die sich dann aber

auch wieder auflöst. Diese Form der Intervention hat mich sehr angesprochen. Peter Weibels Auseinandersetzungen mit Medientheorie und der Frage nach dem Einfluss der Medien auf unser Handeln finde ich auch sehr inspirierend.

AM: Was ist der Hintergrund von ‚The last Wave‘? Die Installation zeigt ein leicht wogendes, goldenes Meers aus Rettungsdecken. Ein Bild für das seit Jahren im wahrsten Wortsinn katastrophale Mittelmeer?

NW: Bei der Arbeit wurde ein Raum mit einer Rettungsdecke überspannt – von oben konnte man die Welle sehen, die durch die Bewegung der Menschen, die unter der Welle durchgegangen sind, entstanden ist. Das artifizielle Meer, das Meer aus Rettungsdecken hat mich als Bild fasziniert, wobei das jetzt auch eine zusätzliche Bedeutung bekommen hat. Es ist fast unheimlich, wie sich die Lesart dieser Arbeit in letzter Zeit verändert hat. Rettungsdecken stehen auch in dieser Arbeit als Indikator für Katastrophen. In welchem Ausmaß diese Katastrophe nun Realität geworden ist, konnte ich vor vier Jahren noch nicht erahnen.



The last Wave

AM: Derzeit setzen sich sehr viele Künstler_innen in unterschiedlichen Formaten mit dem Thema Flucht auseinander. Wie nimmst du das wahr?

NW: Ich finde das gut und wichtig, das künstlerisch zu thematisieren. Ich glaube, es ist unumgänglich, dass man sich jetzt damit beschäftigt. Gerade mit Kunst kann man darauf reagieren und Meinungen formulieren. Ich finde schön, wenn Arbeiten offen für eigene Assoziationen bleiben, also nicht didaktisch werden und keine Moral vermitteln wollen. Es ist jedenfalls interessant, wie sich Kunst in so schwierigen Zeiten, wie wir sie derzeit erleben, verhält. Entweder mit völligem Eskapismus oder mit Engagement.

AM: ‚Reflections‘ ist eine akustische Installation aus dem Jahr 2015, in der eine männliche Stimme in melancholischem Ton von der eigenen Kindheit am Meer erzählt. Diese Erinnerung endet mit dem Satz „And now, hiding in a box, waiting“. Was hat es mit dieser Arbeit auf sich?

NW: Die Geschichte, die da gesprochen wird, ist bereits fünf Jahre alt. Der Erzähler erinnert sich an einen Ort – den Strand, das Meer, die Kindheit – und holt diesen Ort somit in das Hier und Jetzt. Ich habe mich gefragt, was entsteht, wenn ich mich erinnere? Wie konstruiere ich meine Erinnerung? Was bedeutet in diesem Zusammenhang Heimat? Die Tonspur ist für eine Installation entstanden, bei der jemand in einer Transportholzbox sitzt und sich an seine Kindheit erinnert. Das war in erster Linie nicht in Bezug auf Flüchtlinge

gedacht, sondern viel abstrakter. Die Frage nach der Zugehörigkeit, danach, wo ich bin oder wo ich hinmöchte, beschäftigt mich schon seit Jahren. Die Vorstellung von Orten und das eigentliche Erleben stehen im Fokus dieser Überlegungen. Jetzt sind die Themen Heimat und Suche gerade auf sehr traurige Art aktuell ...

AM: Danke für das Gespräch!

Nicole Weniger, geboren 1987 in Innsbruck. Medienkünstlerin. Lebt und arbeitet in Wien. Studium an der Universität für angewandte Kunst Wien. Zahlreiche Preise und Stipendien. Ausstellungen (Auswahl): Memento Mori, Space Between Gallery, Kapstadt (2015); XWRA, Video und Media Festival, Chora, Griechenland (2015); environmental scanning, St. Claude Gallery, New Orleans (2014); Seasonal Integration IV, platform arts, Belfast (2014); Saisonale Integration III, periscope, Salzburg (2014); RLB Kunstpreis, RLB Kunstbrücke, Innsbruck (2014); Vrai ou Faux?, Nederlands Fotomuseum, Rotterdam (2013); Schreirraum, Landhausplatz, Innsbruck (2013); Inkognito, Galerie imAndechshof, Innsbruck (2012); Burka, Osztrák Kulturális Fórum, Budapest (2012). www.nicoleweniger.com

//Elke Zobl //Laila Huber

Practice_ „Es braucht öffentliche Räume, in denen
Neues erdacht werden kann!“

Das Konzept der Zukunftswerkstätten
Ein Interview mit Hans Holzinger und Walter Spielmann

Wie kommen wir von einer Kritik an den Verhältnissen zu einer Vision, wie es anders sein könnte? Und wie können gemeinsam entwickelte Visionen auch umgesetzt werden? Im Gespräch mit Hans Holzinger und Walter Spielmann von der „Robert Jungk-Bibliothek für Zukunftsfragen“ (JBZ) tauschen sich Elke Zobl und Laila Huber über die Methode Zukunftswerkstatt ihre Anfänge und Weiterentwicklung, über Partizipationsprozesse, Zukunftsvisionen und den Verbleib des „revolutionären Feuers“ aus.

Die JBZ wurde 1986 gegründet und widmet sich „einer kritischen und kreativen Zukunftsforschung“ sowie der konkreten partizipativen Entwicklung von Zukunftsvisionen im Rahmen der Moderation von Zukunftswerkstätten. Ein aktuelles Projekt der JBZ, auf das wir hinweisen möchten, ist „Salzburg 2036“, das in Kooperation mit „Akzente Salzburg – Initiative für junge Leute“ stattfindet. Das Projekt stellt die Frage „Wie stellen sich Jugendliche das Bundesland, ihre Heimat oder ihr Land in naher Zukunft vor?“ Schüler*innen aus allen Regionen Salzburgs entwickeln im Rahmen von Zukunftswerkstätten (Oktober 2016) Vorschläge zur Lösung von Zukunftsherausforderungen und versuchen dann in dem Demokratiespiel „New Land“ (November 2016) ihre Ideen umzusetzen.

Laila Huber: Könntet ihr vielleicht zu Beginn für unsere Leser*innen die Methode Zukunftswerkstatt kurz vorstellen?

Walter Spielmann: Die Zukunftswerkstatt wurde in den 1980er Jahren von Robert Jungk mit Studierenden in Berlin konzipiert. Die Grundidee ist, viele Menschen einzuladen und zu motivieren, sich selbst und in der Gruppe Gedanken zu machen über das, was sie beschäftigt, und gemeinsam Zukunftsideen zu entwickeln. Grundsätzlich hat Robert Jungk festgestellt, dass es Sinn macht, diesen Prozess in drei Phasen zu gliedern.

Hans Holzinger: Diese drei Phasen sind aus unserer Sicht sehr gut geeignet, um einen Gruppenprozess zu strukturieren. Im ersten Teil geht es um Befunde: „Was schätzen wir an der jetzigen Situation?“ „Was stört uns?“ Was wollen wir verändern? Aus den Kritikpunkten werden in der Folge die für die Gruppe wichtigsten herausgefiltert und das ist das Spannende daran einfach ins Positive umgedreht. Der Negativzustand wird sozusagen in eine Vision umformuliert. Zum Beispiel: Aus „In unserer Schule gibt es kaum Mitbestimmungsmöglichkeiten“ wird „Unsere Schule ist eine Schule, in der Schüler*innen ernst genommen werden.“ In der Ideenfindungsphase werden dann in einem Brainstorming Vorschläge gesammelt, die es ermöglich(t)en, die Visionen umzusetzen. Dabei soll durchaus auch Ver-Rücktes, also auf den ersten Blick nicht Realisierbares Platz haben, weil auch aus dem Ver-Rückten kreative Lösungen entstehen können.

Laila Huber: Und was kommt als Drittes?

Hans Holzinger: Die für die Gruppe spannendsten und wichtigsten Ideen werden dann in einem dritten Schritt, wir nennen es die „Umsetzungsphase“, zu Projektskizzen verdichtet. Nach der sogenannten „W-Methode“ wird in Kleingruppen erarbeitet, warum der Vorschlag wichtig ist, welche Umsetzungsschritte nötig sind und wen man dazu braucht.

Walter Spielmann: Und noch ein wichtiger Punkt ist: Welche Widerstände könnte es geben? Woher könnte Gegenwind kommen?

Hans Holzinger: Woran könnte der Vorschlag scheitern? Haben wir zu wenig Geld? Machen alle, die wir brauchen, mit? Oder vielleicht scheitern wir an uns selbst, haben zu wenig Energie, dranzubleiben? Solche Dinge werden mitreflektiert.

Laila Huber: Und das Ziel ist dann eine ganz konkrete Umsetzungsstrategie?

Walter Spielmann: Genau. Im Idealfall endet die Zukunftswerkstatt mit einem Aktionsplan, in dem festgelegt wird, wer was macht, mit wem und bis wann. Gelingen diese Vereinbarungen, dann zeigt dies, dass man an dem Thema dranbleiben möchte. Für alle Vorschläge wird ein*e Kümmerer*in benannt, der/die sich dann dieses Themas ganz besonders annimmt und nach dem Ende der Werkstatt die Leute sozusagen bei der Stange hält. Wichtig ist, das Feuer sozusagen kontrolliert am Brennen zu halten und Motivation fürs Weiterarbeiten mitzugeben.

Hans Holzinger: Bei allen Partizipationsprozessen geht es darum, dass die Ergebnisse ernst genommen werden – von den Beteiligten, aber auch von den Auftraggeber*innen. Wichtig ist daher eine gute Dokumentation der Ergebnisse und deren Weiterbearbeitung mit den für die Umsetzung von Ideen benötigten Akteur*innen. Ein erster Schritt wäre, dass beispielsweise in einem Schulprojekt mit der Frage „Wie wünscht ihr euch die Schule?“ die Ergebnisse bei einem Elternabend oder bei einer Versammlung des Schulgemeinschaftsausschusses vorgestellt werden. Gerade junge Menschen brauchen hier Hilfestellung, dass zumindest zwei, drei Ideen weiterverfolgt werden können. Denn es ist nichts frustrierender, als gute Ideen zu haben und dann nichts davon umsetzen zu können. Auch demokratiepolitisch ist das bedenklich.

Elke Zobl: Um vielleicht auf die Metaebene zu gehen – wie würdet ihr sagen, hängt die Zukunftswerkstatt mit der Verhandlung von Demokratie zusammen und welcher Demokratiebegriff oder auch Politikbegriff liegt dem Ganzen zugrunde?

Hans Holzinger: Zukunftswerkstätten fördern Demokratie und Demokratisierung, weil Menschen nach ihren Erfahrungen, ihren Meinungen und ihren Vorschlägen gefragt werden. In der Regel werden ja Zukunftspläne von Expert*innen ausgehandelt, ohne die Erfahrungen der Betroffenen einzubinden. Das spricht nicht gegen Fachwissen, das in komplexen Gesellschaften nötig ist. Doch dieses Fachwissen soll ergänzt werden durch das, was wir „Bürger*innen-Wissen“ bzw. „Citizen Science“ nennen. Um seine Meinung gefragt zu werden, ist ein erster Schritt in Richtung Demokratisierung. Der zweite große Schritt – den hat Robert Jungk die „permanente Werkstatt“ genannt – liegt im Prozess des gemeinsamen Umsetzens von Ideen, bei dem auch politisches Lernen stattfindet. Was und wen brauchen wir für die Realisierung? Welchen Widerständen begegnen wir und wie gehen wir mit diesen um? Stoßen wir auf Machtstrukturen, die sachlich nicht gerechtfertigt sind?

Walter Spielmann: Ich bin sehr dankbar für die Frage, weil meist eine verbindliche institutionalisierte Form der Weiterführung der Ergebnisse fehlt. Es wäre spannend,

beispielsweise einmal im Jahr den Gemeinderat einzuladen oder aufzufordern, sich alle Ergebnisse von Zukunftswerkstätten in der Stadt oder in einer Gemeinde anzuschauen und mit den Teilnehmenden darüber zu diskutieren. Die Idee wäre, die Bürger*innenwünsche in die etablierten politischen Partizipationsgremien einzuspeisen und dort weiter zu bearbeiten. Das funktioniert bisher nicht. Claus Leggewie und Patrizia Lanz schlagen in ihrem Buch „Die Konsultative“ sogenannte Zukunftsräte vor. Bürger*innen und Bürger sollen eingeladen werden, mit Unterstützung einer geschulten Moderation Zukunftsvorschläge auszuarbeiten, die dann in die demokratisch legitimierten und etablierten Gremien eingespeist werden. Ansatzweise wird dies in Vorarlberg bereits praktiziert. Auch in Salzburg gab es einige Bürger*innen-Räte.

Elke Zobl: Aber diese Generierung und Umsetzung von Vorschlägen verharrt innerhalb des Mehrheitsdiskurses des politischen Systems. Es geht dabei nicht darum, dieses zu dekonstruieren oder zu verändern. Wie seht ihr in diesem Kontext Möglichkeiten zu gesellschaftlichen Veränderungen, die auch strukturell ansetzen? Wie das System nicht reproduzieren?

Hans Holzinger: Das hängt natürlich von der Themenstellung ab. Sehr oft arbeiten wir in Zukunftswerkstätten mit sehr konkreten Fragestellungen. „Wie wollen wir unsere Organisation weiterentwickeln?“ oder „Was wünschen sich Jugendliche in der Gemeinde?“ Das sind sehr konkrete Fragen mit abgegrenzten Handlungsfeldern, die höchstens indirekt systemverändernd wirken können, wenn hier Demokratisierungsprozesse stattfinden. Wir haben aber auch Zukunftswerkstätten zu makrogesellschaftlichen Themen durchgeführt. Etwa zur Frage „Wie wünschen wir uns die Arbeit der Zukunft?“ Da werden Bedürfnisse artikuliert und Vorschläge entwickelt, die sich an Entscheidungsträger*innen in Politik und Wirtschaft richten und die wenn sie weiterverfolgt werden gesellschaftsverändernden Charakter haben können.

Elke Zobl: Das heißt, der Fokus liegt immer auf dem Konkreten und Spezifischen. Und wie nehmt ihr in den Diskussionen das Strukturelle in den Blick?

Hans Holzinger: Wenn Gruppen in der Umsetzung von entwickelten Ideen auf Widerstände stoßen, dann kommt man auf diese strukturellen Fragen. Warum gibt es diese Schwierigkeiten? Woran scheitern Projekte? Ein weiterer Lernprozess liegt in der Erfahrung, dass es in Gruppen unterschiedliche Sichtweisen und Bedürfnisse gibt, was ja auch mit Demokratie zu tun hat. Es ist ja nicht so, dass alle Bürger*innen das Gleiche wollen oder auch nicht, dass Bürger*innen immer Recht haben und die Politiker*innen immer falsch handeln. Diese Erfahrungen werden in der Umsetzungsphase reflektiert.

Walter Spielmann: Aber wenn ich dich richtig verstanden habe, dann denkst du „Wo ist dieses revolutionäre Feuer?“

Elke Zobl: Bei euch!?

Walter Spielmann: Genau. Ich bin überzeugt davon, dass Robert Jungk gesagt hätte: „Ihr seid doch alle viel zu konservativ, seid mutiger, wir müssen das System ändern, sonst bricht uns das alles zusammen.“ Und dieses revolutionäre Feuer gibt es natürlich, ja, es ist erfreulich, wenn es da ist bzw. entsteht. Vor allem in der Frühphase der Zukunftswerkstätten-Bewegung wurde bei Jahrestreffen heftigst diskutiert. In der Nachfolge der 1968er Jahre wurde ja versucht, das System insgesamt umzubauen. Das erleben wir heute so nicht mehr. Aber es gibt Leute, die nach wie vor dieses Feuer in sich haben, die möchten die Welt einfach anders sehen und das ist schön und wichtig. Aber von einer Zukunftswerkstatt zu erwarten, dass sie dafür das Patentrezept liefert, das schaffen wir nicht. Wir haben das Privileg hier, an diesem

Ort, über diese Dinge nachdenken und reflektieren zu können. Das schon alleine finde ich wertvoll.

Hans Holzinger: Im Grunde sind wir als Moderator*innen neutral, wir geben nicht vor, welche Ergebnisse am Ende herauskommen sollen. Zum anderen haben wir natürlich selbst Vorstellungen darüber, wie eine andere, eine fairere, lebendigere Gesellschaft aussehen könnte. Da entsteht ein gewisses Spannungsverhältnis.

Elke Zobl: Die Frage war dahingehend, welches Demokratie- und Politikverständnis euch zugrunde liegt. Was ist genau euer Zugang?

Walter Spielmann: Zu motivieren, sich auch zu trauen, kreativ, schräg und nicht systemkonform zu denken. Hans hat was ganz Wichtiges gesagt: Natürlich haben wir aufgrund unserer Lektüre und unserer Beschäftigung mit Zukunftswerkstätten sehr viel im Hinterkopf und können auch Impulse geben, nur darf man sich selber nicht zur Partei machen und sagen „So muss es gehen“, sondern es muss von der Gruppe kommen.

Elke Zobl: Ich meine, das Verständnis, wie man Demokratie denkt, schlägt sich ja auch darin nieder, wie man die Fragen an die Bürger*innen oder Teilnehmer*innen stellt.

Walter Spielmann: Aber entschuldige, die zentrale Frage wäre aus meiner Sicht immer: „Was ist dir, was ist euch wichtig?“, also die Menschen ernst zu nehmen.

Hans Holzinger: Und auch der Appell, die beengenden Denkräume aufzubrechen, über Wünsche und Sehnsüchte zu phantasieren.

Laila Huber: Denkt ihr, dass man mit der Methode der Zukunftswerkstatt die repräsentative Demokratie auch verändern oder erweitern kann?

Walter Spielmann: Ja, unbedingt.

Laila Huber: Die Frage ist: Wie wird Demokratie verstanden, wie wird Politik verstanden? Ist es nur dieses institutionalisierte System, in dem Expert*innen entscheiden und sprechen, oder kann man sich eine ganz andere Form von direkter Demokratie oder eine stärker partizipative Form des Politikverständnisses vorstellen?

Walter Spielmann: Auf alle Fälle als Ergänzung und ich würde sogar sagen als eine wichtige Grundlage einer lebendigen repräsentativen Demokratie. Diese beiden gehören irgendwie verschraubt oder verzahnt oder in ein fließendes Miteinander gebracht, und das fehlt uns.

Hans Holzinger: Wichtig ist, darauf zu achten, was mit den Ergebnissen passiert. Werden diese nicht ernst genommen, besteht bei allen Partizipationsprozessen die Gefahr, dass es bei einer Art von Dampflassen bleibt: „Ihr dürft etwas entwickeln, aber letzten Endes wird weitergemacht wie bisher.“ Das ist frustrierend, und es fehlt dann auch der wesentliche Teil. Die Zukunftswerkstatt ist eine Form, gesellschaftspolitisch zu wirken. Ich halte auch liebend gern Vorträge, wo andere sich auf meine Zukunftsvorstellungen einlassen. In beidem geht es zunächst einmal darum, scheinbare Gewissheiten oder Dogmen zu hinterfragen. Denn wenn ich die falschen Fragen stelle, bekomme ich nur zufällig die richtigen Antworten. Die Stärke der direkten Demokratie aus meiner Sicht sind die Debatten davor. Bis jetzt war das Grundeinkommen in der Schweiz kein Thema, aber durch die Volksabstimmung wurde über das Für und Wider intensiv diskutiert und man weiß, dass zumindest 25

Prozent der Abstimmenden sich dieses wünschen.

Elke Zobl: Seht ihr bei den Teilnehmer*innen von Zukunftswerkstätten Veränderungen in Bezug darauf, wie die Gesellschaft wahrgenommen wird? Gibt es jetzt andere Ideen als etwa vor 15-20 Jahren?

Walter Spielmann: Ich habe es zumindest so in Erinnerung, dass zu der Zeit, als ich selbst noch jünger war, die Fragen revolutionärer, mutiger oder auch, anders gesagt, utopischer, radikaler gestellt wurden. Da ist es wirklich darum gegangen, das System grundsätzlich in Frage zu stellen. Wir wollten was ganz anderes auf die Füße stellen. Aber auf der anderen Seite finde ich es auch reizvoll und kann es durchaus nachvollziehen, dass heute insgesamt viel konkreter und realistischer an tatsächlich möglichen Veränderungen gearbeitet wird.

Elke Zobl: Wir haben in den Workshops in den Schulen stark beobachtet, dass das neoliberale Denken auch auf Institutionen wie die Schule sehr stark durchschlägt. Der Leistungsdruck, Zentral-Matura und diese ganzen Dinge haben meiner Wahrnehmung nach doch sehr zugenommen. Wir haben teilweise sehr erschütternd erlebt, wie stark der Druck auf die Jugendlichen wirkt. Wie ist das in euren Zukunftswerkstätten?

Hans Holzinger: Ich kann das bestätigen. Wie die Menschen denken, ist geprägt von den öffentlichen Diskursen. Zum einen gibt es eine starke Wirtschaftsgläubigkeit, zum anderen eine starke Abwertung des Politischen, Öffentlichen und Staatlichen. Eines meiner Hauptanliegen ist geworden, da wieder gegenzusteuern und zu einer Repolitisierung beitragen. Der permanente Selbstoptimierungszwang ist zu hinterfragen: Wenn ich in Workshops Jugendliche, aber auch Erwachsene befrage, wie sie glauben, dass die Zukunft wird, ist das Bild der Antworten immer das gleiche: „Meine persönliche Zukunft wird besser, die der Welt oder auch die meines Landes wird schlechter.“ Beruhigend daran ist das offensichtlich noch vorhandene Gefühl von Selbstwirksamkeit, problematisch jedoch das völlige Fehlen von positiven Zukunftsbildern für die Gesellschaft insgesamt oder gar die Welt. Da muss Politische Bildung ansetzen.

Laila Huber: Und seht ihr die Methode der Zukunftswerkstatt als Intervention, oder vielleicht eher die Ergebnisse von Zukunftswerkstätten als mögliche Interventionen? Der Interventionsbegriff hat uns in unserem Projekt stark beschäftigt, und es würde uns interessieren, ob ihr auch mit diesem Begriff arbeitet oder was ihr dazu denkt.

Hans Holzinger: Mehr Menschen haben mehr Ideen, Erfahrungen, Hintergründe, und das ist aus meiner Sicht die Hauptintervention. Dass dieses Erfahrungswissen der Betroffenen dann genutzt wird.

Walter Spielmann: Ich glaube schon, dass die Methode selbst darauf abzielt, in die bestehenden politischen Strukturen etwas Neues, eine neue Perspektive einzubringen, oder neue Ideen einzuspeisen.

Laila Huber: Uns geht es um eingreifendes Handeln und um die Frage, mit welchen Mitteln. Die künstlerischen und kulturellen Mittel und die Zukunftswerkstatt sind beide eine Methode des gesellschaftlichen Eingreifens.

Walter Spielmann: Das künstlerische Moment war in der Grundkonzeption der Zukunftswerkstatt ein ganz zentrales Element. Man wollte Denkräume öffnen, indem mit künstlerischen Mitteln durch Malen, Zeichnen, Pantomime, Theaterspiel, auch Hinausgehen in den öffentlichen Raum Ideen spontan kreierte werden, spontane neue Perspektiven sich für den Prozess ergeben. Ursprünglich war jede Zukunftswerkstatt für mindestens eineinhalb Tage angesetzt. Es gab auch

Experimente und Langformen, die bis zu einer Woche gedauert haben, auch mit künstlerischen Mitteln. Es wurden auch Künstler*innen eingeladen, um Impulse zu geben. Das alles ist in der Praxis, wie wir sie erleben, überholt, weil die Menschen sich offensichtlich nicht mehr so lange Zeit nehmen, die Zukunftswerkstatt ist heute sehr komprimiert.

Hans Holzinger: Das Spannende ist, dass man in jeder Gruppe Leute hat, die doch den Mut haben, was ganz anders zu sagen. Es gibt ja das TINA-Syndrom „There Is No Alternative“, das Magret Thatcher geprägt hat in Bezug auf das Wirtschaftssystem. Aber es gibt immer Alternativen. Wir brauchen Regelbrecher*innen im positiven Sinne, nicht was jetzt Gesetze anbelangt, aber um Konventionen und Routinen aufzubrechen. Zukunftswerkstätten sind ein offener Raum für solche Prozesse.

Laila Huber: Aber entlasst ihr die Leute dann nach der Zukunftswerkstatt sozusagen und überlasst ihnen die weitere Umsetzung oder gibt es Hilfestellungen?

Hans Holzinger: Im Grunde bräuchte es eine Weiterbetreuung nach der Zukunftswerkstatt. Ich wurde bisher ein paar Mal zu Evaluierungen des Umsetzungsprozesses eingeladen. Aber das passiert zu wenig.

Walter Spielmann: Wir erstellen grundsätzlich zu jeder Zukunftswerkstatt eine Dokumentation. Diese präzise schriftliche Zusammenfassung aller Inhalte wird den Teilnehmenden zur Verfügung gestellt. Normalerweise nimmt man sich von den vielen Ideen drei, vier Sachen vor, aber der ganze andere Schatz an Dingen, die auch angesprochen wurden, ist zumindest dokumentiert und man kann darauf zurückgreifen. Dieses Protokoll gibt es, aber sonstige Begleitung darüber hinaus findet selten statt. Das wird auch eher nicht nachgefragt, habe ich den Eindruck.

Hans Holzinger: Wirklich emanzipatorisch sind Zukunftswerkstätten, wenn aus diesen Prozesse entstehen, in denen Menschen wieder zusammenkommen und gemeinsam an etwas arbeiten. Denn es fehlen uns heute Versammlungskulturen, Menschen leben sehr vereinzelt. Wir haben dadurch an politischer Kraft verloren. Hoffnung geben die an Zahl und Kraft gewinnenden Nichtregierungsorganisationen.

Walter Spielmann: Wir haben in unserer Bibliothek eine Fülle an Wissen. Doch Bücher alleine sind es nicht. Jetzt gehen wir offensiv mit dem, was uns wichtig ist, an die Öffentlichkeit. Es braucht öffentliche Räume, in denen diskutiert wird. In denen Menschen zusammenkommen, um sich regelmäßig austauschen zu können.

Hans Holzinger: Das Bedürfnis ist gestiegen, ganz konkret irgendwo mitarbeiten zu wollen. In einer neuen Reihe „Projekte des gelingenden Wandels“ geben wir Initiativen ein Forum, sich vorzustellen. Auf dem „Salzburger Nachhaltigkeitsatlas“ werden die Projekte vorgestellt. Es geht um neue Wohnformen, Gemeinschaftsgärten, Foodkoops, Reparaturcafés, Carsharing etc. Diese Initiativen haben etwas Politisierendes, weil Menschen gemeinsam etwas anpacken. Sie könnten zu Inseln des Übergangs werden. Neue Dinge werden erprobt und können möglicherweise Routinen für die Gesellschaft insgesamt werden.

Wir danken herzlich für das Interview!

Mag. Hans Holzinger hat an der Universität Salzburg Germanistik und Geographie studiert. Er ist seit 1992 wissenschaftlicher Mitarbeiter und seit 2016 pädagogischer Leiter der Robert Jungk Bibliothek für Zukunftsfragen (JBZ). Er moderiert seit über 20 Jahren Zukunftswerkstätten und hat vor zwei Jahren die JBZ-MethodenAkademie

ins Leben gerufen. 2010-2014 war er Lektor an der Alpen-Adria-Universität Klagenfurt zum Thema „Partizipative Zukunftsgestaltung“. Seine wissenschaftlichen Arbeitsschwerpunkte sind Nachhaltigkeit, Zukunft der Arbeit und sozialen Sicherung, Partizipation und Demokratie sowie neue Wohlstandsmodelle. 2016 ist sein neues Buch „Von nichts zu viel – für alle genug. Perspektiven eines neuen Wohlstands“ (oekom, München) erschienen. Er ist Mitherausgeber der Zeitschrift „ProZukunft“. Mehr: www.jungk_bibliothek.org bzw. www.hans_holzinger.org

Dr. Walter Spielmann hat an der Universität Salzburg Germanistik und Geschichte studiert. Er war bis zu seiner Pensionierung am 30. Juni 2016 Geschäftsführer der Robert-Jungk-Bibliothek für Zukunftsfragen. Er hat ab 1985 mit Robert Jungk die „Zukunftsbibliothek“ aufgebaut und dazu beigetragen, die Methode Zukunftswerkstatt in Salzburg zu verankern. Zu seinen inhaltlichen Schwerpunkten zählen Bildung und Wissensgesellschaft sowie die Rolle von Kunst und Kultur für eine kreative Zukunftsgestaltung. 2009 ist sein Buch „Die Einübung des anderen Blicks. Gespräche über Kunst und Nachhaltigkeit“ (JBZ-Verlag) erschienen. 2013 hat er gemeinsam mit Klaus Firlei den Band „Projekt Zukunft. 14 Beiträge zur Aktualität von Robert Jungk (Otto Müller-Verlag)“ herausgegeben. Er war 30 Jahre Herausgeber der Zeitschrift „ProZukunft“. Mehr: www.jungk_bibliothek.org

Für die Transkription bedanken wir uns bei Dilara Akarcesme.

//Marcel Bleuler //Benjamin Egger

Practice _ **Jenseits der Differenz**

Ein Gespräch über Kollaboration

Das folgende Gespräch geht auf einen Austausch von Überlegungen per E-Mail zurück. An seinem Anfang stand ein Zitat von Christoph Schlingensief, in dem der Künstler und Theaterschaffende seine Zusammenarbeit mit Menschen mit einer Behinderung beschreibt. Es stammt aus der posthum publizierten Textsammlung *Ich weiss ich war's* (2012), (*1) in der Schlingensief seine künstlerische Arbeit einer radikalen Selbstreflexion unterzieht.

Inherent Crossing ist ein seit 2012 laufendes Projekt des Künstlers Benjamin Egger in Zusammenarbeit mit Prof. Dieter Maurer von der Zürcher Hochschule der Künste, Angela Widmer vom Walter Zoo Gossau und Prof. Carel van Schaik vom Anthropologischen Institut der Universität Zürich. In wöchentlichen Sitzungen mit einer Schimpansengruppe wurden über 20 Monate hinweg Beobachtungen zur Selbstmotivation im Umgang mit Malutensilien gemacht. Die Reflexion stützt sich zum einen auf eine Analyse des generierten Bild- und Videoarchivs und zum anderen auf Überlegungen im Sinne des von Karen Barad mit „Intra-Action“ eingeführten Begriffes einer gegenseitigen Verwicklung (Barad 2007). (*3) (<https://www.zhdk.ch/index.php?id=93656>)

Der Kunstwissenschaftler Marcel Bleuler ist Gastforscher am Programmbereich Zeitgenössische Kunst und Kulturproduktion/Kooperationsschwerpunkt Wissenschaft & Kunst und arbeitet als Projektleiter für artasfoundation, einer privaten Schweizer Stiftung für Kunst in Konfliktregionen. In internationaler Zusammenarbeit mit Kunstschaffenden und Menschen, die von bewaffneten Konflikten und ihren Auswirkungen betroffen sind, baut *artasfoundation* Strukturen für künstlerische Produktion, für Begegnung und Austausch auf. Die Stiftungstätigkeit positioniert sich im Feld des „civilian peace building“. Mit kontinuierlichen Kooperationen, Initiativen und Workshops unterstützt sie Prozesse des Wiederaufbaus und der sozialen Transformation. (www.artasfoundation.ch)

„Ich arbeite wahnsinnig gerne mit meinen behinderten Freunden zusammen. Weil sie eine Autonomie auf die Bühne bringen, die ich nicht beeinflussen kann. Weil sie Antennen auf dem Kopf haben, die bei uns schon längst abgeknickt sind, und auf ihre ganz eigene Weise genial sind. Zum Beispiel Mario Garzner: Der schafft es, den Raum zum Leuchten zu bringen. Unsereins turnt da rum und hat mal, boing, ganz kurz Licht an. Aber die meiste Zeist ist alles dunkel. Nicht bei Mario. Da kann man machen, was man will, der schafft es, dass alles hell leuchtet, wenn er auftritt.“ (Schlingensief 2012: 115.) (*1)

Wir stießen auf das Zitat nachdem wir uns über Benjamins künstlerisches Forschungsprojekt *Inherent Crossing* (seit 2012) und sein generelles Interesse an der Kollaboration mit Amateuren/innen und mit Tieren unterhalten hatten. Bei dem Gespräch wurde offensichtlich, dass ein Vokabular für die präzise Beschreibung

dieses Interesses und dessen, was bei der Involvierung in kollaborative Prozesse zum Tragen kommt, fehlt. Ein Fehlen, das auch für Marcel spürbar ist, der im Rahmen der internationalen Zusammenarbeit ebenfalls mit meist kunstfernen Menschen an kollaborativen künstlerischen Prozessen arbeitet.

Anknüpfend an Schlingensiefs Äußerungen entspann sich ein längerer E-Mail-Wechsel. Wir waren uns zwar darin einig, dass Schlingensiefs Unverblümtheit das Potential birgt, etwas auf den Punkt zu bringen, das sprachlich eben nur sehr schwer zu fassen scheint. Zugleich waren wir uns aber uneinig, ob sich in seinen Äußerungen die Idealisierung einer Unverdorbenheit abzeichnet, die deshalb alarmierend wirkt, da sie auf Individuen – „die Behinderten“ – angewendet wird, die sich aus gesellschaftlicher Sicht in einer schwächeren Position befinden als der Sprechende selbst.

Der E-Mail-Wechsel richtete sich somit zuerst auf Schlingensiefs Vergleich zwischen den schwächer Gestellten und „Unsereins“, worunter Nicht-Behinderte und im weiten Sinne professionelle Kunstschaffende zu verstehen sind. Sind die Qualitäten, die Schlingensief den Menschen mit Behinderung zuschreibt, tatsächlich als etwas zu verstehen, was „uns“ abhanden gekommen ist (wie er beschreibt)? Oder handelt es sich hier um die Projektion eines von der Unzufriedenheit mit der „Hochkultur“ (Schlingensief 2012: 166) (*1) getriebenen Künstlers, der sich an der Vorstellung einer ursprünglichen Unverdorbenheit nährt? – Schlingensief lässt keinen Zweifel daran offen, dass er einen Gegenentwurf zum etablierten Kunstbetrieb für dringend notwendig hält. Diesen Gegenentwurf scheint er in der Kollaboration mit kunstfernen Menschen zu finden. Er spricht und agiert jedoch nicht als „einer von ihnen“, und es drängt sich die Frage auf, ob er sie aus der Position des Außenstehenden für seine Zwecke instrumentalisiert.

Der Einwand erscheint wichtig, zugleich wird er der Sache auch nicht ganz gerecht. So stellte Benjamin in Frage, ob Kunstschaffende, die beispielsweise mit Menschen mit Behinderung zusammenarbeiten, überhaupt kategorisch als Außenstehende zu verstehen sind. Ist es nicht ebenso möglich, dass in der Zusammenarbeit die scheinbar klare Trennlinie zwischen „Unsereins“ und „den Anderen“ unscharf werden kann? Und besteht nicht gerade auch darin ein Interesse von Kollaborationen, also im Potential, dass die Zusammenarbeit gesellschaftliche Positionszuschreibungen und die Begriffe untergräbt, mit denen Andere letztlich zu den Anderen und wir zu den Mächtigeren gemacht werden?

Der Mailwechsel entfernte sich von Schlingensief. Stattdessen fokussierten wir das Potential von Kollaboration, bei den Involvierten eine gegenseitige Wahrnehmung entstehen zu lassen, die vorherrschende Positionszuschreibungen und die ihnen zugrunde liegenden Wertesysteme zu verändern vermag. Eine Wahrnehmung, die es überhaupt ermöglicht, das „Licht“ (Schlingensief) des Anderen zu erfahren. Dabei, so waren wir uns einig, kommt aber nicht nur diesem „Licht“ die entscheidende Rolle zu, sondern ebenso der eigenen Offenheit, sich auf die Erfahrung einzulassen.

Beim Versuch, diese Offenheit näher zu benennen, kamen wir auf Mark Terkessidis und sein Buch *Kollaboration* (2015) (*2) zu sprechen. Für Kollaboration bedarf es einer Offenheit, die dem nahe kommt, was Terkessidis ein „organisches Sensorium“ (171) (*2) nennt. Also etwas, was im Sich-Involvieren zum Tragen kommt und sich jenseits des Verbalen-Begrifflichen auf einer „indirekt-viszeralen“ Ebene abspielt.

Obwohl die Idee bei Terkessidis nicht weiter ausgearbeitet wird, konnten wir uns an diesem Punkt darauf einigen, dass dieses viszerale Sensorium die entscheidende Ebene für die Beschreibung dessen ist, was in Kollaborationen passiert. Will man ein Vokabular für das Interesse an Kollaboration und für ihr Potential finden, muss man

also Dinge benennen, die eigentlich jenseits des Verbal-Begrifflichen liegen und die, wie sich an Schlingensiefs Zitat zeigt und wie auch Terkessidis deutlich macht (172), (*2) angreifbar sind. Das folgende Gespräch ist als ein Versuch dazu zu verstehen. Es basiert auf einer spezifischen Haltung gegenüber Kollaboration, die sich wie folgt benennen lässt: Durch das Sich-Einlassen und die non-verbale Kommunikationsvorgänge, die im Prozess der Zusammenarbeit stattfinden, entsteht eine Wahrnehmung des Anderen, die die eigene Positionierung in Bewegung bringt. Es mag sein, dass es sich dabei um eine subjektive und auf den Prozess der spezifischen Zusammenarbeit beschränkte Erfahrung handelt. Zugleich besteht aber auch die Möglichkeit, dass dadurch tatsächlich Gegenentwürfe sichtbar werden, die die „kognitiven oder politischen Konventionen“ (Terkessidis 2015: 177) (*2) von gefestigten gesellschaftlichen Institutionen wie dem Kunstbetrieb verändern.

Ausbleibender Repräsentationsdruck

Marcel: Im Zusammenhang mit deinem Forschungsprojekt *Inherent Crossing* hast du gesagt, dass Affen „Super-Amateure“ seien. Was genau meinst Du damit?

Benjamin: In unseren Sitzungen mit den Schimpansen ging es darum, ob sie sich selbstmotiviert mit Malutensilien beschäftigen, die wir ihnen zur Verfügung stellen. Wir haben das Ganze von Anfang an als Angebot für die Schimpansen verstanden, also wie eine Art Workshop – ohne ihnen Futterbelohnungen für die Teilnahme anzubieten oder sie irgendwie räumlich einzusperren oder abzutrennen. Als Blacky, eine ältere Schimpansin, nach drei Monaten mit dem Streichen anfang, war das für uns wie ein Wunder. Sie war dann nahezu bei jeder Sitzung dabei. Doch äußere Faktoren, zum Beispiel ob die anderen Schimpansen Blacky zum Bereich mit den Malutensilien überhaupt durchlassen oder ob die Jüngeren ihr beim Malen in den Rücken springen, beeinflussten ihren Umgang mit dem Material stark. Wir sahen ihr Potential und ihre Freude mit Pinsel, Farben und Malunterlage zu hantieren – doch das Umfeld erlaubte es ihr je nachdem nicht dem nachzugehen.



Inherent Crossing (Sitzung vom 14.4.2014, im Bild: Angela Widmer und Blacky), Walter Zoo Gossau, 2014. Foto: Benjamin Egger

Ein/e Amateur/in bewegt sich auch immer in diesem Schwebereich. Sie oder er kann vielleicht mehr oder weniger singen, tanzen oder malen, doch wenn sich das Umfeld unvorteilhaft verhält, ist das Potential weg. Doch das Gefühl bei der Tätigkeit treibt einen dazu, immer wieder zu kommen, es wieder zu erleben. Der Begriff Amateur kommt von Liebhaber. Für mich heißt dies in seiner idealen Form, dass sich jemand aus reiner Liebe einer Aktivität widmet, die sie oder er durch das Ausüben dieser Aktivität erlebt. Mit Hingabe und aus Selbstgenügsamkeit. Gerade in diesem Punkt ist das Tier noch einen Schritt radikaler als der Amateur. Tiere sind auf eine radikale Weise selbstgenügsam und agieren darin ebenso radikal hingebungsvoll.

Blacky und auch die anderen vier Affen, die regelmäßig teilgenommen haben, haben nicht mitgemacht, um danach ihre Werke herumzuzeigen und damit attraktiver zu wirken. Es hat sie einfach fasziniert, was sie mit diesen Utensilien machen können. In dem Sinn ist ein Schimpanse ein Super-Amateur.

Marcel: Du implizierst, dass du bei Affen und Amateuren/innen etwas wiederfindest, was „uns“ respektive dem etablierten Kunstbetrieb abhandengekommen ist.

Benjamin: Es ist die Qualität der Hingabe in den Moment, das Ausbleiben des Repräsentationsdrucks. Wenn ich mich in der heutigen Kunstwelt umsehe, fehlt mir dies. Die Professionalisierung des Kunstbetriebs hat das Amateur-Moment bei den meisten Kunstschaaffenden zerstört. Der spielerische Zugang, das nicht zielgerichtete Schaffen, das in einer Ernsthaftigkeit vollzogen wird, die aufmerksam ist auf das, was passiert, ohne aber auf ein Produkt hinzuarbeiten, ist uns abhandengekommen. In dieser Art von Hingabe sind die Schimpansen uns voraus. Als Künstler oder Künstlerin bist du vom Interesse anderer abhängig. Erfolg und Misserfolg werden von anderen entschieden, von Kuratoren/innen, Theoretiker/innen, Galeristen/innen und so weiter. Im professionalisierten Kunstbetrieb wird dies so angenommen und wenn du bestehen willst, dann musst du in diesem Gefüge agieren. Dieser Druck greift früh in das künstlerische Schaffen ein. Bevor du das Kunst-Machen lieben lernst, musst du dir bewusst sein, wie das professionalisierte System funktioniert. Ich denke, wenn wir den „affigen Zugang“ nicht wiedergewinnen, ist die Kunst schlicht verloren.

Marcel: Dann willst du eigentlich durch die Zusammenarbeit mit Amateuren/innen und Tieren dem Wertesystem des heutigen Kunstbetriebs gegensteuern?

Benjamin: Es geht mir um eine Rückbesinnung darauf, was Kunst denn kann und soll in unserer Gesellschaft und für mich persönlich. Mich interessiert die Frage, wie ich ästhetische Äußerungen produzieren kann, die in mein Selbst und in das der Rezipienten/innen eingreifen. Es geht um Transformation von einem selber, ohne einen Nutzen außerhalb von dieser zu erwarten.

Beim Projekt *STOKES*, das ich 2013 mit Danique Wiesli realisierte, haben wir mit einer Gruppe von Amateuren, Amateurinnen und professionellen Kunstschaaffenden gearbeitet. *STOKES* ist eine Art Musical, das die Qualitäten des Amateurhaften und gleichzeitig seine Gnadenlosigkeit gegenüber dem Publikum thematisiert und zelebriert. In erster Linie ist es aber eine gemeinsame Handlung, die in einer Aufführung endet.



STOKES, Theater der Künste, Zürich, 2013. Foto: Sévérine Urwyler

Zu dieser Handlung gehören alle Beteiligten, und sie steht und fällt mit der emotionalen Anteilnahme aller Involvierten. Mein Bruder Thomas hat zum Beispiel in *STOKES* einen Auftritt mit einer kleinen Brass-Band. Er selber hat die beiden

Mitmusiker Emilie Heinemann und Jonti Warris angefragt, und Emilie hat das Stück für den Auftritt umgeschrieben. Die drei kennen sich von der Arbeit in einer Bank. Die Teilnahme an *STOKES* wurde Teil ihres Arbeitsalltags. Die Verantwortlichkeit für ihren Part haben sie selber wahrgenommen. So war es mit den meisten anderen auch. Insgesamt waren das fünfzehn Performer/innen. Unser Anspruch war, über das Amateurhafte selbst ein Stück zu machen und grundsätzliche Thematiken wie die Wiederholung, das Zitat, das Spielerische und das Gebrochene im Ausdruck zum Inhalt zu machen.

Das Faszinierende bei dieser Arbeitsweise ist, dass sich in der Gruppe der Beteiligten eine Vision generiert, die nicht hinterfragt werden kann, weil sonst das Ganze in sich zusammenfällt. Alle Beteiligten tragen und verändern die Vision mit. Man wird zu einer Gemeinschaft im wahrsten Sinn des Wortes. Nur wer dies in der Aufführung selber erkennt, kann das Werk verstehen. Es braucht Offenheit hierfür.

In der Zusammenarbeit mit Tieren, geht es ebenso um diese Aspekte. Es geht um das Eigentliche und seine Zeitlichkeit. Mit den Schimpansen der ästhetischen Äußerung nachzugehen, erfüllt mich deshalb auf mehreren Ebenen. Ich habe unglaublich viel über das Kunstmachen von ihnen gelernt.

Offene Begegnungen

Benjamin: Du arbeitest ja selber auch in einem Bereich, wo Kunst jenseits des etablierten Kunstbetriebs stattfindet. Mit der Stiftung artasfoundation realisierst du Workshops und Ausstellungen mit Menschen, die in Grenz- oder Konfliktregionen leben. Was erhofft ihr euch von diesen Projekten? Geht es nicht auch darum, dass über das gemeinsame Produzieren von Kunst etwas entstehen kann, dessen Wert in der individuellen Transformation liegt? Und wenn ja, was für eine Transformation strebst du hier an?

Marcel: Ich bin eher vorsichtig, wenn es darum geht, der Kunst eine transformierende Rolle zuzuschreiben. Ich glaube, dass Kunst für den Einzelnen einen großen Wert haben kann und dass künstlerische Produktionen für eine Gemeinschaft wichtig sind, gerade auch für Menschen, die in fragilen Kontexten leben. Ich merke aber, dass mich Ansätze, die Kunst als „Empowerment“ oder als „Relief Space“ beschreiben oder die den potentiellen Beitrag von Kunst zu Prozessen des „Social Change“ festzumachen suchen, oftmals abstoßen. Das wirkt sehr schnell zu allgemein und idealisiert. Wenn ich aber von meiner persönlichen Erfahrung ausgehe, dann kann ich sagen, dass das gemeinsame Realisieren von Kunstprojekten für mich einen transformativen Charakter hat. Ich habe bisher in drei Regionen im Südkaukasus an Workshops und Kunstprojekten teilgenommen, das heißt organisatorisch mitgearbeitet.



Bring your own chair (Film-Screening an der Administrativgrenze zu Abchasien), nahe von Zugdidi (GEO),

2013. Foto: Corina Caviezel

Die Verständigung, die nötig ist, wenn man, wie wir, von der Schweiz in ein anderes Land mit einer anderen Geschichte, anderen politischen, gesellschaftlichen und finanziellen Voraussetzungen und einem meist völlig anderen Kunstbegriff kommt, setzt etwas in Gang. Man wird offen und sensibel dem Anderen und auch sich selbst gegenüber. Die Differenzen und oftmals auch die Sprachprobleme zwingen einen, vieles abzulegen, was man sich im gewohnten Umfeld antrainiert hat, und sich auf das Eigentliche zu konzentrieren. In diesem Zusammenhang verstehe ich auch, was du mit dem ausbleibenden Repräsentationsdruck meinst und was das für eine Kraft auslösen kann. Meistens arbeiten wir mit Leuten zusammen, die einen amateurhaften oder stark traditionsorientierten Zugang zu Kunst haben. Wenn ich spüre, wie sich trotz aller Unterschiede eine Verbindung aufbauen lässt, wie man sich über Dinge austauscht, die viel mit Intuition und Vorstellungskraft zu tun haben, und wie man total Freude bekommen kann, an Dingen, die von außen betrachtet vielleicht wenig spektakulär wirken, dann kommt mir das sogar als mehr als nur eine individuelle Transformation vor.

Benjamin: Aber es muss ein ziemliches Gefälle geben zwischen den Menschen in einer Konfliktregion und euch, die aus einem sicheren westlichen Sozialstaat kommen. Ich stelle mir vor, dass es in euren Projekten auch um eine Art humanitäre Hilfe geht. Oder wie stellt ihr euch innerhalb eurer Projekte selber dar? Und wie gehst du mit dem Gefälle konkret um?

Marcel: Mit dem Versuch, möglichst selbstkritisch und sensitiv zu sein und trotzdem an der Zusammenarbeit gerade auch unter den ungleichen Vorzeichen festzuhalten. Ich würde meinen Beitrag zu den Projekten in Georgien nicht als humanitäre Hilfe bezeichnen, das weckt falsche Assoziationen. Die lokalen Beteiligten sind nicht in akuten Notsituationen. Sie verfügen zwar meist über wenig Mobilität und Ressourcen und leben in geopolitisch fragilen Situationen, aber sie haben zum Beispiel auch Smartphones und sind bestens über das Internet vernetzt. Mich stört auch der Begriff der Hilfe. Ich bin nicht in der Position, helfen zu können, außer vielleicht, dass wir für unsere Projekte Gelder beantragen und mitbringen können. Maja Leo, die auch für *artasfoundation* arbeitet, sagt immer, dass die Umverteilung von Geld wichtig sei. Das glaube ich auch, vor allem wenn man bedenkt, dass wir allein schon über die Nahrungs- und Textilindustrie global verkettet sind und Ungleichheit letztlich täglich ausnützen. Zugleich fühlt es sich nicht gut an, wenn man als „Geldbringer“ behandelt wird. Ich glaube aber, dass man mit dem eigenen Verhalten schon die Möglichkeit hat, das zumindest teilweise abzuwenden. Ich versuche, mich nicht als Repräsentant der westlichen Wohlstandsgesellschaft zu verhalten und ebenso wenig die lokalen Beteiligten als Repräsentanten, zum Beispiel als „Kriegs Betroffene“, zu adressieren. Wenn es um die Organisation und um Entscheidungen geht, dann macht sich das Gefälle, das du ansprichst, immer wieder bemerkbar. Aber sobald man anfängt, mit Leuten stundenlang auf einen Techniker zu warten, oder wenn man nach dem Essen plötzlich zusammen singt, oder wenn man sich gegenseitig beobachtet beim Fotografieren oder Zeichnen, dann kann eine Menschlichkeit jenseits der Differenz und des Gefälles zum Tragen kommen.



Skulptur-Workshop im Vorfeld des Tskaltubo Art Festival, Tskaltubo (GEO), 2015. Foto: Natela Grigalashvili

Benjamin: Ich denke, es hat mit Offenheit zu tun – wie man dem Anderen begegnet. Wenn eine Begegnung tatsächlich stattfindet, gibt es den Anderen als gesellschaftlich-kulturelles Konstrukt nicht mehr. In der offenen Begegnung, also „ich und du“, ohne zum Beispiel „ich als Mensch und du als Tier“, sondern „Ich-Körper und Du-Körper“, denke ich nicht an die Andersartigkeit, sondern verhalte mich einfach zu meinem Gegenüber. Wenn wir den Anderen auf eine Vergleichsebene stellen, bricht dies zusammen. Betrachten wir den Schimpansen als fast-so-klug wie den Menschen, können wir seine Schimpansen-Klugheit gar nie wahrnehmen. Diese Klugheit beinhaltet vielleicht ganz andere Lösungsansätze und bewegt sich in anderen Wertsystemen, die uns als Menschen schlicht nicht zugänglich sind.



Inherent Crossing (Sitzung vom 19.3.2015, im Bild: Mojo), Walter Zoo Gossau, 2015. Foto (Videostill): Benjamin Egger

Das ist ein defizitärer Zustand. Nur im Bewusstsein um dieses Defizit, nämlich, dass wir den Schimpansen nicht verstehen können, bleiben wir offen für ihn. Diese zugelassene Offenheit entschlicht unser Urteil und unsere Reflexion. Ich spreche hier von einem Vorgang, der es zulässt, dass das Gegenüber zu einem Teil von einem selber wird. Es geht in dem Sinn nicht um einen rational gesteuerten Vorgang, sondern vielmehr um ein emotionales Wagnis, das man eingeht, indem man den anderen als Bestandteil des eigenen Ichs zu fühlen beginnt. Gerade im Naturwissenschaftskontext spricht man vom Affen als Beinahe-Mensch und stellt ihn dadurch in eine minderwertige Beziehung zum Menschen. Dabei geht der Affe als eigenständiges Gegenüber völlig abhanden. Einerseits beruhigt es mich, dass dies den Affen eigentlich einen Dreck schert, andererseits ist es aber so, dass sein Lebensraum, sei das die Naturschutzzone oder der Zoo, durch diese Fremddefinition bestimmt und auch eingeschränkt respektive gefährdet wird. Es gibt also eine existentielle Verantwortlichkeit, die diejenigen mit der Definitionsmacht gegenüber den Definierten haben.

Marcel: Das Ausschalten einer Vergleichsebene und das Wissen um die eigenen

Defizite sind Aspekte, die mir auch in der Kollaboration mit Menschen in marginalisierten Regionen, die kaum eine internationale Aufmerksamkeit erhalten und von schwierigen Bedingungen geprägt sind, zentral erscheinen. Ich sehe aber auch die Gefahr, dass man die „Anderen“ zu idealisieren beginnt und sie auf einen Sockel stellt – vielleicht um die eigene Machtposition, in der man sich global-wirtschaftlich gesehen nun mal befindet, und das damit verbundene schlechte Gewissen abzuwenden. Natürlich funktioniert das dann aber nur auf einer sehr vordergründigen Ebene und eigentlich untermauert man damit genau ein Machtverhältnis. Ebenso problematisch finde ich es, wenn man so etwas wie einen Verbrüderungsdiskurs konstruiert, also wenn Kunstschaffende ihre internationalen Kollaborationen als veritable Vereinigung darstellen. Ich finde es besser, wenn Brüche und Differenzen spürbar bleiben. Das hat für mich nichts damit zu tun, den oder die „Andere“ nicht als vollständiges Gegenüber wahrzunehmen, sondern damit, Idealisierungen der Beziehung, in die man tritt, zu vermeiden. Es ist aber sehr schwierig, diese Beziehungen nach außen zu vermitteln, ohne dass dann gleich wieder eine Vergleichsebene und Wertung darauf projiziert wird.

Benjamin: Ich denke, dass sich das Machtverhältnis grundsätzlich stark im Blick auf die Involvierten äußert. Der Art und Weise, wie wir auf Involvierte schauen, liegt immer eine Machtstruktur zugrunde. In Bezug auf das Tier zum Beispiel ist es üblich, es als minderwertig wahrzunehmen und entsprechend zu behandeln. Bei meiner Arbeit geht es darum, solche Strukturen in Bezug zu Tieren aufzubrechen. Mich interessiert die Konstruktion der Abgrenzung von Tieren und Menschen. Ich verstehe diese Trennung als gesellschaftlich-kulturelle Praxis, die eine Entzweiung der Lebewesen und damit eine hierarchische Ordnung bewirkt. Diese kulturelle Praxis zeigt sich vor allem auch in ihrer Performativität: Einem Hund darf ich mit der Hand ins Gesicht greifen, bei einem anderen Menschen wäre dies eine Grenzüberschreitung. Wie kann ich solche Strukturen aufbrechen? Und was bedeutet dies für meine Selbstdefinition als Menschen?



SDAAWTUD (Performance von Benjamin Egger), Teatr Powszechny, Warschau, 2014. Foto: Kostiantyn Strilets

Das ist in erster Linie eine persönliche Arbeit an meinem Blick auf das Tier. Da ich hierfür konkret mit Tieren arbeite und Beziehungen aufbaue, begeben sich vor allem in die Schusslinie von all denen, die Tiere als minderwertig betrachten, und daraus eine Moral ableiten, die eigentlich auf Unkenntnis basiert. Personen, die selber persönliche Beziehungen mit Tieren haben, verstehen meinen Ansatz.

Lernen ohne Wissenstransfer

Benjamin: Empfindest du denn die tatsächliche Zusammenarbeit als Machtausübung?

Marcel: In der Zusammenarbeit mit Menschen in marginalisierten Regionen gibt es automatisch ein Machtdispositiv, weil wir aus dem „definitionsmächtigen Westen“ kommen. Und genauso wie man dir entgegen kann, dass du Tiere ausbeutest, kann man uns den Vorwurf machen, dass wir so etwas wie Kultur-Kolonialismus betreiben. Obwohl wir, wie gesagt, sehr vorsichtig sind, lassen sich Vorwürfe, dass wir Menschen abhängig machen oder dass wir westliche Wertvorstellungen exportieren, nicht ohne weiteres zurückweisen. Das ist einerseits gut so, weil sie die Selbstreflexion dringender machen. Andererseits verlieren diese Vorwürfe in der Praxis auch sehr schnell ihre scharfen Konturen. Die lokalen Beteiligten an unseren Projekten machen überhaupt nicht alles mit, sondern sie sind sehr wohl auch selektiv. Ebenso produzieren sie ihre eigenen Bilder von den Kollaborationen, was zum Beispiel im Internet, auf Social Media, sichtbar wird. Die Vorstellung, dass wir ihnen einfach etwas überstülpen oder sie ausbeuten, spricht ihnen implizit eine Souveränität ab, die sie in meinen Augen haben. Aber eben: Das Gefälle besteht, und wir sind aus vieler Hinsicht in der mächtigeren Position. Das verunsichert mich immer wieder, da ich Ungleichheit nicht ausnützen will.

Benjamin: Ich frage mich, ob sich die etablierten Hierarchien auch genau deshalb aufrecht erhalten, weil man so schwer aus diesem Denken herauskommt. Es gibt ein strukturelles Paradox in solchen Situationen: Einerseits sind Beteiligte faktisch in einer schwächeren Position, und andererseits können sie sich nur aus ihrer Schwäche emanzipieren, wenn der Emanzipationswunsch gegenseitig ist, also auch von denjenigen in der mächtigeren Position kommt, was eine Anerkennung des vorherrschenden Machtverhältnisses bedingt. Diese Anerkennung reproduziert das Machtgefälle aber wieder. Gerade in der Co-Existenz mit Tieren zeigt sich dies stark: Tiere können sich nicht gegen die Aneignung ihrer Territorien und Lebensräume durch den Menschen wehren. Der Mensch müsste sich dazu entscheiden, dass es ethisch nicht vertretbar ist, anderen Lebewesen die Lebensgrundlage zu zerstören.

Marcel: Ja, vielleicht bleibt auch genau aufgrund von diesem Paradox ein Unbehagen bestehen. Und trotzdem haben das gemeinsame Arbeiten an Projekten, die Verständigung und der Austausch etwas Erfüllendes. Ich hinterfrage mich da aber durchaus auch kritisch: Erfüllt es mich einfach, aus meiner Routine und aus dem Umfeld eines übersättigten Kunstbetriebs herauszukommen und mich auf die Fremde einzulassen? Erlebe ich die Arbeit mit Kunst in fragilen Kontexten als so etwas wie Inspiration? – Darum darf es doch nicht gehen, zumindest nicht primär. Es ist mir ein Anliegen, Menschen zu begegnen, die einen anderen Erfahrungshintergrund haben als ich. Ich glaube, dass das einen Lernprozess in Gang setzt. Aber was lerne ich wirklich von diesen Begegnungen? Sobald ich das konkret festzumachen versuche, wird es flüchtig. Es hat wohl damit zu tun, dass ich in meinem gewohnten Umfeld typische Verhaltensweisen habe, die persönlich und institutionell bedingt sind, die ich zum Beispiel bei der Projektarbeit in Grenzregionen in Georgien ablegen oder zumindest zurückstellen muss. Ich muss viel flexibler, spontaner und zugleich geduldiger und eben offener sein. Das sind Prinzipien, die im kapitalistisch-kompetitiven Kunst- und Forschungsbetrieb nicht im Vordergrund stehen. In dieser Hinsicht sehe ich – um noch mal auf die Frage nach der Hilfe zurückzukommen – bei mir selbst ein Defizit respektive ein offenes Bedürfnis. Und die Arbeit in fragilen Kontexten bestärkt mich darin, einen „anderen“ Zugang zu Kunst und Forschung zu finden, den ich dann auch wieder zurück in mein gewohntes Umfeld trage. Aber eben: Ich ringe damit, dass diese Arbeit nicht einfach ein persönliches Bedürfnis erfüllen soll, sondern dass es um mehr gehen muss.

Benjamin: Ich sehe genau die Qualität dieser Form von Arbeit darin, dass du dich in erster Linie als Individuum darauf einlässt und dich von diesem „anderen“ Zugang vereinnahmen lässt. Ich denke, dass es Kunst außerhalb eines persönlichen Interesses

und Bedürfnisses nicht gibt. Mein Verständnis von Kunst setzt bei der eigenen Subjektivität an. Ich verstehe die Produktion von Kunst als eine Manifestierung der eigenen Subjektivität in Reflexion mit der mich umgebenden Welt. Im Zusammentreffen mit Tieren habe ich schon als Kind eine Unverfälschtheit gefunden, die mich beruhigt. Mit Menschen zu arbeiten, die außerhalb des Repräsentationsdrucks des professionalisierten Kunstbetriebs stehen und einfach gerne ihre Leidenschaft mit einem Publikum teilen, fühlt sich ähnlich unverfälscht an. Ich spreche hier von der Produktivität einer Naivität, die ich in diesem Umgang empfinde, wobei mich die negative Konnotation, die dem Begriff anhaftet, stört. Für mich haben „Naivität“ und auch „Unverfälschtheit“ mit einer bestimmten Art von Wissen zu tun. Die Voraussetzungen, die es braucht, um deinem Gegenüber oder auch dem Kunstmachen naiv und unverfälscht zu begegnen, sind erheblich. Sie können aber nicht als verbal angeeignete oder linear aufgebaute Errungenschaft des Verstandes betrachtet werden, sondern haben viel mehr mit einem Handlungswissen zu tun, das Intuition und Empfänglichkeit einbezieht. Dieses Handlungswissen wird im Umgang mit Tieren oder Amateuren/innen geschärft. Offenheit und Naivität bedingen sich dabei gegenseitig. Das eigentliche Lernen vom Tier geschieht durch das gegenseitige Sich-Aufeinander-Einlassen, dadurch entwickelt sich die Beziehung. Um sich aufeinander einlassen zu können, braucht es eine Art Durchdringung. Ich muss die Welt des Tieres in mir spüren, seine Unsicherheiten in mir zulassen, seine Freude in mir aufkommen lassen. Dies passiert nicht, weil ich es bewusst will, sondern eher weil ich lerne, es mit mir geschehen zu lassen. Wenn ich diese körperlichen Impulse als Information annehme, kann ich wiederum darauf reagieren. Zum Beispiel der Unsicherheit des Tieres mit Gelassenheit begegnen. Dies spielt sich alles auf einer viszeralen Ebene ab. Es ist eine komplett andere Art der Kommunikation als die Sprachliche. Diese Aufmerksamkeit verändert meine Handlungen und dadurch das Gefüge, von dem ich ein Teil bin.



Teilnehmende eines Kunstworkshops
an der Administrativgrenze zu Süd-
Ossetien, Zemo Nikozi (GEO), 2015.
Foto: Marcel Bleuler

Marcel: Ich frage mich, ob das, was man lernen kann, genau in diesem Sich-Einlassen liegt. Dass wir also gar nicht so sehr voneinander lernen im Sinne eines Wissenstransfers, sondern dass das Lernen in dem liegt, was zwischen uns passiert.

Benjamin: Ja, aber das ist doch Lernen. Lernen ist immer ein Prozess des Sich-

Einlassens. Das hat viel mit einer körperlich empfundenen Offenheit zu tun. Man muss sich durchdringen lassen und dies geschieht nur, wenn du ein persönliches Wagnis eingehst. Für mich ist dieser Prozess sehr grundsätzlich. Diese körperliche Intelligenz – in der die Tiere uns überlegen sind – ist für mich zum Beispiel auch in der künstlerischen Praxis entscheidend. Um mir diese Art von Wissen anzueignen, muss ich es zuerst persönlich erfahren.

Marcel: Aber reicht dir das denn? Liegt dann die Kunst für dich im Lernen dieser körperlichen Intelligenz, in der gegenseitigen Durchdringung? Oder muss dabei etwas herauskommen?

Benjamin: Es kommt ein anderes In-der-Welt-Sein dabei heraus. Ich denke, gerade in der heutigen Zeit ist es bitter nötig sich zu überlegen, wie wir dem Anderen begegnen und was wir als Menschen sein wollen. Und zwar als Überlegung in und aus der Praxis mit dem Anderen. Die Kunst liegt nicht im Lernen dieser körperlichen Intelligenz. Sie ist eine Anwendung davon.

//Literaturnachweise

- *1 *Schlingensiefel, Christoph (2012): Ich weiss, ich war's, Köln: Kiepenheuer & Witsch.*
- *2 *Terkessidis, Mark (2015): Kollaboration, Berlin: Suhrkamp.*
- *3 *Barad, Karen (2007): Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning, North Carolina: Duke University Press.*

//Veronika Agra

Notes_ **Salzburger Initiativen, die man im
Blickfeld behalten sollte**

Hörstolpersteine: Radiospots gegen das Vergessen – SchülerInnen
produzieren Hörstolpersteine mit der Radiofabrik

Aufbauend auf dem Projekt *Hörstolpersteine* der Radiofabrik Salzburg in Zusammenarbeit mit fünf weiteren Freien Radios in Österreich und Deutschland im Jahr 2012, startete die Radiofabrik in diesem Jahr mit SchülerInnen der 4b des Akademischen Gymnasiums in Salzburg eine Fortführung des Projekts. Seit Februar 2016 wurden zehn weitere Hörstolpersteine in Form von kurzen Radiosendungen zu den Biographien der Opfer erarbeitet. Die dabei entstandenen Sendungen werden im Programm der Radiofabrik ausgestrahlt. Man kann die Sendungen aber auch online abrufen, downloaden und als Audioguides nutzen. Bei entsprechender Finanzierungsmöglichkeit ist angedacht, das Projekt an anderen Salzburger Schulen weiterzuführen, so dass alle Salzburger Stolpersteine um Hörstolpersteine ergänzt werden können.

Siehe auch: <http://hoerstolpersteine.net/hoerstolpersteine/>

refugee.tv

„Bei refugee.tv geht es im Kern darum Grenzen aufzulösen, im Kopf und auf der Landkarte!“ (Zitat von refugee.tv)

Im Oktober 2015 formierte sich *refugee.tv*, ein TV-Sender, der gestaltet wird von geflüchteten FilmemacherInnen, JournalistInnen und Kameralenten in Kooperation mit einem deutsch-österreichischen Support Team. Die Homepage des Senders ist in Salzburg. Aber es hat sich einiges getan im letzten Jahr: *refugee.tv*-Teams in weiteren Städten in Österreich und Deutschland sind bereits in Planung. Auch erste Auftritte bei Film- und Kunstfestivals, wie z.B. dem Kunstfestival *Digital Spring 2016* in Salzburg, gab es bereits. Seit Juni 2016 kann man sich die ersten beiden Magazine von *refugee.tv* online ansehen zudem laufen sie im Programm von FS1.

Siehe auch: <http://refugee.tv/filme/>;

<http://fs1.tv/news/einzelansicht/article/refugee-tv-first-report-schau-rein.html>

digital spring festival

Vom 6. bis 13. März 2016 fand in Salzburg erstmals das biennale Medienkunstfestival *digital spring* unter dem Motto *ARTIVISM* statt. Das *digital spring festival* ist eine Initiative von ARGEkultur und subnet, die erste Auflage erfolgte in Zusammenarbeit mit Kunst am Bau, Salzburger Kunstverein, Galerie Fotohof, Toihaus Theater, ARTgenossen, Schwerpunkt Wissenschaft & Kunst und FS1. Es geht darum, Möglichkeiten von Medienkunst in den Mittelpunkt zu rücken, um verschiedenste Sachverhalte, wie zum Beispiel die Flüchtlingsfrage, freie Meinungsäußerung oder Umweltschutz zu thematisieren. Die Möglichkeiten und Grenzen digitaler Technologien, gesellschaftliche und politische Veränderungen zu bewirken, werden ausgelotet. Wir können gespannt sein auf das nächste *digital spring festival* im Frühling 2018!

Siehe auch: <http://www.digitalspring.at/>

SUPER – Initiative für Zwischennutzung von Leerständen als Handlungsräume für Kultur und Wissen

„Wir sind überzeugt, dass zwischengenutzte Kulturräume für eine Stadt und ihre Bürger_innen einfach SUPER sind!“ (Zitat von SUPER)

Der Verein *SUPER Initiative für Zwischennutzung von Leerständen als kulturelle Handlungsräume*, wurde im Jahr 2015 gegründet. Das Team arbeitet daran, aus leerstehenden Räumen Möglichkeitsräume für kreative Zwischennutzung zu schaffen. Die Homepage des Vereins dient dafür als Plattform, auf der man Räume suchen, tauschen oder zur Verfügung stellen kann. Super Sache, finden auch wir!

Siehe auch: <http://www.super-initiative.at/>

//Fussnoten

- *1 *Ausgangsbasis für die Hörstolpersteine sind die Stolpersteine Salzburg, ein Kunstprojekt von Gunter Demnig. Das Personenkomitee Stolpersteine brachte in Kooperation mit der Stadt Salzburg im Jahr 2007 das Projekt Stolpersteine nach Salzburg. Ca. 56.000 Steine wurden bisher in Deutschland und 17 weiteren europäischen Ländern verlegt. In Salzburg finden sich bisher 353 Stolpersteine, die an die Vertreibung und Vernichtung von Juden, von Roma und Sinti, von politisch Verfolgten, von Homosexuellen, von Zeugen Jehovas und von Euthanasieopfern im Nationalsozialismus erinnern. Am 18. und 19. August 2016 wurden die bisher letzten 43 verlegt.*

//Larissa Schütz

Notes_ Performatives Lesen in Zeiten des Aufruhrs

Rezension von Julius Deutschbauers „Antirassismusvergnügungspark“

Ein dunkelblauer Baucontainer steht vor dem Unipark in Salzburg. Verschiedene Plakate sind daran aufgehängt, doch wirklich spektakulär sieht das Objekt auf den ersten Blick nicht aus. Auf den zweiten dafür umso mehr. An jedem der elf Festivaltage der Sommerszene öffnen sich um Punkt 19 Uhr die Türen des Containers und man erblickt Tisch und Stuhl darin. Dort sitzt der Performer, Künstler und Autor Julius Deutschbauer, nackt, nur mit einem braunen Kunstpelz bekleidet und trägt der in einer je zwanzigminütigen Lesung Statements zu Stichworten wie „Flüchtlinge“ oder „Willkommenskultur“ vor. Jeden Tag sind es zwei andere Texte, die er gegenüberstellt. Das ganze Performanceprojekt im Baucontainer nennt der Künstler *Antirassismusvergnügungspark*.

Darling, ich habe schon wieder eine Bibel verbrannt.
Darling, ich habe schon wieder einen Koran geschrumpft.
Darling, ich habe schon wieder meinen Pass verbrannt.
Darling, ich habe schon wieder einen Tempel gesprengt.
Darling, ich habe schon wieder einen Flüchtling geschleppt.
Darling, ich habe schon wieder einen Schläfer geweckt.

Sechs Sätze, sechs Plakate und ein Container, wie sie an sämtlichen europäischen Grenzen aus dem Boden schießen. So wird das Setting in Deutschbauers Aussendung beschrieben. Diese Sätze beinhalten allesamt sensible Aussagen und Stichwörter und in ihnen finden sich die Leseperformances programmiert.

Am 27. Juni las Deutschbauer unter dem Titel *Darling, ich habe schon wieder meinen Pass verbrannt* die *Sonnenfinsternis* von Arthur Koestler sowie Wadim S. Rogowins *Die Partei der Hingerichteten*. Es ist Stalin, der in diesen beiden Texten im Fokus steht. Koestler schrieb in seinem Roman über die Zeit der Stalin'schen Säuberungen in den 30er Jahren des letzten Jahrhunderts, und auch der Historiker Rogowin beschäftigt sich mit dieser Zeit, genauer mit dem dritten Schauprozeß gegen die alten Bolschewiki in der Sowjetunion.

Andere Abende standen wiederum unter Schlagworten, wie beispielsweise am 25. Juni *Prost Mahlzeit*, wobei man wohl als letztes James Joyces *Ulysses* erwartet hätte. Der Text steht Jonathan Swifts *Ein bescheidener Vorschlag, wie man verhindern kann, daß Kinder der Armen ihren Eltern oder dem Lande zur Last fallen* gegenüber. Joyces Aneinanderreihung scheinbar zufälliger Eindrücke gegen Swifts Satire von 1927. Es mag willkürlich erscheinen, die Irrgänge von Joyces ProtagonistInnen Jonathan Swifts Vorschlag, übermäßige Geburtenzahlen durch Schlachtung und Verzehr von Kindern zu dämmen, gegenüber zu stellen. Doch Willkür ist vielleicht auch das Schlüsselwort, das manche Vorgänge im Umgang mit der aktuellen Flüchtlingssituation recht treffend beschreibt.



Julius Deutschbauer: Antirassismusvergütungspark. © David Jagerhofer

Deutschbauer hat etwas zu sagen, bei jeder Temperatur und Witterung, bei viel oder wenig Publikum. Wo Gegensätze aufeinandertreffen, entsteht Reibung und damit Energie. Energie, die das Publikum zum Nachdenken anregen soll.

Nachdenken, das war auch das Anliegen der diesjährigen *Sommerszene*: Perspektiven zu wechseln und die Umwelt mit anderen Augen zu sehen. Deutschbauers Performance war zusammen mit anderen unter dem Titel *Zusammenleben in einer komplexen Gegenwart* versammelt. Der *Antirassismusvergütungspark* machte dies mit seinen Gegenüberstellungen deutlich und mit tagespolitischen Fragen noch aktueller. Hier war keine Vorstellung wie die andere.

//Veronika Aqra

Notes_ „Strategien für Zwischenräume. Neue
Formate des Ver_Lernens in der
Migrationsgesellschaft“

Exkursion zu den Aktionstagen von trafo.K in Wien

Eines schönen, sonnigen Tages im Juni machten wir (Dilara Akarcesme, Veronika Aqra, Laila Huber, Elke Zobl) uns auf den Weg von Salzburg nach Wien, um die Aktionstage im Rahmen des Projektes „Strategien für Zwischenräume. Neue Formate des Ver_Lernens in der Migrationsgesellschaft“ von trafo.K, dem Wiener Büro für Kunstvermittlung und kritische Wissensproduktion, zu besuchen ^{*(1)}. Im Rahmen des Projektes beschäftigte sich trafo.K ein Jahr lang damit, wie wir Bildung, Kultur und Gesellschaft neu denken können, was Strategien sind, um vorherrschende Wissensformen zu unterlaufen und wie Formate des Lernens neue Perspektiven auf Geschichte, Stadt, Sprache und Kunst eröffnen können. Die drei Aktionstage vom 14.-16. Juni 2016 boten die Gelegenheit, verschiedene Formate und Handlungsformen auszuprobieren. Als wir uns früh morgens in den Zug Richtung Wien setzten, waren wir alle sehr gespannt auf einen ereignisreichen Tag, an dem wir Einblicke in Strategien des Ver_Lernens bekommen sollten.

Im Forschungszentrum für historische Minderheiten angekommen, betrachteten wir erst einmal den Ausstellungsraum, in dem die Ergebnisse der Arbeit mit den Jugendlichen präsentiert wurden. Diese hatten im Rahmen von Workshops mit künstlerischen Strategien und Methoden der Aktionsforschung in kollaborativen Prozessen Lern- und Ausstellungsformate zu den Themen Geschichte, Kunst, Stadt und Sprache erarbeitet. Anschließend erzählten uns Regina Wonisch, Vida Bakondy und Arif Akkılıç mehr über das Projekt „Migration sammeln. Geschichte und Geschichten einer Stadt“. ^{*(2)} Im Vorraum des Forschungszentrums konnten wir uns die Exponate der Ausstellung „Geschichte in Arbeit/Tarih İnşada/Istorija u nastajanju“ ansehen, die am 04.12.2015 im Wien Museum gezeigt worden war und nach fünf thematischen Gesichtspunkten geordnet war: Objekt und Geschichte, Zuschreibung und Kritik, Subjekt und Regulierung, Netzwerk und historische Spur sowie Repräsentation und Selbsthistorisierung. Interessant fand ich hierbei insbesondere, dass die Auswahl der Objekte für Diskussionen sorgte, da sich die Frage stellte, was alles ein Objekt der Migration sein kann. Auf institutioneller Seite gab es hierüber wohl klarer definierte Vorstellungen im Sinne von klassisch musealen Objekten, jedoch wird insbesondere bei Alltagsgegenständen deren Relevanz als Objekt der Migration erst durch die mit dem Objekt verknüpfte Erinnerung und Geschichte erkennbar. Das heißt, dass in diesem Kontext vor allem die bisher unsichtbaren bzw. unhörbaren Geschichten und Erzählungen dem Objekt seine Bedeutung geben. Zudem wurde ein Fokus der Ausstellung auf die Bedeutung der Selbstrepräsentation von MigrantInnen als auch auf die strukturelle Ebene der Migrationsgeschichte gelegt, die sich unter anderem in gesetzlichen Regulierungen und Verordnungen zeigt. Auch wenn sich die Ausstellung vorrangig auf historische Objekte der Arbeitsmigration der letzten fünfzig Jahre konzentriert, so wird doch ersichtlich, dass die fünf Gesichtspunkte, nach denen die Ausstellung geordnet wurde, bis zum heutigen Tage von Relevanz sind. Den Anstoß für dieses Projekt gab die 2012 von Ljubomir Bratić und Arif Akkılıç initiierte Kampagne „Für ein Archiv der Migration, jetzt!“. ^{*(3)} Im Rahmen dieser Kampagne und darüber hinaus wurde

darauf verwiesen, dass es für eine Subjektivierung und Autonomie der Migration unerlässlich ist, Sammeltätigkeiten mit Ausrichtung auf Migration aufzunehmen:

„Es geht um die tatkräftige Anerkennung der Tatsache, dass Österreich eine Einwanderungsgesellschaft ist, und es geht darum, den Menschen, die bisher als Zweite-Klasse-BürgerInnen galten, eine – und zwar ihre – Geschichte zuzugestehen. Es geht um eine Geschichte der MigrantInnen, die sich auf dem Weg zwischen zwei oder mehreren Nationalstaaten abspielt; eine Geschichte, die ihnen bisher ungeahnte Handlungspotenziale als Bestandteil der bestehenden Wirklichkeit zugesteht; eine Geschichte, die sie und ihre Organisationen als Beitrag zur Entwicklung und Demokratisierung der Gesellschaft anerkennt; eine Geschichte, die als ein integraler Bestandteil der großen nationalstaatlichen – aber auch einer anderen europäischen und weltgeschichtlichen – Entwicklung gelten soll; eine Geschichte, die ihnen Kontinuitäten in der Entwicklung, aber auch Brüche zugesteht usw.“ (Bratić 2013a: o.S.) (*1)

Somit ist das Projekt „Migration sammeln“ als ein Aufbruch in die richtige Richtung zu sehen, dem hoffentlich noch viele weitere Schritte folgen werden.

Auf eine andere Weise mit dem Thema Geschichte befasste sich der anschließende performative Stadtrundgang mit Tomash Schoiswohl. Ausgestattet mit einem Leiterwagen, einer selbstbemalten Flagge, einer selbstgebauten lebensgroßen Kaffeehaus-Kulisse aus Pappkarton und vielen anderen mehr oder weniger handlichen Materialien machten wir uns auf den Weg zum Matzleinsdorfer Platz und wieder retour. An verschiedenen Stationen gab uns Tomash Schoiswohl Einblicke in die „Tiefengeschichte“ der besuchten Orte. Der von ihm geführte performative Stadtrundgang folgte dem Motto „Grabe, wo du stehst!“, wobei im Sinne der „Grabe, wo du stehst“-Bewegung der 1980er Jahre, die Geschichte des eigenen Stadtteils, der eigenen Arbeitsverhältnisse, der eigenen Lebenswelt von „einfachen Leuten“ selbst erforscht wird. Es handelt sich hierbei um eine radikal basisdemokratische Geschichtsarbeit, die das Potential besitzt, in kapitalistische Verhältnisse einzugreifen, die offen mit Medien und Quellen umgeht und Herrschaftskritik anstrebt, und insofern bestehende Machtverhältnisse thematisiert. Katharina Morawek und Tomash Schoiswohl (2010) argumentieren, dass eine solche kritische und gegenhegemonial verstandene Geschichtsarbeit im Sinne einer Weiterführung der Geschichtswerkstätten unter dem Begriff der Geschichtsbaustelle als „Interventionsprojekt in urbane Räume und deren Narrationen“ zu verstehen ist:

„Bezug nehmend auf das historische Modell der Geschichtswerkstätte, das in sozialen Bewegungen entwickelt wurde, schlagen wir das Bild der Geschichtsbaustelle vor, um Bildung als einen Prozess politischen Handelns betrachten zu können, welcher gleichzeitig Intervention in, Arbeit an und Produktion von „Geschichte“ bedeutet.“ (Morawek/Schoiswohl 2010: 48) (*3)

Besonderes Highlight dieses performativen Stadtrundgangs war neben den vielen Einblicken in die mikropolitische Tiefengeschichte der einzelnen Orte ein Besuch in Tomash' Atelier, wo wir mit Saft und Kuchen verköstigt wurden, ein wenig ausrasten und weitere Arbeiten des Künstlers besichtigen konnten.

Den Abschluss dieses erlebnisreichen Tages bildete eine Gesprächsrunde mit María do Mar Castro Varela, Alisha M. B. Heinemann und Nora Sternfeld zum Thema „Mit dem Lehrplan streiten“, wobei es darum ging, die asymmetrische Ignoranz in Bezug auf die Einteilung der Welt in Nord und Süd aus einer postkolonialen Perspektive zu hinterfragen, da wir unsere Betrachtungsweise der Welt erlernt haben und somit auch wieder ver-lernen können. Alisha Heinemann stellte in diesem Kontext

insbesondere interessante Bezüge zur praktischen Arbeit im Bereich des DAF und DAZ-Unterrichts her und zeigte auf, inwiefern der DAF/DAZ-Unterricht als eine Disziplinierungsmaßnahme für MigrantInnen fungiert.

Zusammenfassend kann ich sagen, dass dies für mich ein besonders aufregender Tag, da ich die Gelegenheit bekam, einige der KünstlerInnen, VermittlerInnen und/oder WissenschaftlerInnen, von denen ich bisher nur gelesen und gehört hatte, in persona zu erleben. Zudem hat mir dieser Tag viele Anreize für eine praktische Beschäftigung mit kritischer Wissensproduktion geboten, und natürlich auch viele Fragen aufgeworfen, mit denen ich mich weiter beschäftigen werde.

//Literaturnachweise

- *1 *Bratić, Ljubomir (2013a): „Ein Ort namens ‚Archiv der Migration‘“. In: Kulturrisse. 04/2013. Online unter: <http://kulturrisse.at/ausgaben/Archiv%20oder%20Migration%2C%20jetzt/oppositionen/ein-ort-namens-2013archiv-der-migration2013> (Stand: 27.07.2016).*
- *2 *Bratić, Ljubomir (2013b): „Auf dem Weg zum Archiv“. In: Kulturrisse. 04/2013. Online unter: <http://kulturrisse.at/ausgaben/Archiv%20oder%20Migration%2C%20jetzt/einrisse/auf-dem-weg-zum-archiv> (Stand: 27.07.2016).*
- *3 *Morawek, Katharina / Schoiswohl, Tomash (2010): Von der Geschichtswerkstatt zur Geschichtsbaustelle. Historische Bildungsprozesse in urbanen Räumen. In: Thuswald, Marion [Hrsg.]: Urbanes Lernen: Bildung und Intervention im öffentlichen Raum / Marion Thuswald. Wien: Löcker, 2010.*
- *4 *Heinemann, Alisha M. B. [O.J.]: „Der Deutschkurs im Kontext von Flucht und Asyl. Hegemoniekritische Analyse des Lernens und Lehrens in Deutschkursen für Geflüchtete in den Migrationsgesellschaften Deutschland und Österreich“. Online unter: <http://www.alishaheinemann.eu/deutschkurse-im-kontext-von-flucht-und-asyl/> (Stand: 27.07.2016).*
- *5 *Über das Projekt „Migration sammeln“: <http://www.migrationsammeln.info/inhalt/%C3%BCber-das-projekt> (Stand: 27.07.2016).*

//Fussnoten

- *1 *Und natürlich freuten wir uns auch sehr darauf, unsere Teamkollegin Elke Smodics bei dieser Gelegenheit zu treffen!*
- *2 *Die MA 17, Abteilung für Integration und Diversität, hat in Kooperation mit dem Wien Museum das Projekt Migration sammeln in Auftrag gegeben. Mit der Durchführung des Sammelprojekts wurden die Initiative Minderheiten Wien, das Forschungszentrum für historische Minderheiten und der Arbeitskreis Archiv der Migration beauftragt. Das Projekt startete im Februar 2015 und wurde für die Dauer von eineinhalb Jahren von dem Projektteam bestehend aus Arif Akkılıç, Vida Bakondy, Ljubomir Bratić und Regina Wonisch getragen. Siehe: <http://www.migrationsammeln.info/inhalt/%C3%BCber-das-projekt> (Stand: 27.07.16).*
- *3 *Nähere Informationen zur Kampagne sind hier zu finden: http://www.wienwoche.org/de/80/für_ein_archiv_der_migration,_jetzt; <http://www.archivdermigration.at/de/kampagne/kampagne>*

//Veronika Aqra //Verena Höller //Stefanie Niesner

Activities _ Salzburg – München – Zürich

Drei Fallstudien zu drei Orten, die exemplarisch Gemeinsamkeiten und Unterschiede künstlerischer Interventionen aufzeigen

Einleitung

Im Rahmen der Lehrveranstaltung *Making Art Taking Part! Kritische kulturelle Produktion und Vermittlung* (Leitung: Elke Zobl) setzten sich die drei Studentinnen Veronika Aqra, Verena Höller und Stefanie Niesner im Sommersemester 2016 mit der Frage nach der Bedeutung künstlerischer Interventionen für die Herstellung von Öffentlichkeit(en) auseinander. Die Lehrveranstaltung war an das zweijährige Forschungsprojekt *Making Art Taking Part! Künstlerische Interventionen von und mit Jugendlichen zur Herstellung partizipativer Öffentlichkeiten* gekoppelt, im Zuge dessen in Zusammenarbeit mit Schüler*innen, Lehrer*innen und Künstler*innen der NMS Liefering (Stadt Salzburg) und dem BORG Mittersill (Land Salzburg) künstlerische Interventionen entwickelt und umgesetzt wurden. Die im Folgenden von uns Studentinnen jeweils erarbeiteten Fallstudien spiegeln die Diversität künstlerischer Interventionen wider, gehen teils von völlig verschiedenen Ansatzpunkten aus, haben jedoch trotzdem einige Aspekte gemein. Die hier vorgestellten Projekte verdeutlichen die Vielfalt und Komplexität künstlerischer Interventionen. Ein besonderer Schwerpunkt wurde hierbei auf den Aspekt der Partizipationsmöglichkeit gelegt, der kulturellen und künstlerischen Interventionen innewohnt. Gemeinsam ist ihnen dabei vor allem das aktivierende oder aktivistische Moment:

„Im Gegensatz zur Kunst im öffentlichen Raum agieren diese künstlerischen Interventionen häufig außerhalb legaler, staatlicher oder institutioneller Absicherung. Sie verknüpfen kulturelle mit politischen Strategien, indem sie künstlerische Praxen aus dem Kunstfeld heraus in ein anderes ‚Feld‘ überführen bzw. dazwischentreten und eingreifen. Sie können so Perspektiven aufzeigen und Veränderungen initiieren.“ (von Borries et. al 2012: 100) (*1)

Als wichtige Charakteristika künstlerischer Interventionen gelten demnach: das gesellschaftskritische Moment, das Eingreifen in den Status Quo, das Aufzeigen von Versäumnissen und das Anregen von Veränderungen. Die folgenden Projekte zeigen unter anderem, was künstlerische Interventionen in dieser Hinsicht leisten können und was nicht.

Verena Höller untersucht in ihrer Fallstudie, wie künstlerische Interventionen den Fokus auf die Versäumnisse offizieller Gedächtnispolitik und der Salzburger Erinnerungskultur in Bezug auf die nationalsozialistische Vergangenheit lenken können und so einen längst überfälligen Diskurs, z. B. über den Umgang mit Relikten und Artefakten aus dem Nationalsozialismus im Stadtraum von Salzburg, initiieren können.

Veronika Aqra arbeitet in ihrer Fallstudie heraus, wie das kritische Kartierungsprojekt *mapping.postkolonial.net* der Münchner Initiative [muc] *münchen postkolonial* in die Wahrnehmung des öffentlichen Raums interveniert, indem es sich auf post/koloniale Spurensuche im Münchner Stadtraum begibt und illustriert, dass sich post/koloniale Spuren und Ablagerungen nach wie vor im öffentlichen Raum finden lassen.

Stefanie Niesner analysiert in ihrer Fallstudie das Projekt *Die ganze Welt in Zürich* der Shedhalle Zürich. Ausgehend von der Tatsache, dass nahezu einem Viertel der BewohnerInnen Zürichs Mitbestimmungsrechte und Partizipationsmöglichkeiten verwehrt bleiben, weil sie keine Schweizer Staatsbürgerschaft besitzen, setzt sich dieses Projekt mit dem Konzept einer „Urban Citizenship“, also „Stadtbürger*innenschaft“, auseinander.

Fallstudie 1: Salzburg Erinnerungskultur und Gedächtnispolitik zur NS-Vergangenheit – Beispiele für künstlerische Interventionen in der Stadt Salzburg

von Verena Höller

„Erinnerung ist Repräsentation und damit zugleich Vermittlung und Verarbeitung“, liest man auf der Homepage des Zentrums für Friedensforschung und Friedenspädagogik der Universität Klagenfurt zum Thema der Erinnerungskultur und Gedächtnispolitik. *(2)

Salzburgs Geschichte reicht bis in die Römerzeit zurück. Man wandelt daher in der Stadt fast überall auf historischen Pfaden. Der traditionsreichen Geschichte Salzburgs wird gerne und viel gedacht, Gedenksteine und Tafeln finden sich hierzu an fast jeder Straßenecke. Welche berühmten Dichter, Musiker und Künstler lebten in dieser Stadt? *(1) Kaum vorbei kommt man an dem alles überstrahlenden Komponisten Mozart. Doch auch der berühmten Autoren, die hier einige Lebensjahre verbrachten, wird intensiv gedacht, etwa Thomas Mann, Thomas Bernhard, Theodor Herzl und nicht zuletzt natürlich Stefan Zweig. Blickt man auf den Umgang der Stadt mit ihrer Geschichte, gestaltet sich dieser aber doch recht einseitig. Betrachtet man insbesondere die jüngere Stadtgeschichte – Salzburg in der NS-Zeit – so wird man im alltäglichen Stadtbild abseits der Stolpersteine und einiger weiterer Gedenktafeln kaum auf Hinweise auf dieses Kapitel stoßen. Es ist also bis dato ein klares Defizit in der Erinnerungskultur auszumachen. Orte des Verbrechens sind nicht gekennzeichnet, Profiteure des NS-Regimes fungieren bis heute als Namensgeber von Straßen und Plätzen, wurden mit Ehrenzeichen und -titeln der Stadt bzw. Universität Salzburg gewürdigt. Jüngstes Zeichen eines sich nur langsam verändernden Diskurses ist etwa das universitäre Projekt *Tabula Honorum* und die daraus resultierende Aberkennung einiger Ehrentitel. Erinnerungskultur geht über Gedenktafeln hinaus, ist „kollektiv geteiltes Wissen“, ist „Geschichte im Gedächtnis“. *(3) Essentieller Teil dieser Erinnerungskultur sind Erinnerungsorte und genau hier setzen zahlreiche künstlerische Interventionen in der Stadt Salzburg an, machen auf ein mangelndes Bewusstsein und Erinnern an Orte der NS-Verbrechen in der Stadt aufmerksam.

Es gibt zahlreiche erwähnenswerte Beispiele für künstlerische Interventionen in der Stadt Salzburg. So sorgte der Salzburger Künstler Bernhard Gwiggner erst kürzlich für eine erneute Anregung der Diskussion über einen der wichtigsten Bildhauer des Nationalsozialismus und Lieblingskünstler von Hitler, Josef Thorak, dessen Skulpturen von Paracelsus und Kopernikus bis heute unkommentiert im Kurpark zu sehen sind. Die temporäre Intervention wurde in Form der Skulptur *WoThora* realisiert, die dem Werk von Thorak im Mai 2016 unter dem Titel *GegenSetzung* entgegengestellt wurde und an den während der NS-Diktatur im Schweizer Exil lebenden Künstler Fritz Wotruba erinnern soll, der dort einen kubischen Stil der Bildhauerei entwickelte und somit in starkem Kontrast zum NS-Künstler stand. Gwiggner setzte der massiven Steinskulptur Thoraks eine in ihrem Ausmaß gleich große, aber vergänglichere Version aus Lack, Spachtelmasse und Styropor im Stile Wotrubas gegenüber. Allein schon ihre Form ist ein stiller Protest, galt diese doch während des NS-Regimes als „entartet“. Zudem wird auf die Kontinuität in Thoraks

Karriere angespielt, die sich eben in Salzburg nach dem Krieg – wie so oft – fast nahtlos fortsetzte. Von großer Brisanz war hier die Gleichzeitigkeit, denn während im Jahr 1950 in der Galerie Welz eine Wotruba-Ausstellung gezeigt wurde, fand ebenso eine große Ausstellung Thoraks statt; ausgerichtet von der Stadt Salzburg. *(4) Gwiggner verweist durch seine Intervention auf verschiedenen Ebenen auf den äußerst problematischen Umgang mit Profiteuren und Befürwortern der NS-Diktatur, mit „braunen Künstlern“, in der Nachkriegszeit. Im Fokus der künstlerischen Intervention steht ebenso sehr die Frage: Was tun mit Relikten und Artefakten aus dem Nationalsozialismus im Stadtraum von Salzburg? Ausgangspunkt für die jahrelange Beschäftigung des Künstlers mit dieser Thematik waren die zwei sehr dominanten Skulpturen von Kopernikus und Paracelsus im Kurpark. Diese bestimmen wesentlich das Bild des Parks und stehen somit symbolisch für weitere Artefakte dieser Zeit, die unkommentiert das Alltagsbild der Stadt gestalten, Teil des öffentlichen Bildes sind. Gleichzeitig jedoch fehlt der Kontext, die negative Beladung dieser Werke in der öffentlichen Wahrnehmung völlig. Gwiggner versucht die Öffentlichkeit durch seine mobilen und temporären Interventionen für diese Relikte der NS-Zeit zu sensibilisieren, einen Diskurs anzuregen. *(5) So war der Künstler selbst über den Zeitraum der Intervention mehrmals bei den Skulpturen anzutreffen, um mit den Menschen in einen direkten Dialog zu treten, aufzuklären und zu vermitteln. Von Seiten der Stadt wurde die Intervention geduldet, wohl vor allem aufgrund ihres temporären Charakters und aufgrund des Umstandes, dass die Paracelsus-Statue selbst nicht direkt Teil der Intervention war; also nicht „beschädigt“ wurde. Zwar löste Gwigners Intervention im Kurpark tatsächlich Debatten über eine Entfernung der Statue selbst bzw. deren Kontextualisierung in Form einer entsprechenden Tafel aus, langfristig verlagerte sich der Diskurs jedoch in eine andere Richtung. So blieben bislang nicht nur Thoraks Werke unkommentiert, der Bildhauer selbst wurde vielmehr mit einem von ihm noch zu Lebzeiten gestalteten Ehrengrab im Friedhof von St. Peter gewürdigt, zudem trägt seit 1963 eine Straße im Salzburger Stadtteil Aigen den Namen des Künstlers. Neben dem Lieblingsbildhauer Hitlers fungieren zahlreiche weitere Personen mit nachweislicher NS-Vergangenheit als Namensgeber von Salzburger Straßen und werden in dieser Form geehrt, sind also in der öffentlichen Wahrnehmung präsent. So regte Gwiggner mit seiner künstlerischen Intervention erneut eine weitaus umfassendere Debatte an, die eng mit diesem unhinterfragten Umgang mit NS-Relikten verknüpft ist. Unter den kritischen Stimmen fand sich auch der deutsche Künstler Wolfram P. Kastner, der sich in seinen künstlerischen Interventionen bereits mehrmals mit der Salzburger Erinnerungskultur auseinandergesetzt und auf zahlreiche Versäumnisse der offiziellen Gedächtnispolitik hingewiesen hat.

Wolfram Kastner war es auch, der gemeinsam mit dem österreichischen Künstler Martin Krenn im Jahr 2001 im Rahmen der Internationalen Sommerakademie für bildende Kunst Salzburg in Kooperation mit der Galerie 5020 ein besonders eindrückliches Projekt künstlerischer Intervention(en) in der Stadt verwirklicht hat. Unter dem Titel *Restitution/Rückgabe* wurde gemeinsam mit Studierenden eine „Intervention zur Wahrnehmung von Raub und Verschleierung in der Festspielstadt Salzburg“ realisiert. *(6) Zwar liegt dieses Projekt schon einige Zeit zurück, seit 2001 hat sich an der Brisanz dieses Themas jedoch nichts verändert. So ist wohl einem breiten Publikum bekannt, dass während der NS-Diktatur die Enteignung politisch Verfolgter unter dem Schlagwort der „Arisierung“ durchgeführt wurde. Staatlich sanktionierter Raub meist jüdischen Eigentums wurde in großem Umfang betrieben, von Kunstgegenständen bis hin zu ganzen Liegenschaften. Trotz vorhandener Akten kam es nach 1945 nur in wenigen Fällen zur tatsächlichen Restitution dieser enteigneten Güter. Stattdessen hüllte man sich in Schweigen, die Profiteure wurden vielfach geschützt. Bis heute hat sich daran kaum etwas verändert.

Zu dieser Thematik wurde in der Galerie 5020 eine Ausstellung konzipiert, in der

nicht nur Dokumente gezeigt wurden, die die Enteignung belegen, sondern auch solche, aus denen eine verweigerte Rückgabe hervorgeht. Diese Ausstellung wurde bezeichnenderweise als *Rückgabestelle* deklariert und fungierte somit als eine Art offizielle Anlaufstelle. In Form einer künstlerischen Intervention im öffentlichen Raum machten die TeilnehmerInnen unter der Leitung von Kastner und Krenn auch außerhalb der Ausstellung auf das Ausmaß dieses bislang noch nicht aufgearbeiteten Skandals aufmerksam. So wurden enteignete Liegenschaften im Stadtzentrum durch die „Rückgabestelle Salzburg“ in Form von Schildern gekennzeichnet. Diese erweckten den Eindruck einer tatsächlich offiziellen, behördlichen Sicherstellung und waren zugleich unübersehbar. Enteigneter Besitz wurde durch diese Form der Intervention für alle PassantInnen gekennzeichnet und stach aus dem gewohnten Stadtbild hervor, irritierend und nicht ignorierbar. Auch Falblätter wurden verteilt, um über diese künstlerische Intervention hinaus zu informieren. Die *Rückgabestelle* übergab außerdem demonstrativ ein „Sichergestellt“-Schild an die Behörden. Diese Aktion ist als eine symbolische Überreichung der Aufgabe der Aufarbeitung an die Politik bzw. Öffentlichkeit zu verstehen und somit zugleich als Aufforderung zu einem Diskurs, der über den begrenzten Rahmen des Projekts hinausgeht. Vor allem diese Intention einer langfristig veränderten Wahrnehmung, der Verbesserung und Anregung eines bestimmten Diskurses ist künstlerischen Interventionen inhärent, jedoch vielfach schwer zu erreichen.

Anhand des Projekts *Rückgabe/Restitution* zeigt sich zudem eindrücklich, wie völlig anders sich der Umgang mit künstlerischen Interventionen gestaltet, wenn diese tatsächlich dauerhaft ins Stadtbild eingreifen, eben um problematische Inhalte sichtbar zu machen. So wurden die „Sichergestellt“-Schilder abmontiert und zudem ein Strafverfahren mit dem Vorwurf der schweren Sachbeschädigung gegen den Künstler Wolfram Kastner eingeleitet. Dieses Strafverfahren bezog sich auf eine weitere künstlerische Intervention, die im Rahmen des breit angelegten Projektes 2001 umgesetzt wurde. Hintergrund der Intervention bildete die Gedenktafel von Theodor Herzl, die an dessen kurzen Aufenthalt in Salzburg erinnern soll. Dazu las man auf der Tafel folgendes Zitat: „In Salzburg brachte ich einige der glücklichsten Stunden meines Lebens zu.“ Es fehlte jedoch der entscheidende Nachsatz: „Ich wäre auch gerne in dieser schönen Stadt geblieben, aber als Jude wäre ich nie zur Stellung eines Richters befördert worden.“ * (7) Diese wesentliche Ergänzung und notwendige Kontextualisierung wurde im Zuge des Projekts von Kastner und einigen Studierenden handschriftlich vorgenommen. So handelte es sich in juristischer Hinsicht zweifellos um Sachbeschädigung, jedoch um eine absolut notwendige im Sinne der Korrektur eines aus seinem Kontext gerissenen und somit verfälschten Zitats. Die Folge war nicht nur das Strafverfahren, sondern tatsächlich letztendlich auch die offizielle Richtigstellung der Gedenktafel in Form einer weiteren, jedoch kleineren Plakette.

Künstlerische Interventionen bedingen in der Regel einen Eingriff in den öffentlichen Raum, mögen diese auch nicht immer von dauerhafter Natur sein. Augenfällig übernimmt hier Kunst eine wichtige Funktion, weist auf Missstände hin, die nur zu gern von der Öffentlichkeit nicht wahrgenommen werden (wollen). Diese Interventionen sind meist unangenehm und sollen in ihrem Wesen auch irritieren, denn sie bergen die einzigartige Möglichkeit des Dialogs und der (positiven) Veränderung in sich. Eben dieser Anstoß eines längst überfälligen Diskurses durch künstlerische Interventionen, durch Kunst, wird in den überwiegenden Fällen von Seiten der öffentlichen Hand unterbunden. Im Falle der Gedenktafel von Herzl wurde zwar letztlich eine Korrektur vorgenommen, aber auch hier wurde der Künstler zuvor strafrechtlich belangt. Künstlerische Interventionen stellen also in Bezug auf die Erinnerungskultur ein wichtiges Korrektiv dar, können durchaus Veränderungen bewirken und langfristig zu einem Umdenken führen. Vorausgesetzt man hat einen langen Atem. Die Frage der generellen Sinnhaftigkeit oder Wirkungskraft von Tafeln

und Plaketten als Form der Gedächtnispolitik muss hier außen vor gelassen werden. Wichtig wäre hier vor allem ein partizipativer Ansatz, der etwa in vielen weiteren Projekten von Martin Krenn aufgegriffen wird, um eben solche Erinnerungsorte abseits von Gedenktafeln mit kritischer Wahrnehmung zu füllen.

Fallstudie 2: München

MAPPING.POSTKOLONIAL.NET – Eine diskursive Intervention in den post/kolonialen öffentlichen Raum

von Veronika Aqra

Das Kartierungsprojekt *mapping.postkolonial.net* ist ein Teilprojekt der Münchner Initiative [*mic*] *münchen postkolonial*. Die Initiative betreibt zum einen eine Homepage, die der historischen und gegenwärtigen Präsenz post/kolonialer Realitäten Sichtbarkeit verleiht, indem dort Publikationen, Veranstaltungsankündigungen und weitere Informationen veröffentlicht werden, die sich mit post/kolonialen Realitäten auseinandersetzen. Zum anderen initiiert und realisiert [*mic*] *münchen postkolonial* eigene Projekte, um die weiterhin vermeintlich banale Alltäglichkeit kolonialistischer Weltbilder und post/kolonialer Verhältnisse zu verdeutlichen und folglich reflektier- und verhandelbar zu machen. Neben dem Kartierungsprojekt *mapping.postkolonial.net* werden auf der Homepage das Ausstellungsprojekt *Decolonize München* im Münchner Stadtmuseum genannt, das sich mit post/kolonialer Erinnerungskultur in München und anderswo auseinandersetzt, sowie die Realisierung eines postkolonialen Stadtplans von München.

Das Projekt *mapping.postkolonial.net* ist eine Kooperation der Initiative [*mic*] *münchen postkolonial*, des *Labor k3000* *(8) und des Ökumenischen Büros für Frieden und Gerechtigkeit e.V. Entwickelt und umgesetzt wurde und wird das Projekt von einem interdisziplinären Team, das aus der Sozialanthropologin Eva Bahl, der Politikwissenschaftlerin und Autorin Zara Pfeiffer, dem Historiker Simon Goeke, dem Künstler, Kurator und Dozent Peter Spillmann, dem interactive media developer Michael Vögeli sowie dem Historiker Philip Zölls besteht. Gefördert wurde das Projekt von der Stiftung *Erinnerung Verantwortung Zukunft*.

Im Projekt geht es darum, die Präsenz der kolonialen Vergangenheit im Stadtraum München zu verdeutlichen, indem die Spuren des Kolonialismus sicht- und verhandelbar gemacht werden, die sich nach wie vor durch den gesamten Stadtraum ziehen. Gerade weil München auf den ersten Blick keine herausragende Rolle zu Zeiten des Kolonialismus gespielt hat, im Vergleich beispielsweise zur Hafenstadt Hamburg, ist die post/koloniale Spurensuche, auf die man sich durch das Projekt *mapping.postkolonial.net* begeben kann, so prägnant. Es vermittelt, dass Kolonialismus kein abgeschlossenes Kapitel der europäischen und auch deutschen *(10) Vergangenheit darstellt, sondern kolonialistische Weltbilder und post/koloniale Verhältnisse immer noch den öffentlichen Raum prägen. Post/koloniale Ablagerungen und Spuren *(9) lassen sich auch heute z.B. in Form von Straßennamen, historischen Orten oder aktuellen Migrationspolitiken, im öffentlichen Raum finden und das an vielen Orten Deutschlands. Das Projekt *mapping.postkolonial.net* visualisiert und diskursiviert die post/kolonialen Verschränkungen von Geschichte und Gegenwart durch eine konkrete Verortung und Sichtbarmachung am Beispiel Münchens.

Konkret bietet das Kartierungsprojekt drei verschiedene Zugänge, um sich mit dem post/kolonial geprägten Stadtraum Münchens auseinanderzusetzen:

Zum Ersten findet man auf der Homepage von *mapping.postkolonial.net* eine interaktive Karte von München, mittels derer man die Spuren der kolonialen

Vergangenheit und post/kolonialen Gegenwart Münchens erkunden sowie verborgene Geschichten und theoretische Zusammenhänge aufdecken kann. Es handelt sich hierbei nicht um eine Stadtkarte Münchens im herkömmlichen Sinne, sondern um eine kritische künstlerische Kartierung des Münchner Stadtraums. Durch diese Herangehensweise wird dekonstruiert, was in gängigen Stadtplänen und Reiseführern abgebildet und geschildert wird und welche Ausschlüsse durch diese (re-)produziert werden. Denn für eine Auseinandersetzung mit post/kolonialen Einschreibungen in den Stadtraum ist der Begriff „Bildpolitik“ von zentraler Bedeutung. Mit diesem wird auf die enge Verbindung von Bildlichkeit und Politik hingewiesen, da gesellschaftliche Machtverhältnisse stets durch visuelle Medien reproduziert werden. Zugleich wird durch diese Verknüpfung von Bildlichkeit und Politik bzw. Macht das Spannungsfeld zwischen öffentlicher Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit deutlich. Wer die Macht hat, ist öffentlich sichtbar bzw. bestimmt, was sichtbar gemacht wird. Wer keine Macht hat, ist zur Unsichtbarkeit verdammt (Vgl. „Bildlichkeit und Politik“). (*7) Bahl und Pfeiffer fassen diesen Umstand und die von „mapping.postkolonial.net“ verfolgte Intention, diesen aufzubrechen, mit den folgenden Worten zusammen:

„Diese Unsichtbarkeiten erzählen oft mehr über den gegenwärtigen Umgang mit der kolonialen Vergangenheit als das vermeintlich Offensichtliche. [...] Vielmehr geht es uns darum, ein hegemoniales Denken und eine Geschichtsschreibung zu dezentrieren, die zum einen zahlreiche Leerstellen und blinde Flecken aufweist, was deutsche Kolonialgeschichte angeht, und die zum anderen allzu oft weiße Männer und ihre ‚Heldentaten‘ in den Mittelpunkt stellt.“ (Bahl/Pfeiffer 2015: o.S.) (*2)

Zum Zweiten werden auf der Homepage *mapping.postkolonial.net* thematische Stadtrundgänge vorgeschlagen, mithilfe derer man sich selbst mit einem Smartphone oder Tablet auf Spurensuche begeben kann. Man kann aber ebenso gut ohne vorgegebene Route seine Umgebung entdecken, indem man einzelnen Spuren folgt, die man selbst auswählt. Diese Stadtrundgänge können auf Anfrage von Gruppen und Schulklassen gebucht werden.

Zum Dritten ist die Homepage *mapping.postkolonial.net* als eine Art post/koloniales Archiv der Stadt München zu betrachten, in dem die verborgenen und verdrängten post/kolonialen Spuren, Ablagerungen, Erinnerungen und Geschichten lesbar und sichtbar gemacht werden, um somit die weiter bestehende Reproduktion von kolonialem Wissen zu unterlaufen. Nach Zara S. Pfeiffer ist *mapping.postkolonial.net* eine alternative Karte und ein alternatives Archiv der Wissensproduktion, das sich der kolonialen Wissensproduktion entgegenstellt:

„[...] Aus diesem Zusammenspiel entsteht eine post/koloniale Karte von München, die als Archiv die historischen Spuren und Erzählungen mit gegenwärtigen Fragen und Perspektiven verbindet. *mapping.postkolonial.net* ist damit eine Karte, die gleichermaßen versucht, das Archiv als Ort der Wissensproduktion sichtbar zu machen und dabei die Kontingenz des Vergangenen im Gegenwärtigen zu thematisieren. [...] Ein solches Vorgehen bedeutet, die Eindimensionalität, Zufälligkeit und Brutalität der kolonialen Wissensproduktion in den Blick zu nehmen, die noch heute die Art und Weise, wie Wissen erzeugt, verwaltet und verbreitet wird, prägt, und sie mit widerständigen und dekolonisierenden Wissensprozessen zu provinzialisieren.“ (Pfeiffer 2013: o.S.) (*4)

Das Gesamtprojekt kann meiner Meinung nach als künstlerische Intervention betrachtet werden, auch wenn es keinen direkten architektonischen oder auf andere Weise sichtbaren Eingriff im öffentlichen Raum darstellt. Es wird vielmehr versucht,

eine Gegen-Öffentlichkeit herzustellen, indem die vorherrschende Wissensproduktion mit widerständigen und dekolonisierenden Wissensprozessen unterlaufen wird. Die bestehenden post/kolonialen Machtverhältnisse werden thematisiert und durch die Spurensuche nach post/kolonialen Ablagerungen im Stadtraum Münchens sicht- und verhandelbar gemacht.

Die Kulturwissenschaftlerin Elke Zobl und die Soziologin Rosa Reitsamer verweisen auf die Heterogenität künstlerischer Interventionen, betonen aber zudem die Intention künstlerischer Interventionen, in den gesellschaftlichen Status Quo einzugreifen bzw. historische gewachsene Machtverhältnisse als Ursachen sozialer Ungleichheiten zu thematisieren:

„Künstlerische Interventionen sind vielfältig, weil KünstlerInnen, KulturproduzentInnen und KunstvermittlerInnen – gemeinsam mit ihren KollaborateurInnen – unterschiedliche Strategien und Methoden der Umsetzung wählen. Trotz dieser Heterogenität teilen sie jedoch wesentliche Gemeinsamkeiten: Sie thematisieren historisch gewachsene Machtverhältnisse und soziale Ungleichheiten, wofür eine kritische Reflexion des gesellschaftlichen Status Quo Voraussetzung ist und greifen dabei Narrative und Bilder der individuellen und gesellschaftlich geteilten Erinnerung auf, um sie neu zusammensetzen. Feministische, queere und antirassistische künstlerische Interventionen arbeiten folglich an einer Imagination für eine andere, weniger stereotype und unterdrückende Zukunft, indem sie einen Raum für alternative Identitäten und gesellschaftliche Gegenentwürfe entwickeln“. (Zobl/Reitsamer 2014: o.S.) (*6)

In diesem Sinne stellt das Projekt *mapping.postkolonial.net* eine künstlerische Intervention in die Symbolpolitiken der Stadt dar, da es sich um ein interdisziplinär ausgerichtetes Projekt handelt, im Rahmen dessen gesellschaftlich gewachsene Machtverhältnisse und soziale Ungleichheiten thematisiert und dekonstruiert werden. Narrative und Bilder der individuellen und gesellschaftlich geteilten Erinnerung werden neu zusammengesetzt, indem bisher verdrängte und/oder verborgene post/koloniale Spuren und Ablagerungen im öffentlichen Raum sicht- und verhandelbar gemacht werden. Vielleicht ist es sogar treffender nach Chantal Mouffe (2014) (*3) von einer gegenhegemonialen Intervention zu sprechen. Denn künstlerische Interventionen sind nach Mouffe als gegenhegemoniale Interventionen aufzufassen, wenn sie zur Disartikulation des vorherrschenden „Common Sense“, zur Schaffung von agonistischen öffentlichen Räumen und zum Aufbau einer „Gegenhegemonie“ beitragen (Mouffe 2014: 145). (*3) Sie subvertieren folglich die vorherrschende Hegemonie und leisten einen Beitrag zur öffentlichen Sichtbarmachung unterrepräsentierter Diskurse, wobei es nicht um die Herstellung eines Konsens, sondern vielmehr um die Schaffung agonistischer öffentlicher Räume geht.

Die Strahlkraft des Projektes zeigt sich meiner Meinung nach u.a. dadurch, dass man auch in anderen Städten Bayerns beginnt, sich mit den post/kolonialen Ablagerungen und Spuren im öffentlichen Raum zu beschäftigen, wie das Beispiel einer aktuell stattfindenden Lehrveranstaltung mit dem Titel *‘Kein Platz an der Sonne’ – Deutscher (Post)Kolonialismus in Afrika. Grundzüge, Debatten und Methoden* bei Michael Rösser an der Universität Regensburg verdeutlicht, in der man sich bezugnehmend auf das Projekt *mapping.postkolonial.net* mit Kolonialismus und Dekolonisierung in der bayrischen Provinz auseinandersetzt und auf Spurensuche im Stadtraum Regensburgs begibt. (*11) In diesem Sinne stellt für mich das Projekt *mapping.postkolonial.net* ein Best Practice-Beispiel dar, welches Anstoß geben kann für eine tiefere Beschäftigung mit post/kolonialen (Raum-)Verhältnissen an vielen anderen Orten Deutschlands und auch Österreichs.

Fallstudie 3: Zürich

Die ganze Welt in Zürich: Ist eine Stadtbürger*innenschaft für Zürich denkbar?

von Stefanie Niesner

Die Schweiz gilt heute als eines der beliebtesten Einwanderungsländer in Europa. Hochqualifizierte Fachkräfte aus den umliegenden Staaten emigrieren und stärken die lokale Wirtschaft, Geflüchtete bringt ihre Suche nach Sicherheit in das kleine Alpenland, und historisch gesehen blieben zahlreiche italienische und portugiesische Gastarbeiter*innen hier. Trotz der vielfältigen kulturellen und sprachlichen Unterschiede dieser Einwanderergruppen ist ihnen jedoch eines gemein – ohne Schweizer Pass fehlt es ihnen auf vielen Ebenen an Mitbestimmungsrechten und Partizipationsmöglichkeiten, und das, obwohl die Immigrant*innen beinahe ein Viertel der ansässigen Bevölkerung ausmachen, besonders im beliebten Einwanderungsziel Zürich. Besonders deutlich wird diese Situation, wenn in jenem, grundsätzlich basisdemokratischen Staat über Belange abgestimmt wird, welche explizit auf diese Bevölkerungsgruppe abzielen – wie etwa die Masseneinwanderungs*⁽¹²⁾– oder Durchsetzungsinitiative *⁽¹³⁾ – wobei dies die Frage aufwirft, wie demokratisch eine Demokratie ist, wenn ein Viertel der Bevölkerung von der Mitbestimmung ausgeschlossen wird.

Das Projekt *Die ganze Welt in Zürich* versteht sich als künstlerische Intervention in eben diese Thematik. Im Oktober 2015 startete die Shedhalle in Zürich, lokales Zentrum und Plattform für zeitgenössische Kunst und Think-Tank, das Projekt, um konkrete Möglichkeiten zu finden, direkt in die etablierte Schweizer Migrationspolitik zu intervenieren. *⁽¹⁹⁾ Dabei rückte ein Konzept in den Mittelpunkt, welches ausgehend von Thomas H. Marshalls Konzepten und Abhandlungen zum Begriff „Citizenship“ Mitte des letzten Jahrhunderts entwickelt und definiert wurde – die sogenannte Urban Citizenship (vgl. Marshall 1950 (2012)), (*¹⁰) eine Stadtbürger*innenschaft, die parallel zur Staatsbürgerschaft verlaufen soll. Während mit der Staatsbürgerschaft fundamentale Rechte, wie etwa Freizügigkeit innerhalb der nationalstaatlichen Territorialgrenzen oder, im Falle der Schweiz, politische Eingriffsmöglichkeiten in die Verfassung gewährleistet werden, beschreibt die Urban Citizenship eine städtische beziehungsweise regionale Abgrenzung, welche eine Ausweitung der Mitspracherechte und Partizipationsmöglichkeiten auf urbaner Ebene, also in diesem Fall ausschließlich in Zürich, zur Folge hätte. Dieses Recht bezieht sich weder auf die Abstammung noch die Herkunft der einzelnen Person, sondern auf den Ort des Lebensmittelpunkts, den er*sie gewählt hat.

Katharina Morawek, kuratorische Leiterin und Geschäftsführerin der Shedhalle, entwickelte das Projektkonzept zusammen mit dem österreichischen Künstler Martin Krenn, welcher bereits zahlreiche Projekte im Zusammenhang mit Sozialer Kunst verwirklicht hat. *⁽¹⁷⁾ In Folge wurde ein interdisziplinäres Team mit Expert*innen aus unterschiedlichsten Bereichen zusammengestellt, das das Projekt im Detail entwickelte – zum Kernteam zählten, unter anderem Bah Sadou (Aktivist, Autonome Schule Zürich), Bea Schwager (Leiterin SPAZ), Dr. Kijan Malte Espahangizi (Zentrum „Geschichte des Wissens“, ETH/Universität Zürich UZH), Osman Osmani (Gewerkschaftssekretär für Migration, UNIA), Dr. Rohit Jain (Sozialanthropologe, UZH/Zürcher Hochschule der Künste ZHdK) und Tarek Naguib (Jurist, Zentrum für Sozialrecht/Zürcher Hochschule für angewandte Wissenschaften ZHAW). Gemeinsam mit diversen Entscheidungsträger*innen der Stadt Zürich, Politiker*innen, Aktivist*innen, Jurist*innen und Personen aus dem kulturellen Umfeld sollte ein Modell entwickelt werden, wie das Konzept der Urban Citizenship in Zürich umsetzbar wäre.

In zwei Formaten, den *Hafengesprächen* und den *Hafenforen*, wurde die Thematik bearbeitet. Das Bild des Hafens wurde bewusst gewählt, um damit einerseits eine sichere, neutrale Zone zu beschreiben, andererseits auch die Spielregeln der Treffen zu definieren. Es ging um Weltoffenheit, Mobilität und Sicherheit, darum, Zürich als sicheren Hafen für alle zu gestalten. Gestartet wurde das Projekt am 22. Oktober 2015 mit einer Schiffsfahrt, zu welcher politische Akteur*innen und Entscheidungsträger*innen eingeladen wurden. Dieses Ereignis paraphrasiert die bekannte Intervention des österreichischen Künstler*innenkollektivs *Wochenklausur*, die 1994 erfolgreich neue Perspektiven innerhalb der Zürcher Drogenpolitik schufen, in dem sie über eine Zeitspanne von acht Wochen hinweg solche Bootsfahrten und Gesprächsrunden mit Entscheidungsträger*innen organisierten. ^{*(14)} Es folgten sieben Hafengespräche, welche bewusst unter Ausschluss der Öffentlichkeit gehalten wurden, um für die Teilnehmenden einen geschützten Rahmen für eine umfassende Diskussion bieten zu können. sowie drei frei zugängliche Hafenforen in der Shedhalle in Zürich, in welchen die Ergebnisse der zuvor im geschützten Rahmen ausgehandelten Thematiken vorgestellt wurden. Das letzte Forum *Wir alle sind Zürich* wurde zum besonderen Erfolg – über 550 Interessierte erschienen, um über die Durchführbarkeit und Gestaltung der Urban Citizenship zu diskutieren.

Begleitet und abgeschlossen wurde das Projekt jeweils mit einer kleinen Ausstellung. Während der Hafengespräche und -foren wurden in der Shedhalle, dem räumlichen Abhaltungsort, Fotografien und Impressionen vergangener und aktueller Interventionen im Bereich der sozial engagierten Kunst gezeigt, und unter anderem an Litfaßsäulen angebracht. Besonders die gewählte Ausstellungsarchitektur trug dazu bei, einen offenen Raum für die Hafenforen zu schaffen, auf dem sich die Akteur*innen und das interessierte Publikum auf einer Ebene begegnen konnten und auch, um den Gedanken des Miteinanders, der Vernetzung und der Metapher einen sicheren Hafen zu schaffen, weiter zu transportieren.

Abschluss des Projektes bildet die finale Ausstellung *Die ganze Welt in Zürich Vol. 2* beziehungsweise *#Urbancitizenship – Stadt und Demokratie* (der Name wurde zwischenzeitlich adaptiert) zwischen 2. Juni und 25. September 2016. ^{*(15)} In diesem Rahmen werden die Ergebnisse des Projektes dem interessierten Publikum in künstlerisch aufgearbeiteter Form präsentiert. Das offizielle Ende soll schließlich ein im Herbst 2016 stattfindendes, viertes Hafenforum sein, in welchem die Ergebnisse des Projektes offiziell an die Stadt Zürich übergeben werden sollen.

Das Eingreifen in kontroverse Ausgangssituationen, wie die Schweizer Migrationspolitik eine darstellt, ist der Kern vieler Social Engaged Art-Projekte. Dabei können die Grenzen zwischen Kunst und Sozialarbeit oder Kunst und Politik schnell verschwimmen, wie es Martin Krenn auch in seinem Artikel beschreibt. Die Intervention sehe ich persönlich ganz basal in der Öffnung von neuen Diskussionsräumen für die Entscheidungsträger*innen der Stadt.

Noch ist offen, ob es tatsächlich zu einer Umsetzung dieses zukunftsweisenden Konzepts einer Stadtbürger*innenschaft in Zürich kommt, und wenn ja, wie diese aussehen wird. Doch eines wird deutlich – obgleich in der Schweiz die Ambivalenz zwischen progressiven und auch quergedachten Projekten ^{*(16)} gegenüber der reaktionären Bewahrung nationaler Identität und Traditionen immer sichtbarer wird, gibt es in diesem Land Platz für neue Ideen. Warum nicht auch für ein Urban Citizenship? In diesem Sinne: Ein demokratisches „Ja!“ für ein pluralistisches, neues Demokratieverständnis!

Zusammenfassende Schlussfolgerungen zu den drei Fallstudien –

Gemeinsamkeiten und Differenzen

Die hier vorgestellten Fallstudien haben intervenierenden Charakter auf verschiedenen Ebenen und weisen teils Gemeinsamkeiten und teils Differenzen auf, die wir abschließend zusammenfassen möchten.

Die Fallstudien zu „Erinnerungskultur und Gedächtnispolitik zur NS-Vergangenheit“ von Verena Höller und zu „mapping.postkolonial.net“ von Veronika Aqra beschäftigen sich mit künstlerischen Interventionen, die als Korrektive der Erinnerungskultur verstanden werden können, durch die unterrepräsentierte Diskurse sichtbar gemacht werden. In den beiden Fallstudien von Verena Höller und Veronika Aqra wird das Spannungsfeld zwischen öffentlicher Sichtbarkeit und Macht erkennbar, in welches die künstlerischen Interventionen durch die Initiierung längst überfälliger öffentlicher Diskurse eingreifen möchten. Zugleich lässt sich ein Zusammenhang zwischen der Un/Sichtbarkeit im öffentlichen Raum und den Möglichkeiten politischer Teilhabe erkennen, was am Beispiel der Idee einer „Urban Citizenship“/„Stadtbürger*innenschaft“ verhandelt wird. Die Fallstudie von Stefanie Niesner zu „Die ganze Welt in Zürich“ setzt sich mit einer Intervention in die Realpolitik auseinander, mit dem Ziel Staatsbürgerschaft zu hinterfragen und StadtbürgerInnenschaft zu imaginieren und umzusetzen. Auch hier geht es um den Anstoß eines als notwendig erachteten Diskurses. Jedoch unterscheidet sich dieses Projekt von den anderen im partizipativen Ansatz, den es verfolgt. Hier ist der Grad der Partizipation zentral, wohingegen der partizipative Ansatz bei den anderen vorgestellten Projekten ausbaufähig erscheint. Ein Unterscheidungsmerkmal stellt zudem die Bedeutung des öffentlichen Raumes für die vorgestellten Projekte dar. Während die von Stefanie Niesner und Verena Höller vorgestellten Projekte direkt im öffentlichen Raum umgesetzt wurden und als konkrete Eingriffe im öffentlichen Raum sichtbar waren – sei es in Form der Hafengespräche oder durch die Anbringung von Plaketten, ist das von Veronika Aqra vorgestellte Projekt vielmehr als eine Intervention in die Symbolpolitik der Stadt sowie als eine mediale Intervention in virtuelle Öffentlichkeiten zu verstehen. Der öffentliche Raum ist keiner konkret sichtbaren Veränderung in Form eines architektonischen oder sonstigen Eingriffes unterworfen, die diskursive Auseinandersetzung steht im Zentrum der Intervention.

An diesen drei Fallstudien lässt sich exemplarisch die Heterogenität künstlerischer Interventionen veranschaulichen. Trotz ihrer Vielfältigkeit lassen sich zugleich aber Gemeinsamkeiten künstlerischer Interventionen herausarbeiten, die auch an den hier vorgestellten Beispielen zu erkennen sind. So werden zur Umsetzung künstlerischer Interventionen zwar unterschiedliche Strategien und Methoden gewählt, es ist ihnen jedoch gemein, dass sie historisch gewachsene Machtverhältnisse und soziale Ungleichheiten thematisieren und eine kritische Reflexion des gesellschaftlichen Status Quo anstreben.

//Literaturnachweise

- *1 von Borries, Friedrich/Wegner, Friederike/Wenzel, Anna-Lena (2012): *Ästhetische und politische Interventionen im urbanen Raum*. In: Doreen Hartmann, Inga Lemke u. Jessica Nitsche, Hg., *Interventionen. Grenzüberschreitungen in Ästhetik, Politik und Ökonomie*, München.
- *2 Bahl, Eva/Pfeiffer, Zara S. (2015): *mapping.postkolonial.net. Eine Spurensuche an den Rändern der Stadt und ihrer Geschichte*. In: *ZAG. Antirassistische Zeitschrift*. 70/2015. S.20-22.
- *3 Mouffe, Chantal (2014): *Agonistische Politik und künstlerische Praktiken [Kap. 5]*. In: *Dies.: Agonistik. Die Welt politisch denken*. 1. Auf. Berlin: Suhrkamp, S. 145.
- *4 Pfeiffer, Zara S. (2013): *GESPENSTER/GE/SCHICHTEN*. In: *kulturrisse. Zeitschrift für radikaldemokratische Kulturpolitik*. 04/2013. Online unter: <http://kulturrisse.at/ausgaben/Archiv%20oder%20Migration%2C%20jetzt/oppositionen/gespenster-ge-schichten>

(Stand: 05.07.2016).

- *5 Zimmerer, Jürgen: „Wer A sagt, muss auch N sagen“. In: taz.de. Online unter: <http://www.taz.de/!5306461/> (Stand:05.07.2016).
- *6 Zobl, Elke / Reitsamer, Rosa (2014): *Intervene! Künstlerische Interventionen. Kollaborative und selbstorganisierte Praxen // Fokus: Antirassistische, feministische und queere Perspektiven*. In: p/art/icipate – Kultur aktiv gestalten # 04. Online unter: <http://www.p-art-icipate.net/cms/intervene-kuenstlerische-interventionen/> (Stand: 05.07.2016)
- *7 „Bildlichkeit und Politik“. In: *Glossar der Bild-Philosophie*. Online unter: <http://www.gib.uni-tuebingen.de/netzwerk/glossar/index.php?title=Bildpolitik> (Stand: 05.07.2016).
- *8 „Der Genozid an den Herero und Nama“. In: „mapping.postkolonial.net“. Online unter: <http://mapping.postkolonial.net/article/der-genozid-an-den-herero-und-nama> (Stand: 05.07.2016).
- *9 „Swakopmunder Straße“. In: „mapping.postkolonial.net“. Online unter: <http://mapping.postkolonial.net/article/swakopmunder-strasse> (Stand: 05.07.2016).
- *10 Marshall, Thomas H. (1950): *Citizenship and Social Class. And Other Essays, Cambridge 1950*. In: Smith, Michael Peter/MacQuarie, Michael (Hg.) (2012): *Remaking Urban Citizenship. Organizations, Institutions, and the Right to the City*, New Brunswick(USA)/London(UK).

//Fussnoten

- *1 Seit 2004 werden von der Stadt Salzburg Stadtpaziergänge angeboten, bei denen man den Spuren bedeutender Salzburgerinnen folgen kann. Nähere Infos unter: https://www.stadt-salzburg.at/internet/leben_in_salzburg/frauen/frauen_stadtpaziergaenge.htm
- *2 Vgl. „Erinnerungskultur und Gedächtnispolitik“, <http://www.uni-klu.ac.at/frieden/inhalt/442.htm> (20.06.2016).
- *3 Vgl. Michael Braun, „Erinnerungskultur“, <http://www.kas.de/wf/de/71.7680/> (20.06.2016).
- *4 Vgl. <http://www.moz.ac.at/de/events/veranstaltung.php?vanr=30646> (20.6.2016).
- *5 Vgl. <http://www.gwiggner.com/werke/thorak/index.htm> (25.6.2016).
- *6 Vgl. <http://www.ikufo.de/rueckgabe/intro.html> (29.6.2016).
- *7 Vgl. <http://www.ikufo.de/rueckgabe/strafverf.html> (30.06.2016).
- *8 Das Labor k3000 ist eine Plattform für transnationale Netzwerk- und Rechercheprojekte, Ausstellungen, Video und Web-Produktionen.
- *9 Die Begriffe Ablagerungen und Spuren kommen in der Selbstbeschreibung des Projektes des Öfteren vor, eben um auf die bis heute andauernde Einschreibung des Kolonialismus in den öffentlichen Raum zu verweisen. Die kolonialen Ablagerungen und Spuren sind auch gegenwärtig noch präsent und keineswegs verschwunden, wie beispielsweise an Streitgesprächen über kolonialrassistische Bezeichnungen in Kinderbüchern, Kolonialstilmöbeln oder der Bezeichnung einer bekannten Supermarktkette, der Einkaufsgenossenschaft der Kolonialwarenhändler, deutlich wird. Allein an der öffentlichen Wahrnehmung und einem öffentlichen Diskurs über diese omnipräsenten Ablagerungen und Spuren mangelt es.
- *10 Die deutsche Kolonialvergangenheit wird an dieser Stelle gesondert hervorgehoben, da die eigene kolonialistische Verstrickung und Beteiligung in Deutschland nach wie vor gerne ignoriert bzw. minimiert wird. Ein aktuelles Beispiel hierfür stellt die Debatte um die Anerkennung des Genozids an den Herero und Nama im ehemaligen Deutsch-Südwestafrika bzw. heutigen Namibia von 1904 bis 1908 dar. Insbesondere die offizielle Anerkennung des Armenien-Genozids durch den Deutschen Bundestag im Juni 2016 veranschaulicht die Doppelmoral der deutschen Politik. So wichtig die Anerkennung des Armenien-Genozids ist, wirkt sie vom Deutschen Bundestag doch scheinheilig, da eine Anerkennung des Genozids an den Herero und Nama sowie eine öffentliche Entschuldigung für die damals begangenen Verbrechen nach wie vor ausstehen. Siehe: Jürgen Zimmerer: „Wer A sagt, muss auch N sagen“. In: taz.de. Online unter: <http://www.taz.de/!5306461/> (Stand:05.07.2016).

Das Kartierungsprojekt „mapping.postkolonial.net“ beschäftigt sich auch mit den verborgenen Spuren, die an den Genozid an den Herero und Nama im Stadtraum München erinnern. Siehe: „Der Genozid an den Herero und Nama“. In: „mapping.postkolonial.net“. Online unter: <http://mapping.postkolonial.net/article/der-genozid-an-den-herero-und-nama> (Stand: 05.07.2016). Ein Beispiel einer kolonialen Ablagerung ist die Swakopmunder Straße: Swakopmund ist eine Stadt im Westen von Namibia, in der sich zur Zeit der Kolonie Deutsch-Südwestafrika ein Konzentrationslager befand, in dem Herero und Nama unter unmenschlichen Bedingungen zur Zwangsarbeit eingesetzt wurden. Siehe: „Swakopmunder Straße“. In: „mapping.postkolonial.net“. Online unter: <http://mapping.postkolonial.net/article/swakopmunder-strasse> (Stand: 05.07.2016).

- *11 Rösser, Michael: „Übung 33221a ‚Kein Platz an der Sonne‘ – Deutscher (Post)Kolonialismus in Afrika. Grundzüge, Debatten, Methoden. Online unter:
<https://elearning.uni-regensburg.de/pluginfile.php/1009147/course/overviewfiles/Semesterplan%20-%20%C3%9Cbung%20Kein%20Platz%20an%20der%20Sonne%20SoSe%202016.pdf?forcedownload=1> (Stand:05.07.2016).
- *12 Dabei handelte es sich um eine Volksinitiative mit dem Titel „Gegen Masseneinwanderung“, welche im Jahr 2014 zur Abstimmung gebracht und angenommen wurde. Die Einwanderung soll durch Höchstgrenzen für Ausländer*innen und Asylwerber*innen künftig eingedämmt werden. Mehr Informationen:
<https://www.admin.ch/ch/d/pore/vi/vis413.html> (16.07.2016).
- *13 Die Durchsetzungsinitiative (Durchsetzung der „Ausschaffung“ krimineller Ausländer) hingegen sollte eine weitere Verschärfung gegenüber der Masseneinwanderungsinitiative darstellen. Sie wurde 2015 zur Abstimmung gebracht und abgelehnt. Hierbei wurde gefordert, Ausländer*innen, die sich bestimmter Straftaten schuldig gemacht hätten, ohne Ausnahme in das (vermeintliche) Herkunftsland abzuschicken, eine Härtefallregelung per richterlichem Ermessen wäre nicht mehr möglich gewesen. Mehr Informationen: <https://www.admin.ch/ch/d/pore/vi/vis433.html> (16.07.2016).
- *14 Mehr Informationen: http://www.wochenklausur.at/projekte/o2p_kurz_dt.htm (02.07.2016).
- *15 Mehr Informationen: http://www.shedhalle.ch/2016/de/126/Die_ganze_Welt_in_Z%C3%BCrich_Vol.2 (03.07.2016).
- *16 Beispielsweise die mutigen Statements bei der Bekämpfung der Drogenkriminalität oder die (zwar gescheiterte) Kampagne für eine Volksabstimmung für das Bedingungslose Grundeinkommen 2016.
- *17 Dazu siehe auch: Katharina Morawek: *The Whole World in Zurich / Die Ganze Welt in Zürich*
- *18 Martin Krenn: *Das Politische in sozialer Kunst*
- *19 Siehe auch: <http://whole-world-in-zurich.net/de/> (01.07.2016).
http://www.shedhalle.ch/2016/de/124/Die_ganze_Welt_in_Zürich (02.07.2016).

//Renate Hausenblas //Sabine Reisenbüchler

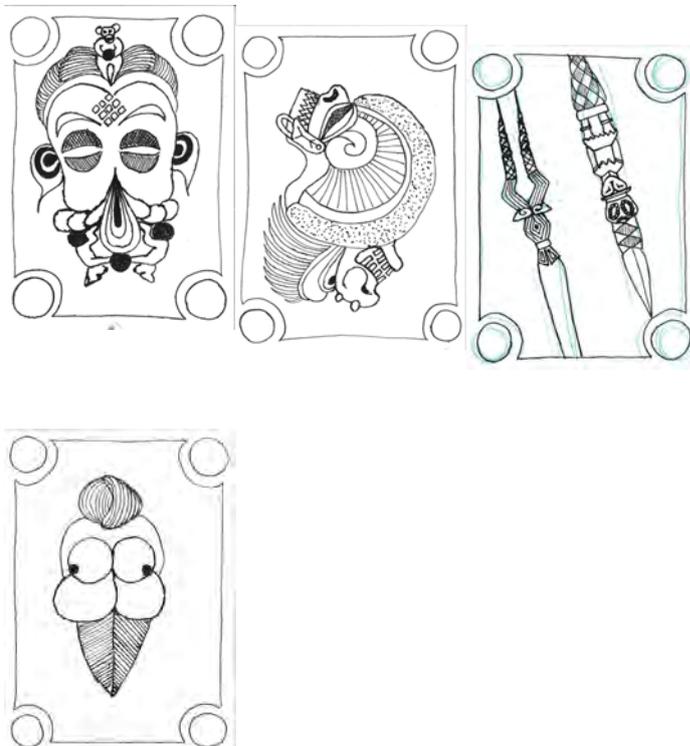
Activities_ Kartenspielen – Auch eine Methode der emanzipatorischen Kunstvermittlung?!

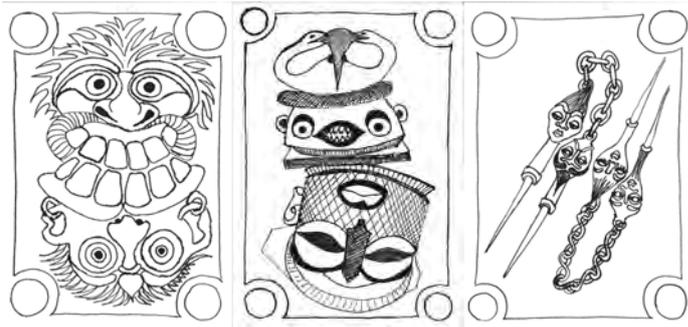
1. Einleitung

Im Rahmen der Übung ‘In Normalitäten intervenieren’ – Methoden und Perspektiven einer emanzipatorischen Kunstvermittlung’, die wir im Wintersemester 2015/16 bei der Kunstvermittlerin Elke Smodics besuchten, beschäftigten wir uns mit dem „Wie“ einer emanzipatorischen Kunst- und Kulturvermittlung. Als Abschlussarbeit entwickelten wir ein Konzept für ein emanzipatorisches Vermittlungsprojekt unserer Wahl. Inspiriert von der Installation *Dispossession #2* (2013) des Künstlers Kader Attia, die in der Ausstellung *Dinge bewegen* vom 24.10.2015 bis zum 10.4.2016 im Museum der Moderne Salzburg zu sehen war, erarbeiteten wir ein Kartenspiel, welches sich kritisch mit kultureller Aneignung auseinandersetzt. In unserer Arbeit beschäftigen wir uns einerseits mit der Entwertung und Trivialisierung fremder Kulturen durch kulturelle Aneignung, und untersuchen andererseits das emanzipatorische Potenzial des Kartenspiels: Spielregeln sind für ein Kartenspiel von elementarer Bedeutung, aber sind diese Spielregeln in Zement gegossen, oder können wir nicht vielmehr um die Spielregeln spielen?

2. Die Spielkarten

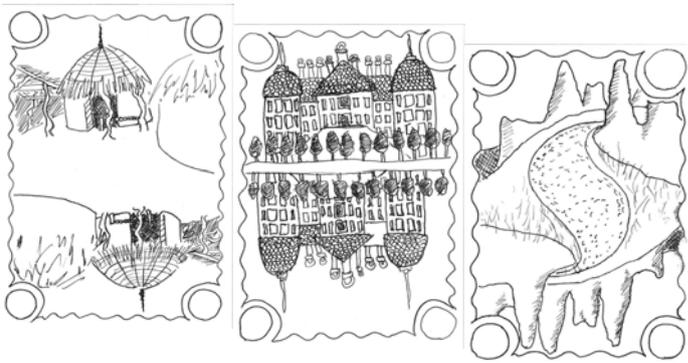
a) Gegenstand





Analog zu den Eurobanknoten wurden die Originale soweit verfremdet und ihrer Größe, Proportion und Funktion beraubt, dass ein Wiedererkennen nahezu unmöglich ist.

b) Fundort



Dieser Kultgegenstand dient einem Zweck, der ausschließlich für Kinder und Jugendliche festzulegen ist. Das Kind, die alle Kinder im Kampfsport zusammen und tragen. Wie kämpfe aus.

Dieser Gegenstand gilt als Sprachfördermittel und Sexualerziehung. Es gibt nur Möglichkeiten ihn aufzufüllen. Je mehr, was er beibringen soll, um erst dann zufrieden sein. Das wurde auch Nachkommen erfüllen.

Der Kultgegenstand wurde für den Ruf zur Wahl einer neuen Chefsache eingeleitet. Als Zeichen ihres Ständes. In dem die Chefsache als Tier geformt das Blut des Hirs wurde geformt und gut als Kopf geformt.

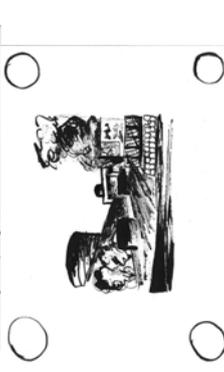
Dieses kulturelle Objekt hat die magische Wirkung, dass es Menschen "empfinden" können. Es trägt einen männlichen und einen weiblichen Teil in sich. Durch den Ruf wird der Mensch zwischen dem erweicht, welches geschlechtliche Objekt der "Mutter" am besten passt.

Die Texte sind frei erfunden und geografische Zuordnungen ausgeblendet.

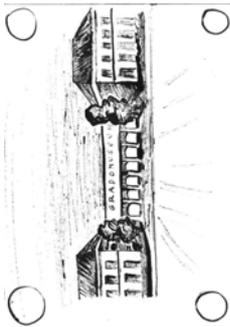
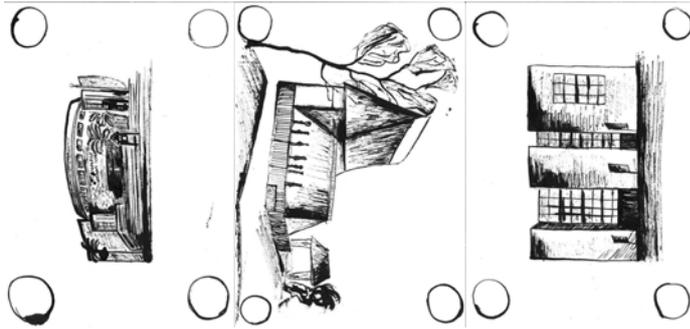
d) Museum



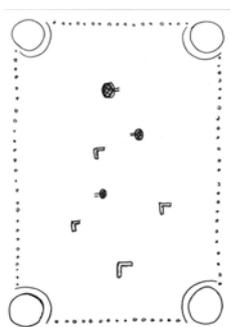
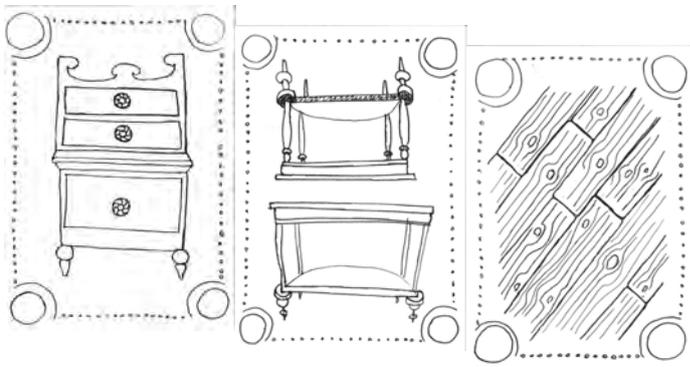


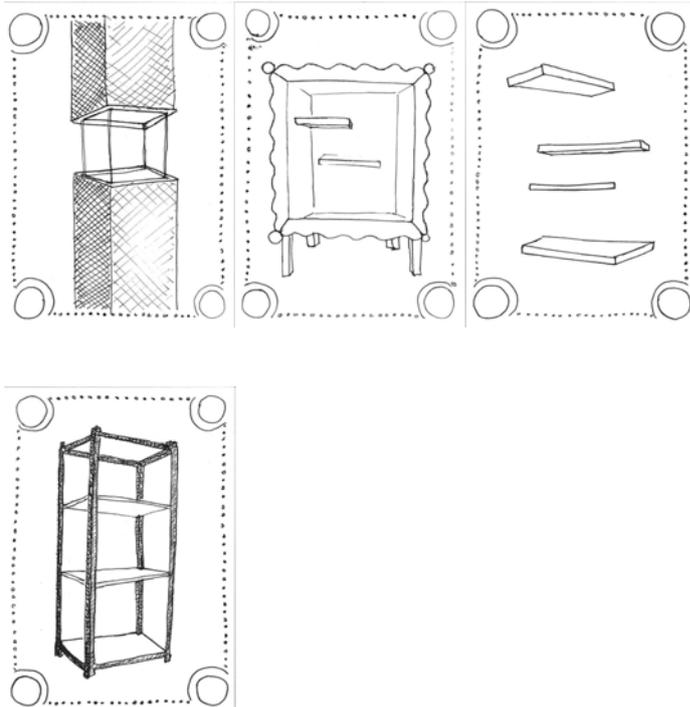






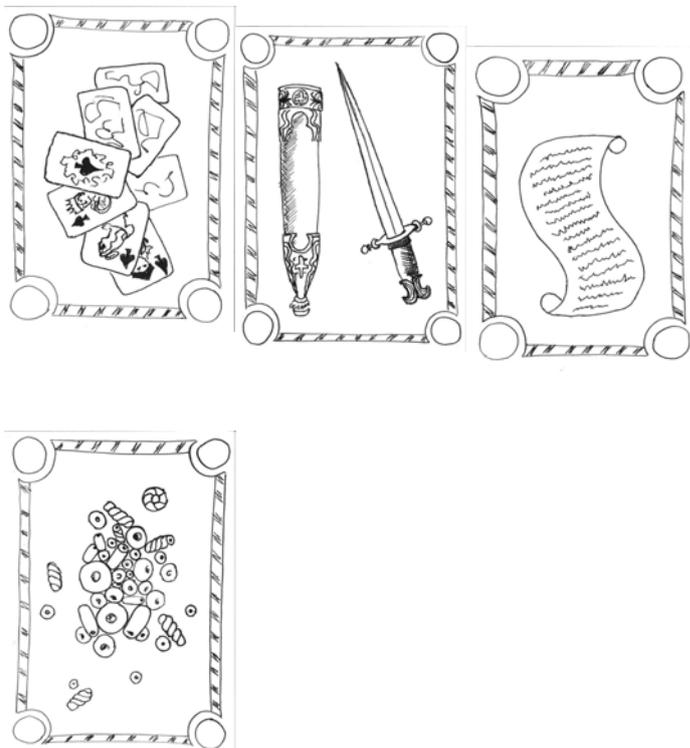
e) Aufbewahrungsort

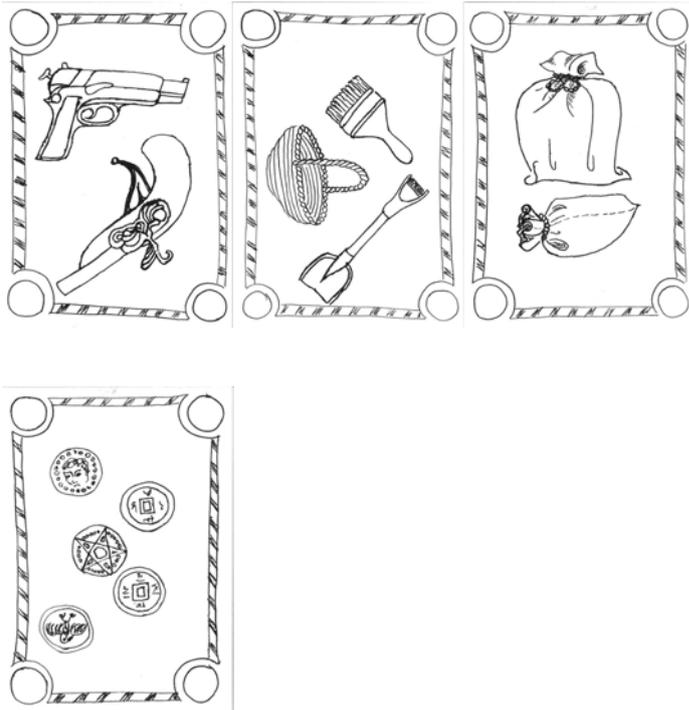




Im Gegensatz dazu sind die Zeichnungen der „Völkerkundemuseen“ und Ausstellungsformen konkret und nicht anonymisiert, sofern ein Nagel oder ein Holzfußboden konkret und nicht bereits anonymisiert sein kann.

f) Methode der Aneignung





Der Besitzwechsel wurde symbolisch dargestellt, wobei hier die Symbole eher vage gehalten wurden, um dem Spieler/der Spielerin viel Raum für seine/ihre eigene Vorstellungskraft zu ermöglichen.

g) Symbole



Symbole für die Ecken der Spielkarten (Skizze)

3. Die Spielregeln



Kartenregeln altmodisch

Quintett

Was ist Dein Spielziel?

Du musst versuchen fünf Karten aus sechs Familien mit denselben Symbolen oben in der Ecke zu haben.

Was sind Familien?

Die Kartenfamilie einer Karte erkennst Du am Rahmen der Spielkarte.

Was sind Symbole?

In den vier Ecken der Karten sind die acht verschiedenen Zeichen eingetragen:



Kartenregeln kindlich

Spielregeln sind Regelwerke. Spielregeln können wie Regelwerke und Gesetze den Erfordernissen angepasst werden. Aus diesem Grund entschieden wir uns, zwei verschiedene Versionen von Spielregeln für unser Kartenspiel zu entwerfen – eine eher klassische Version sowie eine eher kindlich geschriebene Version, um die Vielfältigkeit und Auswirkungen von Spielregeln zu verdeutlichen. Denn Kartenspiele und -regeln können sowohl egalitäre als auch elitäre Zwecke erfüllen.

Im Gegensatz zu gewöhnlichen Spielregeln sind unsere Spielregeln in geschlechtergerechter Sprache verfasst. Auch diese Abweichung verweist auf die Auswirkungen und Ausschlüsse, die Spielregeln hervorrufen können, aber auch auf ihre Gemachtheit bzw. auf die Möglichkeit ihrer Anpassung.

//Jana Winkelmayr

Activities_ Kunst und Kultur im Spannungsfeld von Kreativität und Vermittlung

Wie kann ich mit Initiativen im Bereich Kunst und Kultur Aufmerksamkeit in einer breiteren Öffentlichkeit schaffen und dabei glaubwürdig bleiben? Mit welchen Herausforderungen bin ich bei der Verwirklichung meiner Projekte konfrontiert? Wie erreiche ich die passende Zielgruppe? Und: Welches Kommunikationskonzept passt zu meinem Vorhaben? Diesen Fragen widmete sich die Lehrveranstaltung *PR für Kunst und Kultur*, die unter der Leitung von Anita Moser im Sommersemester 2016 am Programmbereich *Zeitgenössische Kunst und Kulturproduktion* des Kooperationssschwerpunkts *Wissenschaft und Kunst* abgehalten wurde.

Das Themenfeld Public Relations wurde während der Lehrveranstaltung durch zahlreiche Praxisbeispiele belebt und in Bezug zu konkreten Arbeitsbedingungen untersucht. Verschiedene Strategien der Öffentlichkeitsarbeit wurden auf ihre Potenziale überprüft, innovative Zugänge und neue Ansätze recherchiert und analysiert. Schnell wurde den Teilnehmern und Teilnehmerinnen klar, dass beim Hinaustragen eines Projekts in die Welt viele Hürden genommen werden müssen. Gleichzeitig wurde ersichtlich, dass in dem Bereich Imagepflege das größte Potenzial zu stecken scheint, um neue Ideen breitenwirksam und dauerhaft zu etablieren.

Durch zahlreiche Exkursionen und Vorträge war es möglich, das theoretische Grundgerüst mit der Praxis zu verbinden. Die erste Station war ein Besuch im Museum der Moderne in Salzburg. Hannah Zundel (Leitung PR) und Susanne Susanka (Leitung Marketing) gaben uns Auskünfte über den Ablauf der Öffentlichkeitsarbeit und die Strukturen dieser Einrichtung. Ein Ausflug zu den Räumlichkeiten hinter der Kulisse des Betriebes wurde leider ausgespart, jedoch wurden zahlreiche verbale Einblicke gewährt. Die Arbeit in einer größeren Kulturinstitution wie dem Museum der Moderne folgt anderen Prinzipien als in einem kleinen selbstorganisierten Projekt, wie wir es später kennenlernen sollten. Auffällig ist dabei die Organisationsstruktur, die Public Relations und Marketing rigoros trennt. Dies hat den Vorteil, dass sich die jeweiligen ExpertInnen ganz ihrer Sache widmen und sich in ihren persönlichen Stärken entfalten können. Diese personale Aufteilung ist jedoch nur durch ein entsprechendes Budget möglich. Auch Kunst- und Kulturvermittlung wird im Museum der Moderne groß geschrieben und stellt einen der Eckpfeiler für Öffentlichkeitsarbeit dar.

Der Termin mit Elke Smolics musste leider abgesagt werden. Sie fungiert als Kunst- und Kulturvermittlerin sowie Gründungsmitglied von *trafo.K*, einem Wiener Büro für Kunstvermittlung und kritische Wissensproduktion. Ihre Schwerpunkte sind zeitgenössische Kunst und Feminismus. Stattdessen begaben wir uns auf einen Spaziergang durch das verregnete Salzburg und besuchten das *periscope*. Stefan Heizinger erklärte uns, wie ein Non-Profit-Unternehmen mit Vereinsstruktur funktioniert. Ohne den stetigen Einsatz aller Beteiligten, die in diesem Projekt involviert sind und sich weit über ein abgegoltenes Arbeitspensum hinaus engagieren, wäre eine Umsetzung nicht möglich. Das *periscope* bietet durch seine Struktur vor allem aufstrebenden KünstlerInnen eine Plattform und Ausstellungsräumlichkeiten.

In einem spannenden Workshop mit Christian Henner-Fehr, Kulturberater und Gründer der Firma CHF Kulturmanagement, befassten wir uns mit dem Bereich

Social Media. Eine hohe Anzahl an Kunst- und Kulturinteressierten nutzt das Internet. Um im Web erfolgreich zu sein, ist es wichtig, die Partizipation zu fördern, indem man Inhalte zur Verfügung stellt, die schnell und ohne große Mühe geteilt werden können. Ein weiterer wichtiger Punkt ist natürlich die Aufbereitung der Inhalte. Hier kommt man mit Storytelling, also einer Aufbereitung, die die Interessierten in das Thema eintauchen lässt, weiter als mit trockenen Informationen.

Die letzte Exkursion der Lehrveranstaltung führte uns in das MARK.freizeit.kultur in Salzburg, wo Ruth Mayr den Bereich Öffentlichkeitsarbeit innehat. Das MARK sieht sich als Social-Profit-Organisation und stellt soziale Werte in den Mittelpunkt der Arbeit. Die Förderung von Jugendlichen und jungen Erwachsenen steht im Vordergrund und wird durch gezielte Projekte mit Schwerpunkt auf Musik ermöglicht. Der Freiraum, der hier geschaffen wird, ermöglicht Jugendlichen neben musikalischem Entdecken ein Experimentieren mit Radio und Printmedien.

Viele Einrichtungen der Kunst- und Kulturarbeit arbeiten unter schwierigen finanziellen Bedingungen und sind auf Subventionen und freiwillige Arbeit angewiesen. Gerade für kritische Kunst- und Kulturprojekte ist es oft nicht einfach, geeignete Sponsoren zu finden, die zu den Inhalten passen. Der Bereich Öffentlichkeitsarbeit stellt in diesem Spannungsfeld eine wichtige Schnittstelle zwischen Image- und Kontaktpflege dar. Im Rahmen der Lehrveranstaltung fanden wir, u.a. durch die aufschlussreichen Erfahrungsberichte über die verschiedenen Einrichtungen und unsere Exkursionen dorthin, Antworten auf die brennende Frage, wie es ist, sich in diesem Spannungsfeld zu bewegen.

//Jana Winkelmayr

Activities_ Amsterdam: Toleranz als Leitmotiv ...?

Malerische Grachten, schmale Gassen, und Tulpen soweit das Auge reicht. So stellt man sich Amsterdam vor dem inneren Auge vor. Im Rahmen der Lehrveranstaltung *Hot Spot: Amsterdam* hatten Studierende die Möglichkeit, den Klischees über die niederländische Hauptstadt auf den Grund zu gehen. Unter der Leitung von Siglinde Lang und Josef Kirchner wurde im Sommersemester 2016, am Programmbereich *Zeitgenössische Kunst und Kulturproduktion* die Kulturlandschaft Amsterdams in den Fokus gerückt. Sowohl die Historie der Stadtentwicklung, als auch die Kulturpolitik der Niederlande wobei der Fokus auf der zeitgenössischen Kunstszene lag wurde eingehend analysiert, und zu Beginn der Lehrveranstaltung kritisch hinterfragt. *(1)

Durch diese fundierte Herangehensweise wurde eine gute Basis geschaffen, um sich im Mai auf Exkursion zu dem *Hot Spot Amsterdam* zu begeben. Die Anreise gestaltete sich aufregend und hürdenreich, da ausgerechnet jener Bus ausfiel, der die Gruppe von Salzburg zum Flughafen bringen sollte. Schnell wurde ein Shuttle organisiert und die Gruppe traf rechtzeitig in München ein, um den Flug nach Amsterdam zu nehmen. Ermüdet, jedoch mit neugierigem Leuchten in den Augen, trafen die Studenten und Studentinnen in der Hauptstadt der Niederlande ein, und erhielten auf einer Bootstour einen ersten Überblick. Ein Museumsbesuch im Amsterdam Museum rundete den sanften Einstieg ab. Nach einem ersten Aufeinandertreffen mit den Studenten und Studentinnen der Universität Hildesheim wurden diverse Fragen aufgegriffen und festgehalten, die allen schon lange im Kopf herumschwirrten: Wie ist es in der Realität um die Toleranzkultur der Niederlande beschaffen? Wie wird Kultur produziert und vermittelt? Wie ist es dabei um die alternative Szene bestellt? Mit vielen Fragezeichen im Kopf sammelte die nun erweiterte Gruppe bei einem gemeinsamen Essen Energie für das Nachmittagsprogramm. Eine Architekturführung zeigte uns das stetig wachsende Amsterdam, bevor wir noch einen Besuch im Filmmuseum EYE und dem Kulturpark Westergasfabriek abhielten.

Am nächsten Tag gab Marielle Hendriks von der Boekmann Stiftung in einem ausführlichen Vortrag Einblick in die Prinzipien, nach denen die Kulturindustrie in Amsterdam operiert. Die Stadt gilt als Sinnbild für Freiheit. Doch dieser idyllische Eindruck bestätigte sich bei eingehender Überprüfung nur zum Teil. Die Toleranzkultur der Niederlande ist von starkem Pragmatismus geprägt, und hat ihren Ursprung in der Herausforderung, ein Zusammenleben zwischen Menschen mit unterschiedlichsten Interessen zu ermöglichen. Toleranz wird so im originären Wortsinn verstanden, und bedeutet in erster Linie die Freiheit sein Leben nach eigenen Werten zu verfolgen, jedoch auch andere nicht damit zu belasten. So wird in der Ausübung dieser Freiheit stark zwischen Privatheit und Öffentlichkeit unterschieden, und die Wurzeln sind durchaus auch in ökonomischen Überlegungen zu finden. Diese Grundeinstellung beeinflusst auch die Kulturpolitik, die stark von Wirtschaftlichkeit geprägt ist. Neben diversen Förderprogrammen ist die eigenständige Finanzierung ein Grundpfeiler, und führt zu einer Zunahme an reiner Unterhaltungskultur, und Abnahme der Vielfalt, da kritische Annäherung oftmals nicht massentauglich ist.

Im Rijksmuseum, einem kunsthistorischen Museum mitten im Museumsviertel der Stadt, wird die institutionalisierte und kapitalistisch geprägte Kulturpolitik spürbar. Keine Ermäßigungen für Gruppen, Massenabfertigung und Ticketpreise ab 17 Euro. Kein freier Zugang für Schüler und Schülerinnen. Keine Kunst- und

Kulturvermittlung abseits der klassischen Audio Guides. Die Hürde zu Kunst und Kultur wird durch das massive Gebäude untermalt. Ganz im Gegensatz dazu steht die Kunststadt, ein an der NDSM Werft gelegenes Areal, an dem Künstler und Künstlerinnen seit 2007 Arbeitsplatz anmieten können. Grund für die Ansiedlung in diesem Gebiet waren die niedrigen Mieten. Inzwischen sind die Gentrifizierungsprozesse unübersehbar: Der Standort wurde zum Interessengebiet der Politik, da durch die künstlerische Gestaltung Mehrwert geschaffen wurde und die Vermarktbarkeit steigt. Die Mietpreise steigen ebenso, was die Initiatoren und Initiatorinnen einer ungewissen Zukunft entgegenblicken lässt. Im Paradiso, einer alten Kirche, die seit 1968 einen Freiraum für kreative Talente bieten soll, kann man beobachten, wie eine Symbiose zwischen alternativer Kunst und Mainstream aussieht. Getragen wird die Kultureinrichtung durch Förderungen, sowie von hohen Eigenfinanzierungen durch diverse Konzertveranstaltungen. Dadurch wird die ökonomische Unabhängigkeit gewährleistet und es werden monetäre Mittel für unpopuläre Sparten frei geschaufelt. Ein gelungenes Projekt, ganz im Zeichen der niederländischen Kulturpolitik.

Amsterdam ist somit eine Stadt der Gegensätze. Hier gilt die Freiheit in den Entfaltungsmöglichkeiten als ebenso wichtig wie die Vernunft und Nutzbarkeit eben dieser. Dass dadurch Ideale auf die harte Realität stoßen und die Gefahr der Eindimensionalität droht, bleibt unausweichlich. Gleichzeitig entwickeln sich spannende Lösungsansätze und ein ehrgeiziger Überlebenswille bei jungen NachwuchskünstlerInnen, die darauf hoffen lassen, dass die bunte Kunstszene erhalten bleibt und alternative Pfade findet, um sich neu zu definieren.

//Fussnoten

- *1 *Ein Teil der Lehrveranstaltung und Exkursion wurde in Kooperation mit Studenten und Studentinnen der Universität Hildesheim realisiert, wobei wir vor allem Informationen zu den kulturellen Produktionsbedingungen in den Niederlanden ausgetauscht haben.*

Activities _ Veranstaltungsreihe W&K-Forum

Die Veranstaltungsreihe W&K-Forum wurde vom Schwerpunkt Wissenschaft und Kunst (W&K) im Frühjahr 2015 ins Leben gerufen. Das Ziel besteht darin, dem kontroversiellen Diskurs rund um kultur- und gesellschaftspolitische Fragestellungen in der Stadt Salzburg eine Plattform zu bieten. Hierzu sollen herausragende Persönlichkeiten unterschiedlicher Fachbereiche eingeladen werden, um ihre Expertise zu Themen, die mit Wissenschaft und Kunst zusammenhängen, im gesellschaftlichen Kontext darzulegen bzw. miteinander zu diskutieren. Durch die Wahl aktueller Inhalte, die Einbindung bekannter Persönlichkeiten und die Kooperation mit wichtigen Kulturinstitutionen in der Stadt wird angestrebt, neben den Studierenden eine breite kulturinteressierte Öffentlichkeit zu erreichen.

Die Reihe wurde am 4. März 2015 mit einem Vortrag des Philosophen Konrad Paul Liessmann (Wien) unter dem Titel „Wissenschaft ist keine Kunst! Eine Polemik“ im Unipark Nonntal eröffnet. Dabei beleuchtete er auf pointierte Weise aus einer historischen Perspektive die Wechselwirkungen zwischen den beiden Begriffen, aus denen die Bezeichnung des W&K-Schwerpunkts und -Forums besteht. In den darauffolgenden W&K-Foren stellten sich Fragestellungen zu Kunst und Macht als eines der Schwerpunktthemen heraus.

Am 5. Mai 2015 fand im Unipark Nonntal die Podiumsdiskussion „Kunst, Religion und Terror“ statt, an der sich der Karikaturist Gerhard Haderer (Linz), der Journalist Viktor Hermann (Salzburg) und die Medien- und Kunsttheoretikerin Dorna Safaian (Berlin) beteiligten. Moderiert von Manfred Kern vom W&K-Programmbereich Kunstpolemik – Polemikkunst sprachen die ExpertInnen angesichts des Anschlags auf Charlie Hebdo über den Disput zu Karikaturen mit religiösen Motiven und beleuchteten dessen Zusammenhang mit dem „Bilderstreit“ in verschiedenen Religionen.

Am 29. Mai 2015 fand zum Motto „Warum tanzt der Mensch?“ im Toihaus Theater eine Gesprächsrunde mit der Tänzerin, Schauspielerin und Choreografin Cornelia Böhnisch (Salzburg), der Choreografin Monica Delgadillo Aguilar (Wien), der Tanzanthropologin Andrée Grau (London) und der Tanzwissenschaftlerin Claudia Jeschke (Salzburg) statt. Die Beteiligten beleuchteten die Rolle des Tanzes und des Tanzens aus verschiedenen Perspektiven: im interkulturellen Vergleich ebenso wie mit Blick auf soziale und rituelle Kontexte sowie künstlerische und (community-)aktivistische Intentionen.

Am 16. Juni 2015 hielten im KunstQuartier der Kultursoziologe Andreas Reckwitz (Frankfurt a.d. Oder), der Soziologe Martin Weichbold (Salzburg) und der Historiker Michael Werner (Paris) Vorträge zum Thema „Aktuelle Festivals der Neuen Musik als Foren für zeitgenössische Kultur“ und diskutierten darüber mit dem Publikum. Bei dieser von der Musikwissenschaftlerin Simone Heilgendorff (Salzburg/Berlin) moderierten Veranstaltung wurden v.a. interdisziplinäre Querverbindungen dargestellt, die sich bei der vergleichenden Erforschung europäischer Musikfestivals aus der musikwissenschaftlichen Perspektive ergeben.

Am 16. November 2015 diskutierten die KünstlerInnen Katharina Kapsamer (Salzburg), Martin Krenn (Wien) und Moira Zoitl (Berlin) unter der Mitwirkung von Elke Smodics (Wien) und Elke Zobl vom W&K-Programmbereich Zeitgenössische Kunst und Kulturproduktion im Salzburger Kunstverein über Möglichkeiten und Grenzen gesellschaftlicher Mitgestaltung. Ausgehend vom Motto „Mission impossible?“ zeigten sie dabei Potenziale auf, die – im zeitgenössischen Kunstdiskurs oft inflationär gebrauchten – Begriffe Teilhabe, Partizipation und Intervention im

Rahmen konkreter Kunstprojekte inhaltlich zu füllen.

Am 3. Dezember 2015 hielt der Archäologe Andreas Schmidt-Colinet, der von 1980 bis 2010 die deutsch-österreichisch-syrischen Grabungen in Palmyra leitete, im KunstQuartier einen Vortrag unter dem Titel „Palmyra geht uns alle an“. Dabei hob er die katastrophalen Folgen des Krieges in Syrien hervor – sowohl was die Menschen als auch was den systematischen Raub und die unwiederbringliche Zerstörung von Kulturgut betrifft.

Am 12. Januar 2016 wurde in der Stadtgalerie Lehen eine öffentliche Podiumsdiskussion zum Thema „Musik und Macht“ abgehalten. Bei dieser von Martin Losert vom W&K-Programmbereich Vermittlung zeitgenössischer Musik moderierten Veranstaltung debattierten die Musikwissenschaftlerin Morag Grant (Berlin, Wien), der Komponist Shahriyar Farshid (Iran / Salzburg), der Politikwissenschaftler und Orientalist Nadim Mazarweh (Wien) sowie der Komponist Samir Odeh-Tamimi (Israel / Berlin) über das Wechselspiel von Kunstproduktionen und staatlicher Macht mit einem Fokus auf den Nahen Osten. Im Zuge dessen kamen Werke der beiden beteiligten Komponisten zur Aufführung.

Am 11. März 2016 fand in der ARGEkultur im Rahmen des Digital Spring-Festivals eine Podiumsdiskussion zu „Kunst-Aktivismus in Migrationskontexten“ statt. Nach einer kurzen Präsentation ihrer dem Bereich des Kunst-Aktivismus zuordenbaren Werke tauschten sich Khaled Barakeh (Damaskus / Frankfurt), André Leipold (Vertreter des „Zentrums für Politische Schönheit“ Berlin) und Sonja Prlić (Salzburg) miteinander aus, wobei Sabine Bruckner (Salzburg) die Moderation übernahm. Im Fokus stand die Frage, wie KünstlerInnen, die sich mit aktuellen Entwicklungen in Bezug auf Migrationsbewegungen auseinandersetzen, die Grenze zwischen politischem und künstlerischem Engagement definieren bzw. ob eine solche Grenze überhaupt existieren kann.

Am 7. April 2016 lud der Leiter des Kooperationschwerpunkts Wissenschaft und Kunst Gerbert Schwaighofer folgende ExpertInnen in den Unipark Nonntal ein, um über die Frage „Wozu Salzburg Kulturhauptstadt 2024?“ zu diskutieren: Den ehemaligen Intendanten der Kulturhauptstadt Linz 09 Martin Heller (Zürich), die Initiatorin der Wanderausstellung Kulturhauptstadt 2024 Elisabeth Leitner (Wien), die Leiterin des Salzburg Centre of European Union Studies an der Universität Salzburg Sonja Puntischer-Riekmann und den Bankier Heinrich Spängler (Salzburg). Dabei wurden sowohl die Potenziale besprochen, welche sich aus einer entsprechenden Bewerbung Salzburgs ergeben könnten, als auch die Hindernisse auf diesem Weg thematisiert.

Am 11. Mai 2016 gaben im Unipark Nonntal unter dem Titel „Böhmergan?!“ folgende ExpertInnen von der Universität Salzburg Stellungnahmen zur sogenannten Böhmermann-Erdoğan-Affäre ab und diskutierten darüber: Manfred Kern (FB Germanistik), Elisabeth Klaus (FB Kommunikationswissenschaft) und Otto Lagodny (FB Strafrecht). Sie zeigten auf, dass die Affäre ein aktuelles Beispiel für politisch-ideologische Kunstfeindschaft abgibt sowie – wie es Manfred Kern formulierte – „die mächtige Ohnmacht der Provokation in der Kunst“ unter Beweis stellt.

Am 2. Juni 2016 präsentierte der deutsche Journalist, Autor und Migrationsforscher Mark Terkessidis in der Stadtgalerie Lehen sein neues Buch Kollaboration. Bei seinem Vortrag stand die Frage, ob wir uns „auf dem Weg in eine Gesellschaft der Vielfalt“ (so der Titel der Veranstaltung) befinden, im Vordergrund. Daraufhin diskutierte er mit dem Publikum über die demokratiepolitische Bedeutung von Kunst, Kollaboration und kultureller Diversität.

Die bisher letzte Veranstaltung der Reihe fand am 7. Juni 2016 in der ARGEkultur statt

und trug den Titel „Die im Syrup stecken“. Es handelte sich um ein Gesprächskonzert mit Musik von Stephan Winkler (Berlin). Anhand der Aufführung mehrerer seiner Werke durch das ensemble mosaik (Berlin) und im Austausch mit Martin Losert gab der Komponist einen Einblick in sein vielfältiges Schaffen.

Die behandelten Themen waren zumeist nicht nur aktuell, sondern betrafen mehrmals auch tagespolitische Entwicklungen. Als Vortragende und DiskutantInnen konnten oft höchst renommierte und häufig internationale ExpertInnen auf den jeweiligen Gebieten gewonnen werden. Zusätzlich zu universitären Räumlichkeiten fanden einige Vorträge und Diskussionen ebenso an weiteren wichtigen kulturellen Orten in Salzburg in Kooperation mit den jeweiligen Kulturinstitutionen statt. Aus diesen Gründen stießen die Foren größtenteils auf hohes Publikumsinteresse. Die Themenwahl für die Veranstaltungen ab Herbst 2016 – u. a. eine Podiumsdiskussion zu polemischen Konfrontationen rund um Elfriede Jelinek – verspricht eine erfolgreiche Fortsetzung der Reihe.

//Alix Michell //Anne-Marie Zeif

Activities_ **Mein Platz im Drumherum**

Ein Workshop im Verein Viele

Wie bewegen sich Mädchen und junge Frauen im öffentlichen Raum? Welche Verhaltensnormen werden hierbei sichtbar und wie können diese dekonstruiert und verändert werden? Mit diesen und weiteren Fragen beschäftigte sich der Workshop „Mein Platz im Drumherum“. Das Hinterfragen von Handlungskonventionen lag dem Workshop zugrunde, der sich besonders der Nutzung des öffentlichen Raums durch junge Mädchen widmete: In der Art und Weise, wie heranwachsende Frauen den ihnen zur Verfügung stehenden öffentlichen Raum nutzen, wie sie in diesem auftreten, spiegelt sich die von ihnen eingenommene Position im gesellschaftlichen Gefüge wider. Verhalten sie sich möglichst „platzsparend“ und richten sich stets nach anderen, oder nehmen sie den Raum ein, den sie brauchen? Solche normativen Handlungskonzeptionen waren es, die wir mit den Mädchen des Vereins Viele ⁽¹⁾ hinterfragen wollten.

Der Einstieg

Im Verein angekommen, wurden wir von der hohen Zahl der Anmeldungen ganz im positiven Sinne überrascht. 18 Mädchen im Alter von acht bis 15 interessierten sich für unsere Idee und fanden sich an jenem Freitagnachmittag in unserem Arbeitsraum ein. Es war uns wichtig, von Beginn an transparent zu machen, worum es uns im Workshop ging: Wir erklärten ihnen, dass der Raum, in dem wir uns tagtäglich bewegen, von unausgesprochenen Regeln durchzogen ist, die vorschreiben, was Frau zu tun und was sie zu lassen habe, dass diese jedoch nicht in Stein gemeißelt seien und wir im Workshop gemeinsam kleine „Regelbrüche“ erproben würden. Die notwendige Vorstellungsrunde wünschten wir uns möglichst frei von Kategorisierungen: So baten wir die Mädchen, lediglich ihren Vornamen zu nennen sowie eine Sache, die sie mögen, und eine, die sie nicht mögen. Alter und Herkunft sollten außen vor bleiben. Mit dieser Einstiegsübung sollte gleichzeitig vermittelt werden, dass es auch für Mädchen vollkommen in Ordnung ist, etwas nicht zu mögen und das auch zu äußern. Öffentliche Meinungsäußerung als Bestandteil des selbstbestimmten Einstehens für Bedürfnisse, Werte und Ziele stellte einen zentralen Aspekt des Workshops dar.

Auf die Vorstellungsrunde folgten zunächst zwei Übungen in den Räumlichkeiten des Vereins, bevor wir nach draußen aufbrachen und den öffentlichen Raum betreten.

Écriture automatique Fragen stellen

Wir wollten den Mädchen die Scheu davor nehmen, Fragen zu stellen, die sich auch in kritischer Weise auf Gegebenes beziehen. Um einen dahin gehenden gedanklichen Kanal zu öffnen, griffen wir auf eine Adaptation der Methode des automatischen Schreibens zurück. Wir baten die Mädchen, zu Fragewörtern, die wir in kurzen Abständen vorlasen, Fragen zu finden und auf die ausgeteilten Papiere zu schreiben. Die Blätter wurden umgeknickt, so dass das Geschriebene nicht mehr sichtbar war, und an die Sitznachbarin weitergegeben. Anschließend wurden die einzelnen Fragen auseinander geschnitten, eingesammelt und vermischt, um sie von den Mädchen zum Beantworten ziehen zu lassen.

Wenngleich das Spiel auch vereinzelt dadurch erschwert wurde, dass die Mädchen zu jung waren, um schnell schreiben zu können, oder es ihnen an Übung in der

deutschen Sprache fehlte, stieß es auf großen Anklang. Neben Spaßfragen fanden sich unter anderem Fragen wie „Warum bist du dumm?“. Da wir Anfeindungen keinen Raum im Workshop geben wollten, thematisierten wir den verletzenden Charakter solcher Fragen und nahmen sie heraus. Fragen wie „Warum hast du Haare?“ waren interessanter. „Um schön auszusehen“, lautete prompt die Reaktion. Diese Antworten boten Anknüpfungspunkte, um in weiterer Folge Normalitäten zu hinterfragen.

Bildkarten

Die nächste Übung sollte die Verbindung zwischen dem Fragenstellen und dem kritischen Erkunden des öffentlichen Raums ermöglichen. Anhand von Bildkarten, die künstlerische Interventionen im öffentlichen Raum abbilden, konnten die Mädchen sich im interpretierenden Umgang mit Bildmaterial üben. Hier trat die große Bereitschaft der Mädchen zur gegenseitigen Akzeptanz zutage. Über die Abbildung eines Baumes, der im Zuge einer Craftivism ^{*(2)}-Intervention farbenfroh eingestrickt worden war, bemerkte ein Mädchen, es bedeute, dass es egal sei, wenn einer beispielsweise anders aussehe. Es ändere nichts daran, dass man dazugehöre. Auf einer weiteren Bildkarte war eine Bank zu sehen, auf der – im Verhältnis betrachtet – eine sehr kleine Person sitzt. Das Mädchen, das die Karte ausgewählt hatte, erklärte, dass auch sie sich manchmal sehr klein fühle, wenn sie sich zum Beispiel mit jemandem gestritten habe. Wir freuten uns, dass nicht zuletzt angesichts des jungen Alters mancher Teilnehmerinnen die Interpretationen wohl überlegt, tief sinnig und teilweise mit persönlichen Erfahrungen verknüpft waren.



„Bildkarten zu künstlerischen Interventionen“: Annäherung an das Eingreifen und Agieren in öffentlichen Raum durch Vermittlungskarten

Raum einnehmen

Der zweite Teil des Workshops fand draußen statt. Auf dem Vorplatz einer Kirche ^{*(3)} begannen wir, den öffentlichen Raum zu erkunden und zu erproben. Wir begannen damit, uns mithilfe von Straßenmalkreiden im Raum zu verorten. An einer intuitiv bevorzugten Stelle malten wir den eigenen, benötigten Bereich auf, die sogenannte *comfort zone*. Mit großer Freude malten die Mädchen Kreise und Vierecke ganz nah bei der Freundin oder für sich allein und mit noch größerer Freude verzierten sie diese. Im Rahmen der anschließenden Diskussion und Reflexion konnten wir

feststellen, dass viele der Mädchen ihre „Wohlfühlzone“ in der Nähe einer Freundin platzierten. Daraus ergab sich die Möglichkeit, die Relevanz und Bedeutung von Themen wie Freundschaft, Nähe oder Geschwisterliebe zu thematisieren.



„Wieviel Platz brauche ich?“

Anschließend versuchten wir uns zusammen mit den Mädchen an einer performativen Übung. Sie sollten in einer Reihe rennen und die sich abwechselnden Vorderfrauen imitieren, die verschiedene Laufarten vormachten. Hierbei durfte jede in die Rolle der Vorderfrau schlüpfen. Die Vermittlungssituation im eigentlichen Sinne ergab sich nicht zuletzt in persönlichen Gesprächen mit den Mädchen, die fortwährend entstanden. So fragte uns eines der Mädchen, nachdem wir die Übung erklärt hatten, ob so etwas denn erlaubt sei. „Ist es denn verboten?“, konnten wir kontern und somit innerhalb der gegebenen Situation auf den angestrebten Bruch ungeschriebener Regeln durch unkonventionelles Verhalten verweisen.

Ziel der Übung war es, sich in der spielerischen Freiheit nicht beirren zu lassen, auch wenn man sich in der Öffentlichkeit befindet. Entgegen der Befürchtungen, Mädchen in der frühen Pubertät würden dieses Verhalten womöglich als peinlich empfinden, sprang eine nach der anderen an die Spitze der Reihe: „Das ist ja eigentlich voll peinlich, aber in der Gruppe macht's Spaß.“ Dieser Satz eines Mädchens lässt uns glauben, dass der Kern dessen, was wir ihnen vermitteln wollten, angekommen ist: Konventionen können durchaus ausgehebelt und Machtverhältnisse hinterfragt werden.





„Performative Raumaneignung“: Einfach aus der Reihe tanzen? Wir haben's ausprobiert.

Nach dieser performativen Übung setzten wir uns mit der Thematik auseinander, wie man sich und den eigenen Bedürfnissen Gehör verschaffen kann. Wir hatten mit den Mädchen bereits geübt, Präferenzen und Standpunkte zu formulieren und wollten diesen Prozess mit einer weiteren Übung vertiefen. Diese orientierte sich am gegebenen Raum: Vor Ort ziert derzeit die Plastik eines großen gelben Ohres den Eingang der Kirche. Auf Post-Its konnten die Teilnehmerinnen all das schreiben, was sie in der Öffentlichkeit gehört wissen wollen, und diese anschließend auf das Ohr kleben. Das konnten Wünsche sein oder etwas, das sie schon lange einmal sagen wollten. Durch die Tatsache, dass die Zettel dort kleben blieben, die Botschaften somit auch andere erreichen und weitergetragen werden konnten, wurde diese Übung zu einer kleinen Intervention in den öffentlichen Raum, was den Mädchen sehr gefiel.

Nach kurzer Zeit klebten die unterschiedlichsten Proklamationen und Wünsche vor dem Eingang der Kirche. Bunte Kinderideen auf gelbem Grund: „Immer sagen, was man denkt“ stand da, und „Alles raus lassen“ .. Doch auch persönliche Wünsche „Ich möchte Essen, Frieden, Geld und ein Haus.“ und Bekundungen eines Gemeinschaftsgefühls, der gegenseitigen Zuneigung und der Bedeutung des füreinander-Einstehens fanden an dieser Stelle erneut Erwähnung.



„Post-it-Intervention“: Nur wer Bedürfnisse äußern kann, kann auf offene Ohren hoffen.

Alix: „Ich kenne mich in Salzburg nicht gut aus und wusste auch den Weg zurück zum Verein nicht so recht zu finden. Bald aber fand sich je eine kleine Hand in den meinen und die jüngsten der Mädchen, stolz um Kenntnis und Verantwortung, zeigten uns den Weg. Vertrauensvoll begannen sie, mir von sich zu erzählen. Wie es war, in die Schule zu kommen, und die dort gesprochene Sprache nicht zu beherrschen. Vom Zuhause und auch von Träumen: Lehrerin wollte die eine der beiden werden, wenn sie einmal groß wäre. Mit dem konkreten Programm hat das zwar erstmal wenig zu tun, doch solche Situationen geben nicht nur unheimlich viel zurück, sie öffnen auch Raum, Ideen zu kommunizieren, die hinter all dem stehen Selbstwertgefühl und Mut, den eigenen Weg zu gehen, sowie tiefgehend zu kommunizieren.“

Zurück bei Viele

Um das Erlebte zu sammeln, wählten wir eine Form visualisierter Reflexion. Wir baten die Mädchen, den zurückgelegten Weg, die besuchten Orte und das, was besonderen Eindruck hinterlassen habe, auf ein großes Papier zu zeichnen oder aufzumalen bzw. zu schreiben, was ihnen gefallen oder auch nicht gefallen habe. Hierbei skizzierten die Mädchen auch Orte, an denen wir zwar nur vorbeigegangen waren, die für sie aber wichtig sind, wie zum Beispiel die Schule oder auch ein Einkaufszentrum. Wenngleich sich nicht alle am Malen beteiligen wollten, fiel ihr Urteil überwiegend positiv aus: „Es war sooo coool!“ und „Schade, dass es schon vorbei ist“.

Zum Abschluss besprachen wir anhand des gemeinsam gestalteten Plakats die gesammelten Eindrücke. Außerdem bedankten wir uns bei den Mädchen für die Teilnahme und gestanden, dass das unser erster Workshop gewesen sei. Eines der Mädchen stellte daraufhin fest: „Darum haben Sie so leise gesprochen!“ An unserer Stimmkraft müssen wir also noch arbeiten. Zudem ist die Transparenz bezüglich des Zwecks einer jeden Übung ein Aspekt, den wir in Zukunft besser berücksichtigen wollen. Um sicher zu stellen, dass die Mädchen die intendierten Inhalte mitnehmen können, reicht es wohl nicht aus, das Programm zu Beginn zu erläutern. Eine Möglichkeit könnten regelmäßig eingestreute und an die einzelnen Übungen gekoppelte Informationen sein. Die Freude an der Sache jedoch – auf der Seite der Mädchen und auf unserer – hatte für uns den höchsten Stellenwert. Und wir freuen uns festhalten zu können, dass diese ganz gewiss vorhanden war.

Anne-Marie: „Für mich war es eine neue Erfahrung, mit so vielen jungen Mädchen zu arbeiten. Ich bin positiv überrascht, wie bedacht manche Mädchen bereits in ihren jungen Jahren sind. Das Thema öffentlicher Raum ist nicht einfach zu greifen, dennoch haben die Mädchen mit persönlichen Erfahrungen versucht, sich das Thema anzueignen.“

//Fussnoten

- *1 *Der Verein Viele beschreibt sich als Verein für einen „interkulturellen Ansatz in Erziehung, Lernen und Entwicklung.“ Er umfasst sowohl ein interkulturelles Frauenzentrum als auch eine Beratungsstelle in Familienangelegenheiten, durch welche Frauen mit Migrationshintergrund das Einleben in Österreich erleichtert werden soll. Sprachkurse werden unter dieser Agenda ebenso angeboten wie Aufklärung über Ernährungskunde oder juristische Angelegenheiten. Siehe: Viele. Frauen/Zentrum/Integration. in URL: <http://www.verein-viele.at/wir-uber-uns/>. [24.02.2016]*
- *2 *Bei dem Begriff Craftivism handelt es sich um eine Komposition der Begriffe craft (Handwerk) und activism (Aktivismus). Er bezeichnet kreative, in der Regel im öffentlichen Raum angelegte Interventionen, die kritisch auf soziale sowie politische Umstände Bezug nehmen. Mithilfe traditioneller handwerklicher Techniken wird auf Missstände hingewiesen, die mit den verwendeten Gegenständen oder Örtlichkeiten in Bezug stehen. Hinsichtlich der gegebenen Materialien und Mittel steht besonders feministisch oder produktionstechnisch orientierte Kritik im Zentrum des Craftivism. Vgl. Greer, Betsy: „Craftivism.“ *Encyclopedia of Activism and Social Justice*. 2007. SAGE Publications.*
- *3 *Es war kein leichtes Unterfangen, einen Ort für den Workshop zu finden, der für die Übungen mit den Mädchen geeignet erschien. Er sollte genug Platz bieten und Objekte vorweisen, die wir für unsere Übungen nutzen könnten, wie zum Beispiel Säulen oder Stiegen. Wir entschieden uns schließlich für den Vorplatz einer Kirche, der unseren Vorstellungen entsprach. Die religiöse Konnotation des Ortes war für uns in Anbetracht der kulturellen und religiösen Vielfalt der Teilnehmerinnen zwar Thema, wurde jedoch von den Mädchen nicht als Problem angesehen. Unsere Erfahrung zeigte uns außerdem, dass für diese Übung ein großer Platz für viel Bewegungsfreiheit von Vorteil ist, der aufgrund von Schnee und Eis jedoch nicht gegeben war.*

Activities _ Gerold Tusch über die Keramik: Artists Talk mit Atelierbesuch

Eigentlich habe ich nie viel mit Skulpturen anfangen können – schon gar nicht mit jenen aus Keramik. Ich war der Überzeugung, dass die Arbeit mit Ton „nur“ zum Kunsthandwerk zählt. Vermutlich war meine Meinung diesbezüglich von der berühmten Keramikproduktion meines Heimatortes Gmunden beeinflusst. Gerold Tusch hat mich in seinem *Artists Talk* jedoch vom Gegenteil überzeugt.

Den Künstler lernte ich im Rahmen der Lehrveranstaltung *Artists Talk* unter der Leitung von Elisabeth Schmirll im Wintersemester 2015/16 neben Tanja Kumpermond, Karl Zechenter und Jonas Geise kennen und schätzen. Am 12. November 2015 besuchte uns Tusch im KunstQuartier, um über seine Arbeiten und seinen Beruf als Künstler zu sprechen. In der ersten Hälfte des Artist Talks stellte Tusch einige seiner umfangreichen und zeitaufwändigen Projekte vor und machte uns auf die Freuden und Leiden des KünstlerInnendaseins aufmerksam. Im Anschluss lud er uns in sein Atelier in Salzburg unweit des KunstQuartiers ein, um vor Ort sein Arbeitsumfeld zu erkunden.

Bereits zu Beginn seines Vortrags betonte Tusch, dass die Keramik im Mittelpunkt seines künstlerischen Schaffens steht. Seine Arbeiten sind jedoch nicht als Kunsthandwerk, sondern vielmehr als eigenständige Kunstwerke zu verstehen. Ohne davon gewusst zu haben, habe ich bereits im DomQuartier (Salzburg) eine seiner Werkgruppen bestaunen dürfen. Die gefüllten, silbernen Prunkvasen *Glanz & Gloria* befinden sich seit 2014 in der Langen Galerie und rahmen mit ihren rund zwei Metern Höhe den Aufgang bzw. Eingang zu den Ausstellungsräumen der Erzabtei St. Peter. Für BesucherInnen sind die Vasen aufgrund ihrer Einzigartigkeit und ihrer speziellen Beschaffenheit nicht zu übersehen, denn Tusch verwandelt in seinen Arbeiten den rohen Ton zu lebendig wirkenden, organischen Konstrukten. Wenn seine Keramiken fertig gebrannt und glasiert sind, geben sie teilweise kaum mehr Hinweis auf ihre ursprüngliche Materialität – so auch bei *Glanz & Gloria*. Die Frage nach der Materialität und deren Verfremdung hat mich in Tuschs Werken so fasziniert, dass ich sogar eine seiner Arbeiten auf meiner Facebook-Seite *Kunst zum Raten*, eine Plattform, die Kunstwerke quer durch die Kunstgeschichte präsentiert, gepostet habe.

Tusch blieb mir allerdings nicht nur wegen seiner bemerkenswerten Projekte in guter Erinnerung, sondern auch aufgrund der Besichtigung seines Ateliers. Neben dem Einblick in seine Arbeit als Künstler ermöglichte Tusch uns den Blick hinter die Kulissen. Er lud uns ein, seinen privaten Arbeitsraum zu erkunden, und ermöglichte mir somit den umfangreichen Arbeitsaufwand hinter der Produktion seiner Werke zu verstehen. Er zeigte uns beispielsweise seine Vorbereitungsskizzen und -entwürfe für die Altarneugestaltung der Filialkirche St. Stefan (Straßburg, Kärnten), an der er 2015 arbeitete. Die Dimensionen und das Haptische seiner Arbeiten waren durch den Besuch im Atelier viel deutlicher fassbar und anschaulicher als in der vorangehenden Präsentation. Durch die Besichtigung des Ateliers hatte ich das Gefühl, den Künstler besser kennen gelernt zu haben, denn die Umgebung in der gearbeitet wird, scheint mir mehr Aufschluss über das Wesen und die Arbeit eines Künstlers/einer Künstlerin zu geben, als es eine PowerPoint-Präsentation kann.

Ich fand es spannend, für mich selbst festzustellen, dass ich der Keramikproduktion mit negativen Vorurteilen gegenübergetreten bin. Diese Vorurteile haben sich durch die Begegnung mit Tusch jedoch relativ rasch in Luft aufgelöst und in Begeisterung umgewandelt. Ich habe gelernt, dass Keramik ein Material ist, mit dem man mehr als

nur Geschirr herstellen kann, und Tusch macht es vor: Er kreiert in seiner Salzburger Werkstatt eigenständige Konstrukte und scheinbar lebendige Organismen, die BetrachterInnen wie mich faszinieren.

Für weitere Informationen zu Gerold Tusch: www.geroldtusch.at

//Catherine Aigner

Activities_ Artists Talk – eine Lehrveranstaltung der anderen ART

Eindrücke vom Artists Talk mit der Künstlerin Tanja Kumpermond

Im Rahmen des Studienschwerpunktes *Künste und Öffentlichkeiten* wird jedes Semester eine bunte Vielfalt an Lehrveranstaltungen angeboten, die sich mit Kunst und ihrer öffentlichen Wirkung beschäftigen, konzeptionelle Hintergründe beleuchten oder die Weiterentwicklung unterschiedlicher Kunsttendenzen unter die Lupe nehmen.

Artists Talk ist eine Lehrveranstaltung, die sich nicht mit den Hintergründen beschäftigt. Bei *Artist Talk* handelt es sich um eine Lehrveranstaltung der anderen ART. Das Auftauchen oder vielmehr das Aufblitzen der ersten Ideen der KünstlerInnen, Verschränkungen von Entwurf und Denken, Annahmen und Erwartungen, die Auseinandersetzungen hinter den Kulissen, in Ateliers und Werkstätten stehen hier im Zentrum und bilden die Grundlage für spannende Diskussionen mit den KünstlerInnen, die mit viel Freude über ihre Arbeitsschritte und Produktionsstadien sprechen.

So kam es im vergangenen Semester im Rahmen dieser Lehrveranstaltung zu einem Treffen mit der jungen und derzeit in München lebenden Künstlerin Tanja Kumpermond. Anhand verschiedener Aufnahmen ihrer Arbeiten war es uns möglich einen Eindruck zu gewinnen, der dann zu lebhaften Diskussionen führte.

Den Schwerpunkt bildeten Arbeiten, die in Mexiko City angefertigt wurden, da die Künstlerin dort einige Zeit als „Artist in Residence“ tätig war und sie dieser Aufenthalt zu ganz besonderen Arbeiten inspirierte. Zugleich stellte er sie allerdings auch vor besondere Herausforderungen, wie beispielsweise die Beschaffung von bestimmten Malutensilien. Es war unmöglich Pigmente in den gewünschten Farbtönen aufzutreiben. Der Künstlerin blieb also nichts anderes übrig, als auf andere Farbtöne auszuweichen. So traten nun ganz andere Farben in den Vordergrund und schufen ein komplett neues Verständnis der verarbeiteten Themen – der anfangs konstatierte Mangel führte letztendlich zu einem Experimentierfeld.

Tanja Kumpermonds Werke zu beschreiben ist nicht leicht. Sie bilden eine Komposition aus bemaltem Leinen, Holz- oder Metallkonstruktionen, Texten, die diese Werke begleiten und Lichtinstallationen. Sie sind in sich geschlossene Kunstwerke, die den klaren Gesetzen des Ganzen zu folgen scheinen, ohne äußeren Anlass. Es macht den Eindruck als würden alle Materialien, Farben und Farbtöne miteinander korrespondieren und sich gegenseitig zusammenhalten, ohne dass sie von außen etwas hält. Was beim Betrachter/ bei der Betrachterin unmittelbar ein Gefühl des „Wohlgefallens“ auslöst. Tanja Kumpermonds Werke haben für mich eine ganzheitliche Qualität, eine dynamische Ganzheit, die mich von Anfang an begeistert hat:

Es gibt Zusammenhänge, bei denen nicht, was im Ganzen geschieht, sich daraus herleitet, wie die einzelnen Stücke sind und sich zusammensetzen, sondern umgekehrt, wo – im prägnanten Fall – sich das, was an einem Teil dieses Ganzen geschieht, bestimmt von inneren Strukturgesetzen dieses seines Ganzen.

(Wertheimer 1925) (*1)

Ebenso gut wie die Verarbeitung und Verschmelzung der Materialien haben mir die Motive gefallen. Tanja Kumpermond gelingt es auf eine wunderbare Weise, ihre handwerkliche Kunst durch ihre Klarheit in der Gestaltung zum Ausdruck zu bringen. Es entsteht eine unglaubliche Dynamik, weil jedes Teil, jedes Element dahin tendiert, eine zentrale Stelle einzunehmen, was den Betrachter/ die Betrachterin immer wieder in eine neue Beziehung zu dem von ihm/ihr betrachteten Werk setzt.

Der *Artist Talk* mit Tanja Kumpermond war unglaublich angenehm und inspirierend, weil sich im Gespräch eine so schöne Mischung ergab zwischen Analysen ihrer Vorgehensweise, Reiseberichten, Erinnerungen und persönlichen Meinungen.

Mir hat die gesamte Lehrveranstaltung sehr gut gefallen, denn die Gespräche mit anderen KünstlerInnen waren nicht weniger interessant. *Artists Talk* ist eine Lehrveranstaltung, die einen Blick hinter die Kulissen ermöglicht, auch mal weg vom Kopf in die Hand führt. Das habe ich sehr genossen, weil solche Möglichkeiten nicht sehr zahlreich sind. Natürlich haben wir alle die Gelegenheit ins Museum zu gehen, aber das ist wieder „nur“ der Blick von außen. *Artists Talk* vermittelt dazu Varianten und Wege der Entstehungsgeschichte, erzählt eigene Geschichten darüber, wie viel der Mensch schaffen kann und wie oft wir das im Alltag vergessen.

//Literaturnachweise

- *1 Wertheimer, Max (1925): Über Gestalttheorie. In: *Philosophische Zeitschrift für Forschung und Ansprache* 1. (1925), S. 39-60.

//Josef Kirchner

Recommended _ **Gesundes Misstrauen, Neugier und Hunger auf Kultur**

Rezension der Publikation „Ab in die Provinz! Rurale Kunst- und Kulturinitiativen als Stätten kultureller Mitbestimmung“ (Hg. von Siglinde Lang)

Ein wackelig-krakeliger Wegweiser auf der Titelseite zeigt nach rechts oben. Darüber die Handlungsanweisung: „Ab in die Provinz!“. Das neue Buch von Siglinde Lang beleuchtet Kunst- und Kulturprojekte in ruralen Räumen Österreichs. Fallstudien unterschiedlichster Projekte werden ergänzt durch wissenschaftliche Beiträge. Die „Mitbestimmung“ hat es nicht zu Unrecht in den Untertitel geschafft.

Ein aufgelassener Steinbruch in einem kleinen Dorf, eine halbe Autostunde von der nächsten Stadt entfernt. Der Bürgermeister spricht im lokalen Dialekt zu den Besucher*innen des Freiluftkinos. Siebzig Bierbankgarnituren hat die Freiwillige Feuerwehr aufgestellt. Dazu Toiletten und einen Stromgenerator, 20 Gehminuten vom Dorfzentrum entfernt, hier mitten im Wald, auf dem Berg. Eine Stunde vor dieser Ansprache war der Bürgermeister noch nervös, ob Besuch kommen würde. Jetzt steht er vor über 350 zahlenden Gästen, die nicht alle einen Sitzplatz gefunden haben.

Es war ein Versuch, eine persönliche Initiative, das kulturelle Leben zu erwecken. Noch vor einigen Jahren war Burgl Czeitschner mit ihrem Kino auf Rädern zu Gast in Dörfern wie diesem. Einer Initiative, die den österreichischen Film in die kleinen Gemeinden, fern des nächsten Kinos, gebracht hat. „So etwas kann nur jemand machen, der mit Leidenschaft dabei ist. Weil ich gesehen habe, dass da ein Bedarf da ist und eine Begeisterung.“ – So fasst sie ihr Engagement zusammen.

Kulturellen Raum in ländlichen Räumen finden

Und so lässt sich auch der neue Band, herausgegeben von Siglinde Lang – Ab in die Provinz! Rurale Kunst- und Kulturinitiativen als Stätten kultureller Mitbestimmung – zusammenfassen. Auf 80 Seiten finden sich Interviews mit lokalen und regionalen Akteur*innen der Kunst- und Kulturszene. Temporäre Aktionen wie das Hotel Konkurrenz in Kärnten sind ebenso vertreten wie permanente Einrichtungen wie das OKH in Oberösterreich; erfolgreiche Pionierprojekte wie der Walserherbst in Vorarlberg, aber auch gescheiterte Initiativen (das bereits erwähnte Kino auf Rädern).

60 Seiten Fachartikel stehen diesen Fallstudien voran. Wenn man glaubt, zu wissen, wie Kunst- und Kulturprojekte auf dem Land aussehen, wird man nicht nur in den Fallstudien, sondern auch hier eines Besseren belehrt. Es geht zunächst darum, den „ländlichen Raum“ – oder sollten wir besser im Plural von „ländlichen Räumen“ sprechen? – zu definieren, wie das der Sozialgeograph Andreas Koch zu Beginn tut.

Anita Moser und Siglinde Lang heben in ihren Beiträgen das Durchhaltevermögen, die oft anfänglich geringe Akzeptanz, den hohen Stellenwert persönlicher Netzwerke vor Ort hervor – Themen, die sich in vielen Fallstudien widerspiegeln: „Verschlossenheit und Offenheit, Interesse, Diskussion und Rückzug, offene und geschlossene Türen wechseln sich permanent ab“, fasst Hubert Lobnig die Arbeit in Reinsberg (NÖ) zusammen. Dietmar Josef Nigsch vom Walserherbst in Vorarlberg

will vermeiden, mit Kunstprojekten zu bekehren: „Bei der Bevölkerung trifft man auf ein gesundes Misstrauen und auf Zurückhaltung gegenüber Neuem und das ist auch legitim und gut. Neugierde ist aber ebenso da! Darum gestalte ich das Programm möglichst offen und vielfältig.“

Von Partizipation und Kulturbotschafter*innen

„Partizipation ist ein besonders wirksamer Schlüssel, um Zugänge zu öffnen – zu Menschen, zu Strukturen, zu Kunst.“ – nicht nur Silke Feldhoff hebt die wirkliche Beteiligung und Einbeziehung der lokalen Bevölkerung hervor, um unter anderem die Akzeptanz von Kunst zu erhöhen. Anita Moser betont

„Auseinandersetzungangebote“ wie Workshops und Diskussionen, Siglinde Lang bezeichnet Kunst in ländlichen Räumen, analog zu einem früheren Artikel von ihr, (*1) als „Nährboden kultureller Mitbestimmung“, Günther Friesinger bleibt bei den agrarischen Metaphern und bezeichnet diese Kunstangebote als „Humus“ für die Stärkung des Gemeinwesens und die „soziokulturelle Regionalentwicklung“.

Hier ist ein weiterer Gedanke von Günther Friesinger interessant: Während die Stadt zu passivem Kulturkonsum „verführt“, bringt das Land (in den meisten Beiträgen wird der Stadt-Land-Gegensatz viel geradliniger vollzogen, als das bei Andreas Koch festgestellt wurde) einen „Hunger nach Kultur“ hervor, der sich in Aktivismus und DIY-Formaten niederschlägt. Wird man in der Stadt sofort in eine Nische gedrängt, ist man in ruralen Gebieten oft alleinige/r Kämpfer/in. „Wir sind die Kulturbotschafter des Ortes.“ – so formuliert es Walter Eduard Sageder vom Kulturverein frei-wild Molln in Oberösterreich.

Bis es soweit ist, wird man jedoch häufig mit Vorurteilen von allen Seiten konfrontiert: Das Empfinden einer Minderwertigkeit der ländlichen Kulturproduktion aus städtischer Sicht steht der Skepsis der ruralen Bevölkerung entgegen. Sowohl in Aufsätzen als auch in mehreren Fallstudien wird die Konzentration auf die Spezifika des jeweiligen Ortes hervorgehoben: Nur wenn das Projekt direkt auf den Ort und die Bewohner*innen eingeht, kann es erfolgreich sein. Hier hilft es, wenn es persönliche Verbindungen und ein engagiertes Netzwerk gibt. Der/Die Kulturarbeiter/in, der/die auszog, um (in der Stadt) Erfahrungen zu machen, um dann ein Projekt in seinem/ihrem Heimatort zu verwirklichen, wird zum/zur Missionar/in der Kultur.

Problemfelder und Handlungsanweisung

Schwierig wird es bei der Finanzierung: Xenia Kopf hebt in ihrem Text zwar die EU-Regionalförderungen hervor, für viele der dargestellten Projekte passen diese aber nicht. Neben Lokalsponsoring und bescheidenen Förderungen dominiert meist noch das Ehrenamt. Problematisch wird es möglicherweise, wenn die Verbindung zum Tourismus gesucht wird: Die bewusste touristische Ausrichtung, die in den Fallstudien der lawine torrèn und dem Hotel Konkurrenz zumindest anklingt, wird nicht konkret thematisiert.

Generell muss die Verbindung der wissenschaftlichen Artikel mit den Fallstudien individuell erfolgen – direkte Bezüge gibt es kaum. Eine abschließende Aufarbeitung, Zusammenfassung o.ä. wäre eventuell wünschenswert gewesen. So werden in den Aufsätzen Themen- und Problemfelder geöffnet, teilweise redundant werden Idealbilder wiederholt – in den Fallstudien werden mehr oder weniger forcierte, mehr oder weniger gute Lösungsansätze offenbar.

„Ab in die Provinz!“ kann als Handlungsanregung gelesen werden. Der Band thematisiert den aufkommenden Trend, Kunst und Kultur auch außerhalb der Ballungszentren zu lokalisieren, kann sensibilisieren und motivieren. Der

Erforschung von Kunst- und Kulturprojekten in ländlichen Räumen wird in Zukunft immer mehr Bedeutung beizumessen sein. Wie sich in den Fallstudien zeigt, nimmt nicht nur die Zahl der künstlerischen und kulturellen Initiativen in ländlichen Räumen zu, sondern auch deren Elaboriertheit und Experimentierfreudigkeit. Gleichzeitig löst sich der Stadt-Land-Gegensatz zugunsten eines fließenden Übergangs auf, neue Kommunikationsräume werden geschaffen. „Der Ort ist nicht mehr der manifeste Gegenstand einer künstlerischen ‚Intervention‘“, meint Hubert Lobnig zusammenfassend, „eher ist er der je spezifische Anlass einer (Re-)Aktivierung von Bedeutungsschichten, ich würde sagen, eine Art diskursive Operation.“

//Literaturnachweise

- *1 *Lang, Siglinde (2015): Partizipative Räume als Nährboden kultureller Bedeutungsproduktion. In: p/art/icipate – Kultur aktiv gestalten # 06, <http://www.p-art-icipate.net/cms/partizipative-raume-als-nahrboden-kultureller-bedeutungsproduktion/3/>*

//Veronika Agra

Recommended _ Grada Kilombas Videoinstallation

“While I Write”

Warum es notwendig ist, über alternative und dekolonisierende Formen und Formate der Wissensproduktion nachzudenken

Die Videoinstallation “WHILE I WRITE” (2015) (*4) ist Teil eines Projekts der Autorin und interdisziplinären Künstlerin Grada Kilomba *(1) mit dem Titel *Decolonizing Knowledge, Performing Knowledge*. Im Rahmen dieses Projekts setzt sie sich mit Formen und Formaten der dekolonialen Wissensproduktion auseinander. Die Installation setzt Schreiben und Performance als alternative Formen der Wissensproduktion ein. Doch warum alternatives Wissen produzieren? Stimmt denn etwas nicht mit dem Wissen, das wir in der Schule oder an der Universität lernen (müssen) oder mit dem wir in Büchern oder den Medien konfrontiert werden?

An diese Frage schließt sich eine weitere an, nämlich die Frage danach, was dieses Wissen möglicherweise ausschließt. Was wird überhaupt als Wissen anerkannt und von wem? Welches Wissen wird gesehen und gelesen und welches nicht? Wer hat überhaupt Zugang zu welchem Wissen und zur Wissensvermittlung? Genau mit diesen Fragen beschäftigt sich Grada Kilomba im Rahmen ihres Projektes *Decolonizing Knowledge, Performing Knowledge*.

Nach wie vor ist unsere Wissenslandschaft kolonial geprägt und zentriert sich auf weiße AkteurInnen. Stimmen von People of Color oder Refugees als gleichgestellte und eigenständige Subjekte, und nicht als Objekte, sind nur schwer hörbar und werden kaum wahrgenommen. Was außerhalb dieses post/kolonialen Zentrums produziert wird, kann nach Kilomba als „Decolonizing Knowledge“ bezeichnet werden. „Performing Knowledge“ hingegen bezieht sich auf die Vermischung theoretischer und politischer Texte, auf Wissen, das auf die Bühne gebracht wird, performt und visuell sichtbar gemacht wird – auf Wissen, das Grenzen überschreitet. Denn es handelt sich hierbei um einen emotionalen Zugang zu Wissen, was im Gegensatz zur kolonial geprägten Wissensproduktion steht, die ihre wissenschaftliche Rechtfertigung darin begründet, objektiv und universell gültig zu sein, indem sie Objekte von einem gewissen Abstand aus untersucht. Die Biographie des Wissenschaftlers/der Wissenschaftlerin, der/die über etwas schreibt und Wissen produziert, wird bei dieser Sichtweise außer Acht gelassen. Genauso wie die Objekte, die zu untersuchen sind, nicht einbezogen werden. Beim Konzept des „Decolonizing Knowledge, Performing Knowledge“ geht es hingegen genau um das Gegenteil. Wissen ist immer mit der Person verbunden, die über etwas schreibt. Es geht darum, neue emanzipatorische Räume zu schaffen, in denen alternatives Wissen formuliert werden kann – und in denen diesem Wissen auch zugehört wird. Denn Zuhören ist nach Kilomba eine Eigenschaft, die wichtiger ist als eine möglichst schlagfertige ad-hoc Demonstration des eigenen vorgeblich objektiven Wissens:

„Die meisten Menschen sind an klassische Formate gewöhnt. Weiße Männer sprechen und widersprechen sich, und treten als Experten auf. Das ist eine alte patriarchal und kolonial geprägte Form der Kommunikation und Wissensvermittlung. Und dafür interessiere ich mich nicht. Für mich ist es so viel wichtiger, emanzipatorische Räume zu erschaffen und alternativem Wissen zu zuhören, um die Konfigurationen von Macht und Wissen zu ändern.“
(Mayrhauser 2016) (*5)

Denn alternatives Wissen wird meist über-hört. Es geht darum, Wissen zu subjektivieren und der Emotionalität und Spiritualität in der Wissensproduktion ihren Platz zuzugestehen. Denn nur so ist es möglich, die klassische koloniale Wissensproduktion zu verschieben und sich selbst fernab einer Objektivierung Ausdruck zu verleihen.

Die Angst vor dem Sprechen und Schreiben als objektiviertes Subjekt und die Notwendigkeit, diese Angst zu überwinden, um zu sich selbst zu finden und sich Gehör und Sichtbarkeit zu verschaffen, drückt Kilomba in ihrer Videoinstallation „WHILE I WRITE“ aus. Einzelne Sätze oder Teile eines Satzes, weiß auf schwarz, werden eingeblendet, vergrößern sich, verschwinden wieder und werden abgelöst vom nächsten Satzteil. Im Hintergrund nimmt man Hintergrundstimmen wahr, die nicht verständlich sind, und kurz darauf Klopfgeräusche. Erst zögerlich, langsam stärker werdend. Bis die Geräusche schließlich zu einem rhythmisch erklingenden Klopfen werden.

Die Auswahl der Farben, weiß auf schwarz, steht meiner Meinung nach symbolisch für die weiße Macht, die ihre Spuren auf schwarzen Körpern hinterlässt, die sich in schwarze Körper macht- und gewaltvoll einschreibt. Schwarz auf weiß wäre zu einfach, da es die Tatsache negieren würde, dass wir alle Teil der uns umgebenden Machtverhältnisse sind und diese nicht so einfach umdrehen können. Zugleich wird durch die Videoinstallation verdeutlicht, dass wir trotz dieser eigenen Verstricktheit in die Machtverhältnisse, die Möglichkeit besitzen, diese wenn auch nur ein klein wenig zu verschieben. Unsere Worte, unser Ausdruck hinterlassen Spuren, werden sichtbar, schreiben sich in den dominanten Diskurs ein und können diesen verschieben. Denn Worte schaffen Realität.

Zuerst hat das lyrische Ich der Videoinstallation Angst vor dem Schreiben, weil es den kolonialen Zuschreibungen nicht entkommt, weil das eigene Wissen in diesem kolonialen System nicht gesehen wird, nicht anerkannt wird, sondern vielmehr entwertet. Das lyrische Ich stellt sich folglich die Frage, warum überhaupt schreiben? Weil es muss. Weil es als Teil einer Geschichte, der Schweigen auferlegt wurde, einer Geschichte voller gequälter Stimmen, zerrissener Sprachen, aufgezwungener Redensarten, schreiben muss, um sich selbst zu finden. Um bildlich gesprochen Zugang zu den einen umgebenden weißen Räumen zu bekommen, in die es kaum Eintritt findet. Weil es sich dadurch der Objektifizierung entziehen kann und wieder zum Subjekt werden kann, weil es dadurch die Definitionsmacht über die eigene Geschichte zurückgewinnen kann. Einhergehend mit der geschilderten Selbstwerdung, der Selbstermächtigung und Aneignung der eigenen Geschichte durch das Schreiben werden die Klopfgeräusche stärker und stärker, aber immer noch nicht wahrgenommen. Bis im Schlussteil die Hintergrundstimmen gänzlich verstummen und nur noch das rhythmische Klopfen zu vernehmen ist. Die akustische Begleitung des Geschriebenen verstärkt dessen Wirkung. Anfangs das zaghafte Klopfen und das Nicht-gehört-Werden, langsam aber stetig das stärker und rhythmischer werdende Klopfen, welches immer noch nicht wahrgenommen wird, schlussendlich nur noch das eigene rhythmische Klopfen als Ausdruck des eigenen Selbst oder wie es das lyrische Ich in der Videoinstallation formuliert:

„I become the absolute opposition of what the colonial project has determined. I become me.“ (*4)

//Literaturnachweise

*1 Andrae, Agnes: „Interview mit Grada Kilomba. Wissen sollte gefühlt werden“. In: *Hinterland Magazin*. Nr. 31/2016. S.75-78. Online unter: <http://www.hinterland-magazin.de/pdf/31-75.pdf> (Stand: 25.07.16).

- *2 Friess, Delia: „Interview mit Grada Kilomba. Es geht um Bilder und die Macht von Bildern“. In: Migazin. 01.07.2016. Online unter: <http://www.migazin.de/2016/07/01/interview-grada-kilomba-es-bilder/> (Stand: 25.07.2016).
- *3 Kilomba, Grada: „Decolonizing Knowledge, Performing Knowledge“. Online unter: <http://gradakilomba.com/projects/cropped-grada-kilomba-conakry113-jpg/> (Stand: 25.07.16).
- *4 Kilomba, Grada: „WHILE I WRITE“. Online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=UKUaOwfmA9w> (Stand: 25.07.16).
- *5 Mayrhauser, Anna: „Interview mit Grada Kilomba: Wenn Diskurs persönlich wird“. In: Missy Magazine. 22.04.16. Online unter: <https://missy-magazine.de/2016/04/22/grada-kilomba-wenn-diskurs-persoenlich-wird/> (Stand: 25.07.2016).

//Fussnoten

- *1 Grada Kilomba ist eine portugiesische Autorin, Theoretikerin und interdisziplinäre Künstlerin, die derzeit in Berlin lebt. In ihrer Arbeit beschäftigt sie sich mit den Themenfeldern Erinnerung, Trauma, ‚race‘ und ‚gender‘. Ihre Arbeiten wurden in mehrere Sprachen übersetzt, in internationalen Anthologien veröffentlicht sowie auf internationaler Ebene aufgeführt. Sie bedient sich einer Vielfalt an Formaten, von gedruckten Publikationen über Lesungen auf der Bühne bis hin zu Performances, wobei sie einen hybriden Raum kreiert, in dem die Grenzen zwischen der akademischen und künstlerischen Sprache verschwimmen. Diese Vorgehensweise bezeichnet Kilomba als „Performing Knowledge“. Sie hat an mehreren internationalen Universitäten Vorträge gehalten und war zuletzt Professorin für Gender Studies und Post-colonial Studies an der Humboldt-Universität Berlin.
Siehe: <http://gradakilomba.com/>

Preview _ Preview 2016/17

Wintersemester 2016/17

Im Wintersemester setzt sich Elke Zobl mit dem „Praxisfeld Partizipative Kulturarbeit in Salzburg“ auseinander: In ihrer VÜ wird ein „mapping“ – eine Art Landkarte – partizipativer Kulturarbeit in Salzburg erstellt und in der gleichnamigen Übung, geht es um die Entwicklung und Umsetzung einer Ausstellung zur Thematik. Im Rahmen von Exkursionen zu verschiedenen Kulturinstitutionen in Salzburg und einer Gesprächsreihe beleuchtet sie die Entwicklung, Umsetzung und Bedeutung einer kritischen kulturellen und künstlerischen Praxis unter dem Aspekt der gesellschaftlichen Teilhabe in Salzburg und der Region.

Auch im kommenden W&K-Forum am 8. November 2016 geht es um partizipative Kulturarbeit in Salzburg: Markus Grüner-Musil (ARGEkultur, Landeskulturrat Salzburg), Kerstin Klimmer-Kettner (Tennengauer Kunstkreis), Thomas Philipp (Linzer Institut für qualitative Analysen LIQuA), Sonja Puntscher-Riekman (Centre of European Union Studies der Universität Salzburg) und Karl Zechenter (Dachverband Salzburger Kulturstätten) diskutieren über den Kulturentwicklungsplan Salzburg. Moderiert wird das Forum von Anita Moser.

Anita Moser beschäftigt sich mit der Thematik „Grenzen, Grenträume, Grenzüberschreitungen“: In ihrer VÜ geht es um künstlerisch-kulturelle Projekte und Perspektiven, in der Übung mit Anita Moser und Alexandra Peischer um das Schreiben und Publizieren zum Thema. Das interdisziplinäre Symposium „Bis dahin und (nicht) weiter. Künstlerisch-kulturelle Befragungen von Grenzen“ am 25. November 2016 mit Maria do Mar Castro Varela, Isolde Charim, gold extra, Can Gülcü, Karla Spiluttini und Anna-Lena Wenzel wirft einen differenzierten Blick auf das Phänomen Grenze und dessen Effekte.

Zudem gibt es in der Übung „Speaking and Writing about Art in English“ bei Lisa Rosenblatt wieder die Möglichkeit, auf Englisch über Kunst und Kultur ins Gespräch zu kommen.

Sommersemester 2017

Einen ersten Ausblick auf das Sommersemester möchten wir an dieser Stelle auch schon geben:

Siglinde Lang und Sandra Chatterjee werden sich im Rahmen einer VÜ und einer Übung Gedanken über „Transformationsprozesse in urbanen Räumen“ machen und der Stadtraum Salzburg wird als kollaborative Verhandlungszone untersucht. Elke Zobl beschäftigt sich in der VÜ und Übung mit „Do-It-Yourself Kultur und kultureller und künstlerischer Aktivismus“ und entwickelt gemeinsam mit ihren Studierenden eine Ausstellung. Anita Moser wird in der Übung „Von der Idee zum Projektantrag: Schreibwerkstatt für Kulturprojekte“ praxisnah vermitteln, wie man einen Projektantrag entwickelt und schreibt. Siglinde Lang wird in der Übung „Berufsfeld Kulturmanagement“ Einblicke in Tätigkeitsfelder des Kulturmanagements geben, Marcel Bleuler im Rahmen einer Übung in „Internationale Zusammenarbeit im Kontext von Kunst und Kultur“. Die sieben Kollegiatinnen des Interuniversitären Doktoratskollegs „Die Künste und ihre öffentliche Wirkung: Konzepte – Transfer – Resonanz“ bieten eine Ringvorlesung zum Thema „Experimentierraum Wissenschaft und Kunst“ an.

Über die genannten und alle weiteren kommenden Veranstaltungen und Aktivitäten am Programmbereich Zeitgenössische Kunst und Kulturproduktion informiert euch

der W&K Newsletter – tragt euch hierzu einfach in den Newsletter ein!

Wir freuen uns darauf – zusammen mit euch – auch in den kommenden beiden Semestern, Prozesse der Reflexion und des Neuverhandelns anzustoßen und Raum für Diskussionen, Experimente und Querdenken zu öffnen!

Das gesamte Lehrangebot von W&K findet man hier.

Activities _ Making Art – Taking Part!

Künstlerische und kulturelle Interventionen von und mit Jugendlichen zur Herstellung von partizipativen Öffentlichkeiten
Gefördert durch das Sparkling-Science-Programm des Bundesministerium für Wissenschaft, Forschung und Wirtschaft

Seit Oktober 2014 läuft am Programmbereich Zeitgenössische Kunst und Kulturproduktion das Projekt „Making Art – Taking Part!“. Das Projekt wird vom Bundesministerium für Wissenschaft, Forschung und Wirtschaft im Rahmen des Sparkling Science Programms mit einer Laufzeit von zwei Jahren finanziert.

Mit dem Ziel, Jugendlichen Handlungsräume zur gesellschaftlichen Mitgestaltung zu eröffnen, wird in diesem Forschungsprojekt die Herstellung partizipativer Öffentlichkeiten im Kontext zeitgenössischer Kunst und aktiver Kulturproduktion erprobt und erforscht.

Im zweijährigen Forschungsprojekt werden ausgehend von impulsgebenden Do-It-Yourself-Workshops und Zukunftswerkstätten (nach Robert Jungk) gemeinsam mit den SchülerInnen zweier Klassen (13-16 Jahre) der Schultypen Neue Mittelschule und Bundesoberstufenrealgymnasium in Stadt und Land Salzburg und mit KünstlerInnen künstlerisch-educative Projekte entwickelt und realisiert. Die dafür eingesetzten Methoden und Materialien werden – aufbauend auf den Arbeiten im Wissenschaftskommunikationsprojekt „Making Art, Making Media, Making Change“ (März 2014 – Feb. 2015) – zu einer Toolbox ausgearbeitet, die von LehrerInnen und MultiplikatorInnen über die Projektlaufzeit hinaus für die Durchführung ähnlicher Vorhaben frei genutzt werden kann.

Der gesamte Entwicklungsprozess wird mit Methoden qualitativer Sozialforschung wissenschaftlich begleitet, wobei in erster Linie Verfahren der partizipativen Aktionsforschung zum Einsatz kommen. Die SchülerInnen sind im Rahmen des Projektes sowohl Co-ProduzentInnen in der künstlerisch-kulturellen Perspektive als auch in der forschenden Perspektive. Handlungsoptionen für eine aktive Kulturproduktion und die Herstellung partizipativer Öffentlichkeit im Kontext künstlerischer und kultureller Interventionen werden gemeinsam erprobt und erforscht.

Die Verschränkung unterschiedlicher Wissenszugänge und Wissensproduktionen in partizipativer Forschung und partizipativer Kunst dient als Methodenset, um die Ausverhandlung partizipativer Öffentlichkeiten zu erforschen.

In einer interdisziplinären Arbeitsgruppe werden unterschiedliche Perspektiven auf soziale und gesellschaftliche Transformationsprozesse zusammengeführt: In das Vorhaben sind WissenschaftlerInnen der Universität Salzburg (Fachbereich Kommunikationswissenschaft), Lehrende der beteiligten Schulen sowie ExpertInnen auf den Gebieten Kultur, Bildung und Zivilgesellschaft eingebunden (Institute for Art Education, Zürcher Hochschule der Künste; Robert Jungk-Bibliothek für Zukunftsfragen, Salzburg; Kompetenzzentrum für Diversitätspädagogik/Institut für Gesellschaftliches Lernen und Politische Bildung, Pädagogische Hochschule Salzburg).

Im Rahmen des Symposiums „Cultural Production im Kontext zeitgenössischer Kunst“ (3.12.-5.12.2014) wird das Projekt am 4.12.2014 erstmals der Öffentlichkeit vorgestellt. Nähere Informationen zum Symposium sind zeitnah online zu finden.

Zum Projekt

//Autor*innen

Gerbert Schwaighofer

DDr. Gerbert Schwaighofer ist Leiter des Kooperationschwerpunkts Wissenschaft & Kunst. Er studierte Sozial- und Wirtschaftswissenschaften sowie Rechtswissenschaften in Wien, wo er 1978 promovierte. Ein postgradualer Studiengang zum Master of Business Administration an der INSEAD, Fontainebleau, in Frankreich folgte. Nach führenden Positionen in der Privatwirtschaft war Schwaighofer für zehn Jahre als Kaufmännischer Direktor des Landestheaters- und des Bruckner Orchesters Linz und anschließend als Geschäftsführer für Graz 2003 – Kulturhauptstadt Europas tätig. Es folgten zehn Jahre als Kaufmännischer Direktor der Salzburger Festspiele.

Veronika Aqra

2014-2016 Projektmitarbeiterin von „Making Art – Taking Part! Künstlerische Interventionen von und mit Jugendlichen zur Herstellung partizipativer Öffentlichkeiten“ am PB Zeitgenössische Kunst und Kulturproduktion des Schwerpunkts Wissenschaft & Kunst, Salzburg. Seit 2012 Masterstudium der Vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft und seit 2013 Absolvierung des Studienschwerpunkts „Cultural Production & Arts Management“ (Universität Salzburg/Mozarteum); 2005-2008 Bachelorstudium der Angewandten Kulturwissenschaften (Universität Klagenfurt), Praktika im Bereich des Kulturmanagements in Ramallah (Palästinensische Autonomiegebiete) und Berlin sowie Projektassistentin am Zentrum für Friedensforschung und -pädagogik (Universität Klagenfurt); 2007-2011 Arbeits- und Studienaufenthalt in Israel und den Palästinensischen Autonomiegebieten, u.a. University of Haifa (Israel), Al-Quds University (Palästinensische Autonomiegebiete), Tätigkeiten im Kunst- und Kulturbereich bzw. der internationalen kulturellen Zusammenarbeit, z.B. Drama Academy Ramallah (in Kooperation mit Folkwang Universität der Künste) und Goethe Institut Ramallah..

Laila Huber

geb. 1980, studierte Kulturanthropologie und Kulturmanagement in Graz und Neapel/Italien. Ihre Arbeits- und Forschungsschwerpunkte sind partizipative Kunst- und Kulturarbeit, Selbstorganisation, autonome Räume, Stadtforschung sowie Interkulturalität. Ihre Dissertation „Topografie(n) des Möglichen (in) der Stadt Salzburg“ wurde im Rahmen des Doktoratskollegs „Kunst und Öffentlichkeit“ (2010-2013), am Schwerpunkt Wissenschaft und Kunst /Universität Salzburg und Mozarteum, ausgearbeitet und 2014 abgeschlossen (Publikation in Vorbereitung im transcript Verlag). Von Jan. 2011-Jan. 2014 war sie ehrenamtlich in der Salzburger Kunstinitiative periscope tätig. Und seit Januar 2012 ist sie Mitglied des Salzburger Landeskulturbeirats in den Fachbeiräten „Bildende Kunst“ und „Kulturelle Bildung“. Seit Okt. 2013 ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin am Programmbereich „Zeitgenössische Kunst und Kulturproduktion“ am Kooperationschwerpunkt Wissenschaft und Kunst (der Paris-Lodron-Universität und Mozarteum Salzburg) – u.a. im Sparkling-Science-Projekt „Making Art – Taking Part! Künstlerische und kulturelle Interventionen zur Herstellung partizipativer Öffentlichkeiten von und mit Jugendlichen“ (www.takingpart.at).

Elke Smodics

Elke Smodics ist Kunst- und Kulturvermittlerin mit den Schwerpunkten zeitgenössische Kunst und Feminismus. Ein zentrales Arbeitsfeld in den letzten 15 Jahren ist die Kulturvermittlungsarbeit mit Lehrlingen. Von 2010 bis 2012 war sie Galerieleiterin der IG Bildende Kunst. Sie ist Lehrbeauftragte an der Pädagogischen Hochschule und an der Akademie der bildenden Künste Wien mit dem Themenfeld feministische, transdisziplinäre Vermittlungsstrategien.

Elke Zobl

Nach Studien der Bildnerischen Erziehung (im Fach Bildhauerei), Germanistik, Gender Studies und Kunst- und Kulturwissenschaften (Salzburg, Wien und North Carolina), erhielt sie 2004 ihr Doktorat an der Akademie der Bildenden Künste in Wien. Von 2000-2006 forschte sie an der Universität of California San Diego, 2007-2011 war sie Inhaberin eines Herta-Firnbergs Postdoc-Stipendiums am Fachbereich Kommunikationswissenschaft (Universität Salzburg). Seit Mai 2011 ist sie Assistenzprofessorin am Fachbereich Kommunikationswissenschaft und am Schwerpunkt Wissenschaft und Kunst (Programmbereich Contemporary Arts & Cultural Production).

Projekte u.a.: "Young women as creators of new cultural spaces" (FWF-Projekt, 2007-2011) und "Feminist Media Production in Europe" (FWF-Projekt, 2008-2012), "Making Art, Making Media, Making Change" (FWF-Wissenschaftskommunikationsprojekt, 2014-2015)

Forschungsschwerpunkte: Zeitgenössische Kunst- und Kulturproduktion, Cultural Studies, Gender Studies.

2010 wurde sie mit dem Wissenschaftsförderpreis der Stadt Salzburg ausgezeichnet.

Suzana Milevska

Suzana Milevska is an independent curator and theorist of art and culture based in Skopje, Macedonia. Her projects focus on postcolonial critique of identity politics and the hegemonic power regimes of representation at the intersection of gender, ethnicity, race and sexuality. She was a Fulbright Senior Research Scholar and has a Ph.D. in Visual Cultures from Goldsmiths College London. In 2010 she published the book *Gender Difference in the Balkans* and edited the book *The Renaming Machine: The Book*. She was the Endowed Professor for History of Central and South Eastern European Art Histories at the Academy of Fine Art in Vienna and a visiting professor at the Visual Culture Unit – Technical University Vienna (2013-15).

Silke Feldhoff

Silke Feldhoff, Kunstwissenschaftlerin, Dissertation UdK Berlin: „Zwischen Spiel und Politik. Partizipation als Strategie und Praxis in der Kunst“ (2009); Forschung zu Partizipation in Kunst und Kunstvermittlung sowie zu Formen des Lehrens und Lernens von Kunst (Olafur Eliassons Institut für Raumexperimente, Berlin; HGB Leipzig); Dozentin an der UdK Berlin, Hochschule für Bildende Kunst Hamburg, Hochschule der Künste Bern; weissensee kunsthochschule berlin, Universität Erfurt, Kunsthochschule Mainz, Bauhaus-Universität Weimar; tätig in der Kunstvermittlung u.a. für Deutsche Bank KunstHalle, KW Institut for Contemporary Art, Berlin Biennale sowie als Kuratorin u.a. für Hochschulgalerie der HGB Leipzig

Elke Bippus

Prof. Dr. Elke Bippus, Studium der Kunstgeschichte, Literaturwissenschaft und Geschichte in Stuttgart und Hamburg, von 1994–2006 Lehrtätigkeit an Universitäten und Kunsthochschulen in Braunschweig, Bremen und Hamburg. Im Jahr 2000 Mitarbeiterin der Konzeptkünstlerin Hanne Darboven. Seit 2006 Professorin für Kunsttheorie und Kunstgeschichte an der Zürcher Hochschule der Künste und Mitarbeiterin am Institut für Theorie. Forschungsschwerpunkte: Kunst der Moderne und Nachmoderne, Kunsttheorie mit Schwerpunkten in der internationalen Moderne, der feministischen Kunstgeschichte, der Repräsentationskritik, Performativität, künstlerischen Produktions- und Verfahrensweisen, Schnittstellen zwischen Kunst und Wissenschaft, Kunst als epistemische Praxis, Ästhetik und Politik. <http://people.zhdk.ch/elke.bippus/index.html>

Marcel Bleuler

Marcel Bleuler (*1980) arbeitet als Kunstwissenschaftler in Zürich und Salzburg. 2013 promovierte er mit Schwerpunkt in Performance- und Media Studies am Institut für Kunstgeschichte der Universität Bern, Abteilung Moderne und Gegenwart, wo er von 2009 bis 2014 auch als wissenschaftlicher Assistent tätig war. Marcel forschte während eines einjährigen Fellowships am Carpenter Center for the Visual Arts der Harvard University; er war mehrfach Lehrbeauftragter an der Universität Zürich; sowie wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Zürcher Hochschule der Künste. Aktuell ist er Projektleiter bei artasfoundation, der Schweizer Stiftung für Kunst in Konfliktregionen, und Postdoc-Researcher am Kooperationsschwerpunkt Wissenschaft & Kunst der Universität Salzburg/Kunstuniversität Mozarteum, wo er an einem durch den Schweizer Nationalfonds geförderten Forschungsprojekt über internationale Kollaboration in der zeitgenössischen Kunst arbeitet.

Iwan Pasuchin

Iwan Pasuchin ist diplomierter Komponist und promovierter (Medien-) Pädagoge. Seinen Tätigkeitsschwerpunkt hat er an der Universität Mozarteum Salzburg, an der er seit 1998 unterrichtet, Forschungsprojekte leitet sowie Universitätslehrgänge initiierte und durchführte. Das zentrale Arbeits- und Forschungsthema dabei ist kreativ-partizipative Medienbildung. In diesem Bereich ist er auch an verschiedenen Universitäten und Hochschulen in Österreich und Deutschland als Gastdozent bzw. Vortragender tätig und hat dazu zahlreiche Publikationen verfasst. Seit 2008 führt er unter dem Titel "WeTube / Denen zeigen wir's!" mehrfach ausgezeichnete Projekte kreativ-partizipativer Medienbildung mit Kindern und Jugendlichen an Schulen in ganz Österreich und im Rahmen von LehrerInnen-(Fort-)Bildungen durch, woraus sich das an einer Neuen Mittelschule in Salzburg angebotene und von ihm unterrichtete Fach "Kreative Mediengestaltung" entwickelt hat. Diese Erfahrungen bringt er aktuell in seine Mitwirkung an der Pädagogischen Hochschule Salzburg und am Programmbereich "Zeitgenössische Kunst- und Kulturproduktion" des Kooperationsschwerpunkts der Universität Salzburg und der Universität Mozarteum Salzburg "Wissenschaft und Kunst" ein.

www.iwan-pasuchin.net

Katharina Morawek

Katharina Morawek ist Leiterin der Shedhalle Zürich, einem Ort für die Erprobung neuer Formen künstlerischer Praxis mit gesellschaftspolitischem Bezug. Morawek lehrte an der Akademie der bildenden Künste Wien und der F+F Schule für Kunst und

Medien in Zürich. Sie ist Herausgeberin der Anthologie „Diktatorpuppe zerstört, Schaden gering. Kunst und Geschichtspolitik im Postnazismus“ (Mandelbaum 2012, mit Lisa Bolyos) und Mitinitiatorin der stadtweiten Initiative „Wir alle sind Zürich“, einem Forum für eine neue demokratische Politik für „Alle, die hier sind und noch kommen werden“.

Moira Zoitl

Moira Zoitl, geboren in Salzburg, lebt und arbeitet in Berlin. Von 1990 bis 1997 Studium an der Universität für angewandte Kunst, Wien (Diplom 1995); und 1997 an der Universität der Künste, Berlin (Visuelle Kommunikation). Seit 1994 Einladungen zu verschiedenen Projekten und Auslandsstipendien: u.a. Rom (1998/99, bm:ukk – Österreichisches Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur), Hong Kong (2002/2004), Stockholm (2007, Goethe Institut), Beijing (2010, Land Salzburg), Mumbai (2015, Goethe Institut). 2004 bekam sie das Österreichische Staatsstipendium für Bildende Kunst. 2001 hatte sie ihre erste umfassende Einzelausstellung im Kunstverein Wolfsburg. Zudem war sie beteiligt am Steirischen Herbst, Graz (2000), an der 3. Guangzhou Triennale in China (2008), am Festival Rencontres Internationales in Paris (2011), an: «To Serve – House without a Maid», Huis Sonneveld & NAI (Netherlands Architecture Institute) Rotterdam (2010), «Was das Ich von selbst erfährt? (Lernen in Eigenregie)», GfZK – Galerie für Zeitgenössische Kunst, Leipzig (2014) und aktuell: «Die 70er – Damals war Zukunft», Schallaburg (2016) und Steirischer Herbst, Graz (2016). Moira Zoitls Videoarbeiten und Installationen, Filme und partizipatorische Projekte befassen sich mit Themen wie Migration, Stadtentwicklung, Gender, (Auto)biografie- und Identitätsfragen.

<http://www.moirazoitl.com/>

Martin Krenn

Martin Krenn, geb. 1970, ist Künstler und seit 2006 Universitätslektor an der Universität für angewandte Kunst Wien, Abteilung Kunst und kommunikative Praxis (KKP).

Er studierte Malerei an der Universität für Angewandte Kunst Wien von 1991 bis 1997 und elektronische Musik an der Universität für darstellende Kunst Wien von 1992 bis 1996. Er schloss beide Studien mit Diplom ab. Von 2006 – 2009 war er Vorsitzender der IG Bildende Kunst. Von 2011 bis 2015 erhielt er das Vice-Chancellor's Research Scholarship (UK) und setzte sich im Rahmen eines Forschungsprojektes mit dem politischen Raum in sozial engagierten Kunstprojekten auseinander. 2016 wurde er an der Ulster University, Faculty of Art, Design and Built Environment, Belfast Campus mit der Arbeit „The Political Space In Social Art Practices“ zum Ph.D. promoviert.

Sein künstlerisches Werk wird von der Galerie Zimmermann Kratochwill, Graz repräsentiert.

Krenn verschränkt in seiner Praxis Kunst, soziales Engagement und politischen Aktivismus. Seine Projekte, Fotoarbeiten und Filme widmen sich schwerpunktmäßig der Rassismuskritik, der Erinnerungs- und Gedenkarbeit sowie verschiedenen Kampagnen zu Bleiberecht, Asylwesen und Migrationsfragen.

Zahlreiche Ausstellungen im In- und Ausland.

www.martinkrenn.net

Anita Moser

Anita Moser ist seit 2015 Senior Scientist am Programmbereich Zeitgenössische Kunst

und Kulturproduktion mit den Schwerpunkten Kulturmanagement, Freie Kulturarbeit sowie zeitgenössische Kunst und Migration. Sie studierte Komparatistik und Spanisch in Innsbruck und Bilbao und war u.a. als wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Komparatistik Innsbruck, als leitende Angestellte beim Festival Neuer Musik „Klangspuren Schwaz“ und als Geschäftsführerin der Interessenvertretung „TKI – Tiroler Kulturinitiativen/IG Kultur Tirol“ tätig. Das Doktoratsstudium schloss sie mit einer Dissertation über Kunst im Kontext aktueller Migrationen ab, die unter dem Titel „Die Kunst der Grenzüberschreitung. Postkoloniale Kritik im Spannungsfeld von Ästhetik und Politik“ bei transcript publiziert wurde.

Benjamin Egger

Benjamin Egger (*1981) arbeitet als Künstler in Zürich. Er studierte bildende Kunst an der Zürcher Hochschule der Künste und der Bezalel Academy for Arts and Design Jerusalem. Von 2008 bis 2011 arbeitete er mit Sabine Schlatter im Künstlerkollektiv eggenschlatter zusammen und war Atelierstipendiat der Stiftung Binz 39. 2014 schloss er den Master in Transdisziplinarität an der ZHdK ab und entwickelte das Forschungsprojekt *Inherent Crossing* (in Zusammenarbeit mit dem Anthropologischen Institut der Universität Zürich), das er heute am Institute for Contemporary Art Research zusammen mit Prof. Dieter Maurer leitet. Benjamin Egger hat an diversen Ausstellungen und Performancefestivals teilgenommen unter anderem an der *Sinop Biennale* am Schwarzen Meer (2014), *Referendum on withdrawal from the human race* in Warschau und Kiew (2014), *an Opportunities for Outdoor Play? Playgrounds – New Spaces of Liberty (The Question of Form)* im Kunsthof Zürich (2013) oder an *inter/act: Neue soziale Skulpturen im Kunstmuseum Thun* (2012). Sein Forschungsprojekt *Inherent Crossing* wird bis April 2017 im Rahmen Ausstellung Kunst ein evolutionärer Denkansatz im Anthropologischen Museum Zürich präsentiert.

Larissa Schütz

1992 in München geboren. Seit 2014 Masterstudium der Musikwissenschaft und Rhetorik an der Universität Salzburg. Von 2011 bis 2013 arbeitete sie in Deutschland und Österreich für verschiedene Unternehmen im Bereich Kultur-PR. Seit 2013 ist sie als freischaffende Sprecherin bei verschiedenen Radio- und Fernsehproduktionen im deutschsprachigen Raum zu hören. 2015 übernahm sie außerdem die Leitung der Redaktion der Sendung „Das Magazin um 5“ der Radiofabrik Salzburg. Neben ihrer Tätigkeit als Sprecherin ist sie außerdem als Kulturjournalistin für diverse österreichische Tageszeitungen sowie für die Austria Presse Agentur tätig.

Verena Höller

geb. 1990 in Schwarzach, Salzburg; 2010-2014 Bachelorstudium am Fachbereich Geschichte an der Universität Salzburg; seit 2014 Studentin im Masterstudium Geschichte mit Studienergänzung Kulturmanagement am Kooperationschwerpunkt Wissenschaft & Kunst, 2014 Auslandssemester an der Bowling Green State University, Ohio.

Stefanie Niesner

geboren 1991 in Gmunden, Oberösterreich, absolvierte ihren Bachelor in Geschichte an der Universität Salzburg. Im Rahmen ihres Curriculums besuchte sie verschiedene Lehrveranstaltungen im Studienschwerpunkt Wissenschaft & Kunst in Salzburg.

Renate Hausenblas

Ein ganz gewöhnliches Leben: Geboren in Oberbayern, aufgewachsen im idyllischen Süden von München. Zu Studium der erste Einschnitt: Umzug ins „überschöne“ Salzburg, Rückkehr nach München und erneuter Wechsel nach Salzburg und seither in Salzburg ansässig. Die Mutter: Opfer des Nationalsozialismus; der Vater mit 15 an der Front und mit 17 Kriegsgefangener in Russland; Beide – Flüchtlinge nach 1945, später Wirtschaftsmigranten (studierte Jobs en masse gab es in München und nicht in Wien). Die Kunst: Ein Versuch Bühnen- und Kostümbild zu studieren, der aber nach 1 ½ Semestern zu Gunsten von Mathematik beendet wurde; ab 2008 regelmäßige Besuche der Sommerakademie Salzburg, ab 2013 „Wissenschaft & Kunst“; ab 2012 startete im Kunstraum Pro Arte Hallein eine rege Ausstellungstätigkeit, sowie Workshops, Projekte.

Sabine Reisenbüchler

Sabine Reisenbüchler wurde in 1977 in Salzburg geboren. Sie ergriff 1993 eine Lehre als Einzelhandelskauffrau in der Parfümerie und arbeitete bis 2010 in den unterschiedlichsten Bereichen der Dienstleistung. Am zweiten Bildungsweg studierte sie an der Pädagogischen Hochschule Lehramt für Neue Mittelschule für die Fächer Deutsch und Bildnerische Erziehung und an der Universität Salzburg Pädagogik mit Schwerpunkt Gender Studies. Sie arbeitet nun als Lehrerin an der Neuen Mittelschule und ist als Künstlerin und Yoga-Lehrerin in Salzburg tätig. Sie interessiert sich für Heilkunst und Schamanismus.

Jana Winkelmayer

Jana Winkelmayer, geboren 1985, arbeitet als freie Journalistin, und Freelancer im Bereich Marketing/PR. Momentan schreibt sie die Masterarbeit zum Studium Vergleichende Literatur- und Kulturwissenschaften in Salzburg. Sie hat 2016 das psychotherapeutische Propädeutikum in Wien abgeschlossen und 2012 das Bachelorstudium Theater-, Film-, und Medienwissenschaften in Wien absolviert. Am Institut für Wissenschaft und Kunst belegt sie den Studienschwerpunkt Cultural Production & Arts Management und durfte in diesem Rahmen an zahlreichen Projekten teilhaben.

Alix Michell

Alix Michell hat ihr Grundstudium der Buchwissenschaft und Komparatistik an den Universitäten Mainz und Tartu absolviert. Derzeit studiert sie Master Kulturpoetik der Literatur und Medien an der Universität Münster. Schon im Verlauf ihres Bachelorsstudiums hatte sie sich den thematischen Schwerpunkt der Kulturvermittlung gesetzt, den sie in ihrer BA-Arbeit zur institutionalisierten Literaturvermittlung vertieft behandelt hatte. Um auf diesem aufzubauen, verbrachte sie das Wintersemester 2015/16 am Forschungsschwerpunkt Wissenschaft & Kunst in Salzburg.

Seit 2015 ist sie Gründungs- und Redaktionsmitglied des online Kulturmagazins Kulturproleten.de .

Anne-Marie Zeif

Anne-Marie Zeif ist Studentin der Paris Lodron Universität Salzburg und absolviert derzeit ihren Master in Kommunikationswissenschaft. In ihrer Bachelorarbeit

widmete sie sich dem Thema der nonverbalen Kommunikation bei der Arbeit mit minderjährigen Flüchtlingen. Das Oberbayerische Volksblatt veröffentlichte einige ihrer Artikel im Rahmen eines Praktikums. Neben dem Schreiben liegt ihr Interesse im Kunst- und Kulturbereich, weshalb sie in verschiedenen Galerien als Praktikantin tätig war und ist. In der Städtischen Galerie Rosenheim war sie an vielfältigen Ausstellungstätigkeiten beteiligt und derzeit betreut sie im Salzburger Kunstverein unter anderem die Ausstellungsorganisation.

Catherine Aigner

Catherine Aigner studierte Schauspiel und belegte im Anschluss das Studienfach Szenisches Schreiben an der bayrischen Theaterakademie August Everding in München. 2006 gewann sie für ihr Stück, „Mexiko“ ein Auslandsstipendium in Mexiko City. 2007 gewann sie mit ihrem Stück „Hinter Augen“ den Autorentheaterpreis am Thalia Theater in Hamburg. 2009 wurden ihre Stücke erstmals in andere Sprachen übersetzt. Catherine Aigner lebt derzeit in Salzburg und studiert Germanistik, ihre Texte erscheinen im Verlag der Autoren (Frankfurt am Main).

Josef Kirchner

Josef Kirchner (*1989, Kufstein) absolviert aktuell das Masterstudium Geschichte an der Universität Salzburg und den Studienschwerpunkt Kulturmanagement am Schwerpunkt Wissenschaft und Kunst der Universität Salzburg und des Mozarteum Salzburg.

2009 bis 2010 leitete er das Filmtheater Kitzbühel, seit 2010 übernahm er diverse Aufgaben im Salzburger Filmkulturzentrum Das Kino. Nach einer Assistenz im Bereich Öffentlichkeitsarbeit und Marketing der ARGEkultur Salzburg 2012-13 betreute er das dort angesiedelte *Open Mind Festival* 2013 redaktionell.

Seit 2011 ist er Gründer und Herausgeber von *mosaik – Zeitschrift für Literatur und Kultur*, Mitglied des Kunstkollektivs *Bureau du Grand Mot* und ehrenamtlicher Kulturveranstalter.