Master Thesis
/ecm – educating/curating/managing 2016-2018

ABSEITS VOM MUSEUM: DAS (VERRÄUMLICHTE) HANDLUNGSPOTENZIAL KULTURELLER PRODUKTIONSORTE

Sarah Klimbacher
Wien, Juni 2018

Betreut von Christine Hauptstummer und Luisa Ziaja

ABSTRAKT

Museumsräume sind nur in der engen Verschränkung von kultureller, sozialer und politischer Dimension, in der Untrennbarkeit von Produktion und Rezeption des gebauten und gelebten Raumes zu begreifen. Ausgehend von fünf Fallbeispielen, die außerinstitutionelle Orte der Kunst- und Kulturproduktion aus dem europäischen Raum sind, werden Handlungsräume und Handlungsmöglichkeiten untersucht, die sich den Teilnehmern dort eröffnen. Neben Arbeitsmethoden werden angewandte Praktiken untersucht, wie solche Räume, als Aktions- und Arbeitsfeld produziert und wie sich die Beziehungen von Produktions- und Bauprozessen, Öffentlichkeit, Grenzen und Experiment als bedeutende Faktoren für den Handlungsraum ineinander verweben. Wie lassen sich diese Faktoren zur Schaffung von gesellschaftlichen Handlungsräumen in der Institution Museum berücksichtigen und in der täglich gelebten musealen Praxis ausleben?

Museum spaces can only be understood in the close interweaving of cultural, social and political dimensions, in the inseparability of production and reception of the built and lived space. Action spaces and the participants possibilities of action are studied based on five european case studies, all non-institutional places of art and culture production. Working practices and applied methods used to produce such spaces are expolred to better understand how the relationships between production and construction processes, the public space, boundaries and experiment intertwine as significant factors for the action space. How can we consider this factors on the museum for the creation of societal action spaces and how can we live them in our everyday practice in museums?

INHALTSVERZEICHNIS

I.	**Einleitung**	8
I. 1.	Wieso abseits des Museums?	8
II.	**Definition Handlungsraum**	10
II. 1.	Zum Verhältnis von „Mensch und Raum“: Bollnows Definition von Handlungsraum	10
II. 2.	Der pädagogische Handlungsraum nach Jeanette Böhme	11
II. 3.	Der Handlungsraum oder „action space“ im öffentlichen Stadtraum nach Richard Scherr	13
III.	**Raumanalyse Museum: welcher Handlungsraum?**	16
III. 1.	Über „Partizipation“ und Handlungsräume	16
III. 2.	Zwei Geschichten über Museumsräume	18
IV.	**Abseits vom Museum: die ausgewählten nicht-institutionellen Projekte**	21
IV. 1.	Assemble	21
IV. 1. 1.	The Cineroleum (London, 2010)	22
IV. 1. 2.	Baltic Street Adventure Playground (Glasgow, 2014 -)	23
IV. 1. 3.	Granby Four Streets (Liverpool, 2013-17)	24
IV. 1. 4.	Der Bauprozess als gesellschaftlicher Handlungsraum	26
IV. 2.	Peter Fattinger, Veronika Orso, Michael Rieper	32
IV. 2. 1.	BELLEVUE. Das gelbe Haus (Linz, 2009)	32
IV. 2. 1.1.	BELLEVUE Akademie	34
IV. 2. 2.	Addon 20 höhenmeter (Wien, 2005)	35
IV. 2. 3.	Grenzräume oder experimentelle Handlungsräume	35
V.	**Voneinander lernen: Vergleich und Übertragung auf das Museum**	42
V. 1.	Das Potenzial unmittelbarer Alltagsrealitäten und Grundbedürfnisse	42
V. 2.	Das Potenzial von Grenzen und in Bezug auf die „Öffentlichkeit“ im Museum: vom Handlungsraum zum öffentlichen Handlungsraum	44
V. 3.	Das Potenzial nicht-institutioneller Lernräume: das (selbstorganisierte) Experiment	46
VI.	**Conclusio**	48
VII.	**Literatur-Verzeichnis**	50
VIII.	**Bild-Verzeichnis**	52

I. EINLEITUNG

Ausgangspunkt dieser Arbeit sind verschiedene Fragen, die um das Verhältnis von kulturellen Produktionsorten abseits von Hochkultureinrichtungen (wie großen Museen und Kunstinstitutionen) und Handlungsmöglichkeiten, die den Teilnehmern dort eröffnet werden, kreisen: Welche sozialen, politischen, pädagogischen Handlungspotenziale schöpfen TeilnehmerInnen aus solchen kulturellen Handlungsräumen oder Aktionsräumen? Neben Arbeitsmethoden und Handlungsabläufen werden auch Praktiken untersucht wie Handlungsräume, die Orte und gleichzeitig auch Medium künstlerischer Projekte sind, als Aktions- und Arbeitsfeld produziert und mit welchen, mehr oder weniger nachhaltigen Auswirkungen solche Handlungsräume tatsächlich genutzt werden. Auf der Suche nach konkreten Antworten werden zwei zeitgenössische Beispiele aus dem europäischen Raum zur Analyse herangezogen: Assemble (London, Großbritannien) und BELLEVUE - das gelbe Haus (Linz, Österreich).

I.1. Wieso abseits der Institution Museum?

Die Grenzen zwischen Museen und anderen öffentlichen Institutionen, sozialen Räumen und technologiebasierten Speichersystemen verschwimmen, sie verschmelzen immer stärker mit Bibliotheken, Sozialeinrichtungen, Schulen und Universitäten, Veranstaltungshallen, Theatern, Geschäften und Kaffees[1]. In diesem kontinuierlichen Wandlungs- und Hybridisierungsprozess, in dem sich die Institution Museum anderen öffentlichen Einrichtungen annähert und möglicherweise in der Zukunft gemeinsame Kooperationen eingeht, besteht die Chance für das neue Museum, einen relevanteren Beitrag für die Gesellschaft zu leisten: als effektiverer Speicher kultureller Informationen einerseits, aber vor allem auch als aktive Stütze einer zivilengagierteren Gesellschaft.

Elaine Heumann Gurian, Museumsberaterin und Kunsthistorikerin, kündigt in ihrem Essay „A blurring of the boundaries“ eine Entwicklung an, die heute zum Teil bereits eingetreten ist: “In twenty-five years, museums will no longer be recognizable as they are now known. Many will have incorporated attributes associated with organizations that now are quite distinct from museums; (…) a new expanded definition of museums and these emerging hybrids will be embraced by the museum community.”[2]

Museen sind Spiegel ihrer Gesellschaft und der in ihr täglich gelebten materiellen und sozialen Ordnungen. Geht man von dieser Behauptung aus, sind der Anspruch und die Forderung nach inklusiven und zivilengagierteren Museen, die ihre „Besucher“ als aktive Mitgestalter dieser Gesellschaft einbinden und diese gesellschaftliche Verantwortung auch in ihre eigene Arbeitspraxis übernehmen, notwendig.

In Anbetracht der voranschreitenden Professionalisierung von Kulturarbeitern, des aktuellen

1 Elaine Heumann GURIAN, A blurring of the boundaries, in: Gerard CORSANE (Hg.), Heritage, Museums and Galleries. An introductory reader, S.71.

2 Ebd. S.71.

Hybridisierungs-Trends und einer Neuausrichtung zeitgenössischer Museen bezüglich der Aufgaben und Verantwortungen, die sie in der Gesellschaft tragen, scheint es sinnvoll und im Eigeninteresse der Institution, andere verwandte Kultureinrichtungen näher zu betrachten und ihre Arbeitspraxen zu analysieren, um unser Verständnis darüber, wie Menschen in Museen arbeiten und handeln, zu vertiefen. Somit schließt diese Arbeit auch an wichtige Leitgedanken des ecm-Lehrgangsprojekts 2017 „FUTURE undone“[3] an und knüpft an einen Grundgedanken des Projektes „Lernen für das Museum“ an, indem es den Blick auf verwandte Kultureinrichtungen lenkt, die dennoch anderer Natur sind.

Nach der Begriffsdefinierung von „Handlungsraum“ (II) aus der phänomenologischen Perspektive von Bollnow, aus der pädagogischen Perspektive von Jeanette Böhme und im städtebaulichen Kontext von öffentlichen Stadträumen folgt eine Untersuchung der Museumsräume (III) bezüglich ihrer Eignung als solche Handlungsräume. Die Projekte von Assemble, „BELLEVUE. Das gelbe Haus“ und „add on. 20 höhenmeter“ sind die ausgewählten Orte der Kunst- und Kulturproduktion außerhalb des geplanten musealen Kontextes und werden im IV. Abschnitt jeweils vorgestellt und auf ihr Potenzial als Handlungsraum überprüft. Dabei werden Entstehungsprozesse, das Verhältnis von Mensch und Raum, sowie im Raum stattfindende Handlungsabläufe untersucht. Im V. Teil wird schließlich ein Vergleich zwischen institutionellen und unabhängigen Handlungsräumen gezogen: was sind grundlegende Unterschiede und wie wirken sie sich auf das „Handeln“ der Teilnehmer selbst aus? Und was kann das Museum lernen oder möglicherweise sogar in die eigene Kulturpraktik übernehmen?

3 FUTURE undone ist eine Versuchsanordnung über die Zukunft des Museums und das Museum der Zukunft (https://futureundone.at/).

II. HANDLUNGSRAUM – DREI DEFINITIONEN

Mein anfänglicher Eindruck, dass das Verhältnis von Raum und Mensch, spezifischer das Verhältnis von Handlungsräumen und Menschen, noch überwiegend ein vernachlässigter Aspekt im theoretischen Diskurs über Museen und anderen Hochkulturinstitutionen zu sein scheint, verdichtete sich auf der Suche nach wissenschaftlicher Literatur aus dem Museumsdiskurs zum Thema „Handlungsräume“ oder „Aktionsräume“.

Die Begriffe „Handlungsraum“ oder „action space“ als solche tauchten in meinen Recherchen meistens in einem urbanen städtebaulichen Kontext, in Zusammenhang mit Revitalisierungsmaßnahmen von Stadtteilen oder der Schaffung neuer Öffentlichkeitsräume auf – selten jedoch in Bezug auf die öffentliche Institution des Museums. In einem musealen Kontext taucht der Begriff „Handlungsraum“ fast ausschließlich in Zusammenhang mit Vermittlungsarbeit und Partizipation auf (siehe Kapitel III), ist in seiner Verwendung aber weder eindeutig noch auf eine spezifische Definition zurückzuführen.

In einer ersten theoretischen Annäherung soll der Begriff „Handlungsraum“ aus drei Perspektiven erörtert werden: Wie werden Raumbedingungen geschaffen, die Bewegungen ermöglichen und Handlungen fördern, Raumbedingungen, die Menschen dazu veranlassen, Spuren zu hinterlassen? Wie können Räume freiwillige Handlungen im Sinne von Eigenproduktivität und eines aktiven Mitgestaltens anstiften?

II.1. Zum Verhältnis von „Mensch und Raum“: Bollnows Definition von Handlungsraum

Im Schulunterricht wird uns die Vorstellung von Raum als ein mathematisch-physikalisch beschreibbares Konstrukt vermittelt. Dieses Verständnis eines Raumes, der durch Punkte und Richtungsvektoren definierbar ist (euklidisches Raumverständnis), begleitet uns ein Leben lang. Dennoch, wie der philosophische Anthropologe Otto Friedrich Bollnow schreibt, ist „[d]ieser Raum [ist] völlig ungegliedert und kann insofern als eine Art von Gefäß betrachtet werden, in dem sich die Dinge befinden. Diese Raumvorstellung ist uns so selbstverständlich geworden, dass wir darüber meist vergessen, dass der konkrete Raum, in dem wir leben und den wir erleben, kurz gesagt: der erlebte Raum ganz anders ist.“[4]

In Bollnows philosophisch-anthropologischen Ausführungen zum Verhältnis von „Mensch und Raum“ (2010) wird mit dem Begriff „Handlungsraum“ auf die raummateriale Gestaltung menschlichen Handelns verwiesen. Der Handlungsraum beschreibt also eine dinghafte Raumordnung, die menschliches Handeln nicht nur ermöglicht, sondern auch gezielt potenziert. Der Begriff des Handlungsraums verweist aus der phänomenologischen

4 Otto Friedrich BOLLNOW, Der Raum, in: http://wernerloch.de/doc/Raum.pdf (Stand: 12.2.18).

Perspektive auf eine Wechselbeziehung, in der die Verwirklichung einer Handlung eine konkrete Raumordnung voraussetzt und umgekehrt jede Raumordnung materialer Ausdruck zuvor entworfener Handlungsabläufe ist.

In seinen Überlegungen bezieht sich Bollnow auf Kurt Lewin[5] , der den erlebten Raum als einen hodologischen, also einen durch Wege und die zurückgelegten Entfernungen gegliederten Raum definierte: „Der hodologische Raum beschreibt das System der Wege, auf denen ich einzelne Stellen im Raum erreichen kann. […] So stellt der erlebte Raum ein sinnvoll gegliedertes Ganzes dieser bedeutungsgeladenen Plätze und Stellen dar.“[6]

Als Erweiterung des hodologischen Raumes versteht Bollnow den „Handlungsraum“[7] . Er zählt ihn zu einer Typologie von Räumlichkeiten, die mit bestimmten menschlichen Verhaltensweisen verbunden sind und beschreibt ihn als dreidimensionalen Raum, der sich nach der in ihm realisierten menschlichen Arbeit entsprechend strukturiert und organisiert.

Für Bollnow ist der Handlungsraum ein „Zweckraum“, „die Gesamtheit der Plätze, die die Gebrauchsdinge um den arbeitenden Menschen herum einnehmen“[8] , wobei „jedes einzelne Ding [ ] dabei in der räumlichen Nachbarschaft zu anderen Dingen [steht], mit denen es durch einen Sinnzusammenhang verbunden ist.“[8]

Versteht man also den Handlungsraum wie Bollnow als Erweiterung des hodologischen Raumkonzepts, so könnte man nun sagen, der Handlungsraum wird zu dem aktiv gelebten Raum als Erweiterung des passiv erlebten Raumes. Er ist somit nicht bloß Raum „den wir erleben“, sondern vielmehr ein Raum, „in dem wir leben“, in dem Menschen arbeiten und handeln, aktiv am Leben teilhaben und gestalten.

II.2. Der pädagogische Handlungsraum nach Jeanette Böhme

Die materielle Komponente des Handlungsraumes, also der mathematisch-physische oder sogenannte euklidische Raum, steht in einem komplexen Wechselverhältnis zu ihrer sozialen Komponente, die wiederum durch ihre unterschiedlichen Akteure, Interaktionspraxen und impliziten formelle sowie informellen Regelsysteme gezeichnet ist. Aus diesem Verhältnis heraus stellt sich die Frage bezüglich des sozialen Aspektes eines Handlungsaktes: wird der soziale Sinn von Handlungen durch den materiellen Raum induziert oder wird der soziale Raum andersherum performativ durch menschliche Handlungen erst geschaffen?[9] Und

5 Kurt Tsadek Lewin (1890-1947) gilt als einer der Begründer der modernen experimentellen Psychologie und prägte in der Sozialpsychologie den Begriff der Gruppendynamik (siehe: https://www.spektrum.de/lexikon/psychologie/lewin/8852, Stand: 10.5.18). Bollnow bezieht sich in seinem Werk v.a. auf Lewins Feldtheorie, wonach Lewin die Vorstellung von Feldern und Feldkräften auf das Verhalten des Menschen in seiner Umwelt anwendet und die wirkenden Kräfte als Vektoren beschreibt.

6 Otto Friedrich BOLLNOW, Mensch und Raum, Stuttgart 2011, S.203.

7 Ebd. S.202.

8 Ebd. S.205.

9 Jeanette BÖHME, Handlungsraum, in: Christoph WULF, Jörg ZIFRAS (Hg.), Handbuch Pädagogische Anthropologie, 2014, S.430.

was bedeutet dieser Zusammenhang für die Arbeitspraxen von Kulturstätten, die einen Bildungsauftrag verfolgen und im Sinne des kommunalen Interesses agieren?

Jeannette Böhme, Professorin an der Universität Duisburg-Essen für Bildungswissenschaften, differenziert in ihrem Essay „Handlungsraum“ (2014) den Handlungsraum aus einer pädagogischen Perspektive heraus: als materialen Zweckraum, als performativen Ritualraum und als ereignishaften oder inszenierten Aufführungsraum.

Ausgehend von Bollnows Konzept definiert Böhme den pädagogischen Handlungsraum zuerst auch als materialen Zweckraum: „In der philosophisch-phänomenologischen Perspektive ist der pädagogische Handlungsraum verräumlichter Ausdruck pädagogischer Sinnkonstruktionen, jedoch kein Garant ihrer Verwirklichung.“[10]

Ein Raum also, dessen materielle Ordnung in einer pädagogischen Absicht begründet ist. Wie aber wird diese im Raum materialisierte pädagogische Absicht letztendlich als Handlung verwirklicht? Dies geschieht erst, wenn „der pädagogische Handlungsraum für den Lerner zur Räumlichkeit wird, indem er mit diesem verschmilzt“[10] und eine Identifikation durch dieses „Mit-dem-Raum-Eins-werden“ möglich ist. Böhme stützt sich dabei auf Bollnows Verschmelzungsphänomen, dass der Mensch nur als Einheit mit dem umgebenden Raum „ein bestimmtes Wesen gewinnt“[11] , und zwar dann, wenn der Raum vom Menschen bewohnt wird und dadurch eine „Form eines vertrauend-verstehenden Verbundenseins“[12] zwischen Selbst und Raum geschaffen wird.

In einem weiteren Schritt ergänzt Böhme den rein materiellen Zweckraum durch die Bedeutung sozialen Handelns und beschreibt den pädagogischen Handlungsraum als „performativ[e] Verräumlichung des Pädagogischen“[13] , wobei sie „Rituale als die zentralen performativen Ordnungsgefüge pädagogischer Praxis“[13] definiert. Der Handlungsraum wird dann zu einem performativen Ritualraum, wenn „Bildungsprozesse ermöglicht werden, die eine Reproduktion der Gesellschaft bzw. des sozialen Zusammenhanges sicherstellen.“ [13] Ein unbestimmter „Rest“[14] , der jeder sozialen performativen Handlung immanent ist, bietet die Möglichkeit kultureller Innovation und birgt ein Bildungspotenzial.

Wird der pädagogische Handlungsraum als „ereignishafter Aufführungsraum“[14] betrachtet, rückt die Inszenierung als Bildungs- und (Ver-)Handlungsprozess in den Mittelpunkt. Inszenierung bedeutet in diesem pädagogischen Zusammenhang eine aktive Auseinandersetzung der Teilnehmer mit der geltenden sozialen Ordnung des Raumes beziehungsweise seinen sozialen Handlungsregeln, die durch ein spielerisches „Als-ob-Tun“ neue Möglichkeitsräume eröffnet. Im Gegensatz zu Bollnows Verständnis findet in diesem Fall keine Verschmelzung von Mensch und Raum statt, sondern: „Vielmehr wird eine soziale Verschmelzung in Form einer „Ansteckung“ zwischen den Teilnehmern angenommen, die in dem Moment des Ereignisses erfolgt, das sich lediglich flüchtig verräumlicht: “Wir alle

10 Ebd. S.425.

11 Otto Friedrich BOLLNOW, Mensch und Raum, Stuttgart 2011, S.295.

12 Ebd. S.280.

13 Jeanette BÖHME, Handlungsraum, in: Christoph WULF, Jörg ZIFRAS (Hg.), Handbuch Pädagogische Anthropologie, 2014, S.426.

14 Ebd. S.427.

spielen Theater“ (Goffman 1983).“[15]

Böhme verweist auf drei Möglichkeiten nach Fischer-Lichte[16] , um die „Performativität“, das Handlungspotenzial eines Raumes zu verstärken, wobei sie sich auf Anwendungsmöglichkeiten für den Lernraum Schule bezieht:

1.) „Verwendung eines (fast) leeren Raumes bzw. eines Raumes mit variablem Arrangement, der beliebige Bewegungen von Akteuren und Zuschauern zulässt.“[17]

Diese Idee folgt dem Konzept der Lernstraße, nachdem städtische Raumordnungen in den schulischen Bereich integriert und dadurch die vorherrschende Klassenraumeinteilung in Tafelbereich (Darstellungsraum) und Zuschauerbereich aufgelöst werden soll.

2.) „Schaffung spezifischer räumlicher Arrangements, welche bisher unbekannte oder nicht genutzte Möglichkeiten zur Aushandlung der Beziehung zwischen Akteuren und Zuschauern, von Bewegung und Wahrnehmung eröffnen.“[17]

Das Konzept des Rollenspiels im Unterricht oder im Schultheater eröffnet einen Raum für eine temporäre Auseinandersetzung mit Rollenerwartungen und möglichen Situationen.

3.) „Verwendung vorgegebener und sonst anderwärtig genutzte Räume, deren spezifische Möglichkeiten erforscht und genutzt werden.“[17]

Böhme verweist in diesem Zusammenhang auf die Entschulungsdebatte, in der die Stadt zum eigentlichen Lernraum wird.

Angesichts der Tatsache, dass auch das Museum ein öffentlicher Lernraum ist, würden sich diese Maßnahmen auch auf den musealen Kontext übertragen lassen? (Siehe III.)

II.3. Der Handlungsraum oder „action space“ im öffentlichen Stadtraum nach Richard Scherr

Der Architekt und Architekturtheoretiker Richard Scherr definiert „action space“ als einen neuen Typ urbaner öffentlicher Räume, die seit den 90er Jahren in Städten wie Barcelona, Paris und New York auftauchten und eine neue Art, öffentliche Räume zu denken und zu leben, einführt, die in städtischen Parks und Plätzen zum Ausdruck kommt.

Scherr sieht den Ursprung dieses neuen Raumtyps in dem Missverhältnis zwischen zeitgenössischer Kultur mit ihren sich entwickelnden Tendenzen zu „displacement, privatization, motion, and simultaneous frames of reference“[18] und der Schaffung von

15 Ebd. S.429.

16 Fischer-Lichte (*1943) ist eine deutsche Theaterwissenschaftlerin.

17 Jeanette BÖHME, Handlungsraum, in: Christoph WULF, Jörg ZIFRAS (Hg.), Handbuch Pädagogische Anthropologie, 2014, S.430.

18 Richard SCHERR, Action Space, 1996, in: http://www.richardscherr.com/wp-content/uploads/2016/08/Action-Space-1999.pdf (Stand: 20.2.18).

statischen, streng gerahmten urbanen Stadträumen, die immer noch einer kulturellen Ästhetik früherer historischer Perioden entsprechen.

Der neue Aktionsraum bricht mit den Konzepten des geschichtlichen städtischen Raums des 19. Jahrhunderts und ist von den kulturellen und ästhetischen Einflüssen, die sich im Laufe des 20. Jahrhunderts entwickelt haben, geprägt. Richard Scherr nennt die Entwicklung der Kunst des 20. Jahrhunderts, besonders der Minimal Art und der Performance Kunstbewegung der 1960er und 70er Jahre, als ausschlaggebenden Faktor für das neue Raumverständnis.

Die Erfindung des Kubismus und der Montage als Filmtechnik in den 20er und 30er Jahren veränderten die traditionellen Vorstellungen von perspektivischem Raum und festen Bezugspunkten grundlegend: der moderne Raum suggerierte eine Verschiebung hin zu einer nicht-zentralisierten, peripheren Sichtweise, die eine Art marginalen Raum erzeugt und mehrdeutige Interaktionen mit seiner Umgebung ermöglicht.

Mit den „art investigations“ (Kunstuntersuchungen) der 1960er und 1970er Jahre entstand ein neues Verständnis für den öffentlichen Raum. Minimalismus, Konzeptualismus, Performance Kunst und Land Art brachen mit traditionellen Beziehungen zwischen Kunstwerk und Betrachter: Arbeiten wurden aus den Galerien entfernt und nach Außen gesetzt oder die Künstler konzentrierten sich auf den Raum zwischen dem Kunstwerk und Beobachter.

Während sich in Malerei, Film und Architektur ein radikaler Wandel für Raumverständnis vollzog, blieb dieser in der Standplanung bis in die 90er Jahre zunächst aus. Seit den 1980er Jahren, bedingt der „Spatial Turn“ wieder eine neue Aufmerksamkeit auf die Bedeutung der materialen Gestalt des Raums für soziale Abläufe. Der „Raum“ avancierte schließlich zu einem Schlüsselthema der Geistes- und Kulturwissenschaften und löste die „Zeit“ als zentrales Konzept von kulturwissenschaftlichen Untersuchungen ab. Diese Wende im Raumdenken, die insbesondere durch Geographie, Soziologie und Ästhetik eingeleitet wurde, bereitete den Weg, nicht nur einer phänomenologischen Auseinandersetzung, sondern auch einer kritischen Reflexion über soziale, mediale, politische und ästhetische Räume vor.

Scherr fasst seine Überlegungen zum Handlungsraum in folgende Punkten zusammen:

1.) Der Aktionsraum ist unabhängig von physisch vorgeschriebenen Umrahmungen und klaren räumlichen Abgrenzungen. Die Grenzen können unregelmäßig sein, willkürlich festgelegt und durch die gegebenen Umstände bestimmt werden. Ordnung und Form entstehen durch die in ihnen vollbrachten menschlichen Aktionen/Handlungen.

2.) Der Aktionsraum wird oft durch Modifizieren einer bereits bestehenden „Rahmung“ gebildet und ist mit der Zeit schrittweise veränderbar. Er entsteht nicht als finalisiertes Produkt und wird nicht als fixierter Raum gedacht.

3.) Ein Handlungsraum ist nicht als unteilbare Ganzheit konzipiert, sondern kann als eigenständige Fragmente aufgefasst werden; jeder Ordnungsbegriff wird durch Handlungsfolgen und Erfahrungen, nicht durch formale Komposition erreicht.

4.) Aktionsraum wird erst durch menschliche (Inter-)Aktion aktiviert. Von dieser (Inter-)

Aktion sind Gestaltung, Anordnung, Gebrauch und Wahrnehmung des Raumes abhängig.

Diese Definition von Scherr betont einen klar experimentellen Charakter von Handlungsräumen und ist für die spätere Analyse der ausgewählten Projekte wichtig.

III. RAUMANALYSE MUSEUM - EIN HANDLUNGSRAUM?

Museumsräume sind im Idealfall Räume der Kommunikation für einen offenen Austausch zwischen materiellen und sozialen Ebenen; Handlungsräume; gelebte Orte der physischen Begegnung, die gleichzeitig Räume eines diskursiven, interdisziplinären und kritischen Dialogs sein sollen. Wie offen und aktivierend sind Museumsräume wirklich und wo liegen die Grenzen der Institution zur Schaffung solcher Räume? Sind die Bedingungen für Handlungsräume in einem Museum gegeben? Was passiert über den diskursiven Dialog hinaus – was wird getan? Wird Handlung potenziert?

III.1. Über „Partizipation“ und Handlungsräume

Zur Untersuchung von „Handlungsräumen“ im musealen Kontext ist es sinnvoll zu aller erst den Begriff „Partizipation“ genauer zu definieren da, wie bereits erwähnt, der Begriff „Handlungsraum“ in diesem Zusammenhang meistens im Kontext von Vermittlungsarbeit und Partizipation verwendet wird.

Die Forderungen nach Partizipation und partizipativen Räumen in Museen, ist kein neues Phänomen und zieht schon Jahrzehnte hinter sich. Spätestens ab den 70er Jahren mit der Neuen Kulturpolitik machten sich die gesellschaftlichen Protest- und Reformbewegungen der 60er Jahre in den USA und Europa in der Kulturlandschaft bemerkbar. Mit ihren Forderungen nach Gleichberechtigung, Mitbestimmung, größere Bildungsgerechtigkeit und Repräsentation begannen auch zahlreiche Museen ihre Angebote besucherorientiert zu gestalten und waren bemüht, neue, unterrepräsentierte Zielgruppen für sich zu gewinnen. In den 80er Jahren verzeichnete die Kulturlandschaft einen beachtlichen Museumsgründungsboom und damit etablierte sich auch die Museumspädagogik bzw. Kulturvermittlung als eigenständiges Berufsfeld. Mit der Neuen Museologie entstanden neue, gesellschaftsorientierte Museumstypen so wie etwa die Community- oder Nachbarschafts-Museen in den USA oder die Ecomusées in Frankreich. Im deutschsprachigen Bereich zählt man vor allem die Museen für Industrie- und Sozialgeschichte mit ihrem direkten Gesellschaftsbezug zu den Wegbereitern einer partizipativen Museumspraxis.[19]

Trotzdem, so Martin Düspohl, „fällt die Bilanz der jahrzehntelangen Bemühungen, „Bildungsgerechtigkeit“ im Museum herzustellen, d.h. alle gesellschaftlichen Schichten gleichermaßen zu erreichen und zu beteiligen, heute bisweilen ernüchtern aus.“[20] Auch

19 Anja PIONTEK, Partizipative Ansätze in Museen und deren Bildungsarbeit, 2017, in: https://www.kubi-online.de/artikel/partizipative-ansaetze-museen-deren-bildungsarbeit (Stand: 26.4.18).

20 Martin DÜSPOHL, Das Museum als sozialer Faktor, 2007, in: Aus Politik und Zeitgeschichte 49, S.33.

heute noch sind Schwellenängste gegenüber Museen in einem Großteil der Bevölkerung verbreitet. Vor dem Hintergrund einer neuen Informations- und Wissensgesellschaft sowie der gestiegenen Multikulturalität unserer Einwanderungsgesellschaft werden die Forderungen nach Beteiligung und Mitspracherecht wieder lauter und so erfährt auch der Begriff „Partizipation“ in den letzten Jahren eine neue Hochkonjunktur im museologischen Diskurs.

Doch was bedeutet „Partizipation“? Der Begriff „Partizipation“ ist so dehnbar und undefiniert, dass man darunter sowohl den Akt des „[bloßen] Anwesend-Sein, über verordnete (Selbst-) Lernerfahrungen und basisdemokratische Mittbestimmungsverfahren bis hin zu ungefragter Intervention bzw. dem anarchistischen Widerstand gegen die herrschende Kultur“[21] verstehen kann. Partizipation kann sowohl einen mehr oder weniger passiven Zustand eines Beteiligtseins oder einen mehr oder weniger aktiven Prozess eines Mitmachens und Mitbestimmens beschreiben.

Im Sinne einer Untersuchung von potenziellen Handlungsräumen beziehe ich mich in dieser Arbeit auf Anja Piotneks Partizipations-Verständnis, als „handelnd-aktive Teil-Nahme“, bei der „nicht primär die Vermittlung von Wissen oder Fertigkeiten von Seiten des Museums an die Partizipierenden nach dem top-down-Prinzip, sondern die Idee eines reziproken Austausches, bei dem sich beide Seiten wechselseitig befruchten und bereichern“[21] , im Vordergrund steht. Partizipation bedeutet auch „für beide Seiten, sich in einen Prozess offenen Ausgangs zu begeben und so ein gewisses Risiko einzugehen“[21].

Betrachten wir nun die Institution Museum unter den oben gezeichneten Definitionen von Handlungsräumen. Nach Bollnow fällt das Museum nicht unter die Definition eines Handlungsraumes – mit der Ausnahme der Menschen, die für die Institution arbeiten und dadurch mit den Räumen in einer Art verbunden sind, dass sie diese als eigene Handlungsfelder nutzen können, die Räume also im bollnow‘schen Sinne „bewohnen“. In diesem Fall werden die Räume durch den ausgeübten Beruf (KuratorInnen, Kunst- und KulturvermittlerInnen) zu materiellen Zweckräumen, zu gelebten Alltagsräumen. Doch richtet sich die kulturelle Arbeit in Museen an die allgemeine Gesellschaft, an Menschen, für die dieser Raum kein Handlungsraum darstellt, insofern sie nicht auch in die materiellen und inhaltlichen Produktionsprozesse dieser Räume eingebunden sind.

Die Definition von Scherr betont einen klar experimentellen und prozessorientierten Charakter von öffentlichen Handlungsräumen. Bedingungen die sich im institutionellen Rahmen oft schwierig umsetzen lassen aber Museumsräume, angesichts eines vermerkbaren Trends von Ausstellungsformaten hin zu Laboratorien und Versuchsanordnungen, als solche nicht kategorisch ausschließen.

Im Ausstellungsdesign werden bereits flexible und modellierbare räumliche Gestaltungselemente verwendet (siehe S.8 Punkt 1.: „Verwendung eines (fast) leeren Raumes bzw. eines Raumes mit variablem Arrangements, der beliebige Bewegungen von Akteuren und Zuschauern zulässt.“), um Museumsbesuchern individuelle und selbstbestimmte Bewegungen im Raum zu erlauben und typische Objekt – Betrachter Situationen zu durchbrechen. Die Raumtechniken unter Punkt 2 („Schaffung spezifischer räumlicher Arrangements welche bisher unbekannte oder nicht genutzte Möglichkeiten zur Aushandlung

21 Anja PIONTEK, Partizipative Ansätze in Museen und deren Bildungsarbeit, 2017, in: https://www.kubi-online.de/artikel/partizipative-ansaetze-museen-deren-bildungsarbeit (Stand: 26.4.18).

der Beziehung zwischen Akteuren und Zuschauern, von Bewegung und Wahrnehmung eröffnen.“) und 3 („Verwendung vorgegebener und sonst anderwärtig genutzter Räume, deren spezifische Möglichkeiten erforscht und genutzt werden.“) stehen dagegen im deutlichen Kontrast zur gegenwärtigen Raumsituation in Museen, bzw. werden ihre Potenziale zur Schaffung pädagogischer Handlungsräume nur in wenigen Fällen wahrgenommen. Bietet das Museum Raum für den undefinierten „Rest“ und experimentelle, unerprobte Formate oder sind „die Grenze[n] der zeitgenössischen [Kultur]vermittlung [...] die Institution selbst“[22] ?

Als Beispiel eines Handlungsraums als „ereignishafte[n] Aufführungsraum“ im Museum folgt ein persönlicher Erfahrungsbericht von Claudia Hummel.

III.2. Zwei Geschichten über Museumsräume

Claudia Hummel, Kunsttheoretikerin und freischaffende Künstlerin in Berlin, setzt sich in ihren Arbeiten mit Kunstvermittlung, ihrer gelebten Praxis und ihrer Wirksamkeit in Museen und Ausstellungsinstitutionen auseinander und denkt dabei die vorherrschenden sozialen und kulturellen Konventionen unserer Gesellschaft mit. Dabei beschäftigen sie Fragen über „gesellschaftlich relevante Anwendungsformen zeitgenössischer künstlerischer Praxis“ [23] ebenso, wie deren millieuübergreifende Vermittlung und „der Wunsch, der Handlungsraum Kunstvermittlung möge ein Aktions- und Reflexionsraum dafür sein“[24].

In »Es ist ein schönes Haus. Man sollte es besetzen.« Aktualisierung des Museums. erzählt Claudia Hummel drei persönlich erfahrene „Geschichten […] die sich darin verbinden, dass Menschen eine Ausstellung zum Anlass nehmen, etwas zu tun.“[25] Von diesen drei Geschichten fanden dennoch nur zwei tatsächlich in einem musealen Ausstellungskontext statt: 2007 im Rahmen der documenta 12 im Museum Fridericianum in Kassel und 2001 im Berliner Kronprinzenpalais zu der Ausstellung „Exodus. Flucht und Heimatlosigkeit 1994-2000“. Die dritte Ausstellung, die aus dem institutionellen Kontext eines Museums fällt, fand 2010 in der Regenbogenfabrik, einem ehemals besetzten Haus in Berlin Kreuzberg, zur 6. Berlin Biennale für zeitgenössische Kunst statt.

„Dreimal erhalten einzelne künstlerische Werke einer Ausstellung oder auch eine ganze Ausstellung eine Anwendung, eine Fortsetzung und eine Gegenlektüre. Dreimal ist diese Gegenlektüre, die auch eine Handlung ist, die eigentliche Geschichte“.[25]

Welche Handlung fand nun im Raum statt, wurde der Ausstellungsraum erfolgreich zu

22 Siehe: Claudia EHGARTNER, Ivan JURICA, Die Grenze der zeitgenössischen institutionellen Kunstvermittlung ist die Institution selbst, in: Beatrice JASCHKE, Nora STERNFELD (Hg.), Educational turn. Handlungsräume der Kunst und Kulturvermittlung, Wien 2012.

23 Claudia HUMMEL,“Es ist ein schönes Haus. Man sollte es besetzen.“. Aktualisierung des Museums, in: Beatrice JASCHKE, Nora STERNFELD (Hg.), Educational turn. Handlungsräume der Kunst und Kulturvermittlung, Wien 2012, S.82.

24 Ebd. S.83.

25 Ebd. S.79.

einem gesellschaftlichen Handlungsraum? Wer wurde zu einer Handlung aktiviert und mit welchen Mitteln dazu motiviert?

Hummel organisierte gemeinsam mit der Künstlerin Annette Kraus einen Workshop, der speziell für Künstler und Kunstvermittler der documenta 12 ausgerichtet war. Gemeinsam mit den TeilnehmerInnen stellte sie sich Fragen zum Verhältnis von Körper und Ausstellungsräumen, wie eben dieser Raum das Rezeptionsverhalten von Menschen bedingt und ihr Handeln lenkt. Ausgangspunkt des experimentellen Workshops war die Annahme, „dass der Besuch einer Ausstellung […] über ein meist unbewusstes körperlich-praktisches Tun vollzogen wird“[26] und die Frage: „Wie kann man dieses unbewusste körperliche Tun bewusst machen?“[26] . An dieser Stelle sei vermerkt, dass es eben nicht dieses passive rezeptive Tun ist, welches sich in vielen Fällen eines Museumsbesuches beobachten lässt, dass einen Handlungsraum, im Verständnis dieser Arbeit, ausmacht. Durch körperliche Mimesis anderer BesucherInnen durch den Ausstellungsraum sollten die Teilnehmer nicht nur das körperliche Verhalten anderer studieren, sondern sich auch die eigenen Bewegungen ins Bewusstsein rufen.

Als „Konsequenzen“ dieser gezielten Körperübungen beobachtet Hummel eine neue „Fähigkeit der Gruppe zur Raumannahme und ein wachsendes Selbstverständnis, die Ausstellung bzw. den musealen Raum „für sich selbst“ nutzen zu können.“[27] Durch die stattgefundene Selbstbefreiung und performative Raumaneignung, die jedoch unter genauer Anleitung und Handlungsanweisungen erfolgte, wurde der Ausstellungsraum zu einem „inszenierten Aufführungsraum“.

Die dritte Geschichte ist die Geschichte einer aktivistischen Intervention in einem Museum „mit der impliziten Forderung, sich für (aktuelle) politische Fragestellungen zu öffnen und sich dazu zu verhalten“[28] . Anfang November 2001 stürmten Mitglieder der Flüchtlingsinitiative „Brandenburg“ die Ausstellung „Exodus. Flucht und Heimatlosigkeit 1994-2000“ im Kronprinzenpalais in Berlin. Ausgestellt waren Schwarz-Weiß-Fotografien des brasilianischen Künstlers Sebastião Salgado, auf denen Menschen aus aller Welt auf der Flucht vor Krieg, Armut und Unterdrückung gezeigt wurden. Grund der Protest-Aktion war die am Folgetag geplante Verabschiedung eines neuen Gesetzesentwurfes des Zuwanderungs- und Ausländerrechts im Bundeskabinett. Die Aktivisten, von denen die meisten selbst Asylsuchende waren, hatten selbst schwarz-weiß Fotografien aus ihrem Alltag im Asylheim Rathenow in Brandenburg mitgebracht und eine Ausstellung über Flucht zu ihrem Handlungsort gewählt, in der Hoffnung, in diesem thematisch passenden Rahmen auf Verständnis und Unterstützung zu treffen. Ein scheinbar passender Ort für einen Dialog über reale Geschichten und ihre realen Protagonisten in einem Raum, der, wie man hätte annehmen können, sich genau das zur Aufgabe gemacht hat: über ein wichtiges und menschliches Thema aufzuklären und seinen Besuchern als reales Problem vor Augen zu führen. Der Versuch der Aktivisten, sich diesen Raum anzueignen, der einen gegenseitigen produktiven Wissens- und Ideen-Austausch ermöglichen könnte, wurde von der Museumsleitung verhindert. Die Polizei wurde verständigt und die Beteiligten aus dem Raum verwiesen.

---

26 Ebd. S.85.

27 Ebd. S.90.

28 Ebd. S.110.

In diesem Fall wurden die Ausstellungsräume zum politischen Handlungsraum von Menschen, die von außerhalb in die Institution kamen, von Aktivisten, die keine Künstler, keine institutionsvertrauten Kuratoren oder Museumspädagogen waren, gewählt. Der Versuch, einen öffentlichen Raum für einen sozialpolitischen Zweck als Handlungsraum zu nutzen, scheiterte; der ungeplante „Rest", der „jedem Handeln, jeder Performance (…) immanent [ist], der als strukturelles Kennzeichen des Rituals Subjektivierung und kulturelle Innovationen ermöglicht"[29] , wurde von der Institution unterdrückt bzw. beseitigt, um die Raumordnung wieder so herzustellen, dass die Steuerbarkeit von Handlungsabläufen weiterhin sichergestellt ist. Anders würde „[…] das Handeln Spuren im Raum [hinterlassen], die zunehmend geplante Abläufe behindern".[30]

Vielleicht hätte ein anderes Museum auf diese oder eine ähnliche ungeplante Aktion, die von außen in die Institution getragen wird, ganz anders reagiert? Vielleicht hätten andere Museen den Flüchtlingen Asyl geboten, statt sie wieder abzuweisen. Vielleicht? Man müsste es öfter versuchen, Grenzen ausloten – um Grenzen zu verschieben. Man kann nicht von einem Beispiel auf die Mehrheit aller Museen schließen, dennoch wäre so eine Art ungeplante „Betriebs-Störung" in den meisten musealen Einrichtungen heute nicht willkommen, es würde nicht als Handlungspotenzial wahrgenommen werden:

„Das Museum produzierte mit der Ausstellung eine Perspektive auf das Thema Flucht, ließ aber keine andere Perspektive zu. Das Museum deutete mit Bildern auf die weltweiten Missstände hin, vermochte aber nicht, diese mit der Alltagsrealität von Betroffenen vor Ort zu verknüpfen."[31]

Oder in Elaine Heumann Gurians Worten:

„We should remind ourselves that most exhibitions remain curatorially controlled and intend to reach a single thematic conclusion. Museums, (…) are not that easy to change. Perhaps, in part, because many may be organically stuck in the organizational structures which align with the top-down business model."[32]

29 Jeanette BÖHME, Handlungsraum, in: Christoph WULF, Jörg ZIFRAS (Hg.), Handbuch Pädagogische Anthropologie, 2014, S.427.

30 Otto Friedrich BOLLNOW, Mensch und Raum, Stuttgart 2011, S.208.

31 Claudia HUMMEL,"Es ist ein schönes Haus. Man sollte es besetzen.". Aktualisierung des Museums, in: Beatrice JASCHKE, Nora STERNFELD (Hg.), Educational turn. Handlungsräume der Kunst und Kulturvermittlung, Wien 2012, S.109.

32 Elaine GURIAN, The Importance of And, in: Museum Next Melbourne conference, Melbourne 2017, https://www.museumnext.com/insight/the-importance-of-and/ (Stand: 6.3.18).

IV. ABSEITS VOM MUSEUM: DIE AUSGEWÄHLTEN NICHT-INSTITUTIONELLEN PROJEKTE

Anand der gewählten Beispiele sollen angewandte, praxisorientierte Strategien untersucht werden, die Menschen als handlungsberechtigte Akteure in die Produktionsprozesse, von Inhalten bis hin zu materiellen Kulturgütern, einbinden, um anschließend über ihre mögliche Anwendbarkeit für das Museum nachzudenken.

IV.1. Assemble

Das Londoner Architektur- und Künstlerkollektiv Assemble, 2015 mit dem britischen Turner-Preis ausgezeichnet, wurde 2010 aus der Idee, eine leerstehende Tankstelle in ein temporäres Kino zu verwandeln, geboren. Ins Leben gerufen wurde dieses Projekt von einer bunten Gruppe junger Universitätsabsolventen, die sich aus ihrer gemeinsamen Studienzeit in Cambridge kannten. Ein Kollektiv, bestehend aus 16 Mitgliedern mit unterschiedlichen Expertisen in den Fächern Architektur, Soziologie, Geschichte, Philosophie und Literatur. Ein organisatorisches Experiment: Es gibt keine fixierten Aufgabenbereiche, keine Arbeits-Hierarchien, alle Mitglieder des Teams sind gleichberechtigte PartnerInnen.[33]

Vergangenes Jahr wählte die neue Direktorin des Architekturzentrums Wien Angelika Fitz, die Arbeit von Assemble zum Thema ihrer ersten Ausstellung (Juni-September 2017): „Assemble. Wie wir bauen“. Gezeigt wurden zehn ausgewählte Projekte, die in Form von großräumigen Installationen für die Besucher erlebbar waren:

“Ranging from the very first project we undertook to those which are still in formative stages of development, we hope to honestly portray the engagement of optimistic ideas and working practices with messy, real world situations.”[34]

Im Rahmen einer einjährigen Gastprofessur an der Technischen Universität Wien, entwickelten zwei Assemble-Mitglieder, Maria Lisogorskaya und Lewis Jones, gemeinsam mit Studenten der Fakultät für Architektur und Raumplanung ein Projekt für die Ausstellung in Wien: das BRICKerl im Innenhof des AZW im Museumsquartier. Nach einer intensiven Auseinandersetzung mit dem Baustoff Ziegel und seiner zentralen Bedeutung im Wiener Bau, errichteten die Studenten einen Pavillon aus unverputztem Wienerberger Hochlochziegel, der während der Sommermonate als luftiger Treffpunkt einlud und gleichzeitig auch als

33 Christoph LAIMER, Andre KAMMER, Lernen und Verstehen - Das Londoner Architekturkollektiv Assemble im Gespräch. Interview mit Maria Lisogorskaya und Lewis Jones, in: dérive, Nr. 68, Wien 2017, S.18-22.

34 Assemble über ihre Ausstellung im AZW, in: https://assemblestudio.co.uk/projects/how-we-build (Stand: 16.3.18).

Werkstatt für weitere Arbeiten genutzt werden konnte.[35]

Die Wahl für diese erste Ausstellung begründet sich in einer Frage, die Angelika Fitz als neue Leitungskraft des Architekturzentrums intensiv beschäftigt: „Was kann Architektur?“ Dabei bezieht sich das „Können“ „zuallererst auf die Rückgewinnung der Handlungsfähigkeit. (…) Assemble haben sich zum Ziel gesetzt, ein starkes Stück Handlungsfähigkeit zurückzuerlangen.“[36]

Welche Handlungsfähigkeit ist gemeint? „Teils Architektur, teils Selbermachprojekt, teils sozioökonomische Strategie“[37] , arbeitet Assemble an dem Übergang weg von einer kapitalistisch-marktorientierten, hin zu einer nutzergetriebenen Architektur und Stadtplanung. Die Entscheidungsmacht bei der Entwicklung und Ausführung eines Projektes liegt nicht bei Investoren, sie passiert in einem ständigen Austausch in Kooperation mit den aktuellen und zukünftigen Nutzern des geplanten Raumes: „Assemble verbinden in ihrer architektonischen Arbeit in einzigartiger Weise soziale Aktivierung und Koproduktion, poetische Räume sowie ökologische und ökonomische Nachhaltigkeit.“[38]

Anhand von drei Beispielprojekten sollen die Arbeitsmethoden und Vorgehensweisen von Assemble nun genauer vorgestellt werden und anschließend in Betracht auf ihr Potenzial als gesellschaftliche Handlungsräume analysiert werden: Was für ein Handlungsraum öffnet sich, von wem – für wen? Mit welchen Mitteln?

IV.1.1. The Cineroleum (London, 2010)

Die Idee für Cineroleum entstand 2010, zu einem Zeitpunkt, an dem sich Assemble noch nicht als Kollektiv formiert hatte, und gab den 16 Mitgliedern damals den Gründungsimpuls für die weitere gemeinsame Zusammenarbeit, die bis heute erfolgreich weitergeführt wird. In der Clerkenwell Road 100, einer der verkehrsreichsten Straßen Londons, transformierte das Team eine aufgelassene Tankstelle in ein temporäres, selbstgebautes Kino. Einen Monat lang wurden vier mal die Woche Filmklassiker, von Science-Fiction bis Western, gezeigt. Mit dem Ziel, das Bewusstsein der Öffentlichkeit für das Potenzial leerstehender Tankstellen zu schärfen, entwarf Assemble ein Projekt für eine alternative Nutzungsmöglichkeit: “The project was an experiment in the potential for the wider re-use of the UK’s 4,000 empty petrol stations.”[39]

Die bestehenden Strukturen der Tankstelle wurden mit der Unterstützung von über 100 Freiwilligen zu einem Kinosaal adaptiert. Für den Bau wurden ausschließlich „low-

35 BRICKerl Eröffnung, in: https://esel.at/termin/90883, (Stand: 18.3.18).

36 Angelika FITZ, Katharina RITTER, Assemble. Wie wir bauen, in: hintergrund, Nr. 55, 2017 Wien, S.18.

37 Oliver WAINWIRGHT, Momentaufnahmen des Möglichen, in: Angelika FITZ, Katharina RITTER (Hg.), Assemble. Wie wir bauen, in: hintergrund, Nr. 55, Wien 2017, S.25.

38 Angelika FITZ, Einleitung, in: Angelika FITZ, Katharina RITTER (Hg.), Assemble. Wie wir bauen, in: hintergrund, Nr. 55, Wien 2017, S.16.

39 Assemble, The Cineroleum, in: https://assemblestudio.co.uk/projects/the-cineroleum, (Stand: 17.3.18).

tech“, billige, recycelte oder geschenkte Materialien verwendet: Tyvekbahnen[40] bildeten die silbernen, aufziehbaren Vorhangwände; zur Verschönerung der Decke wurden mit Hitze selbst verformte Plastikfließen eingesetzt; die Filmleinwand retteten sie aus einem Müllcontainer vor dem National Theater; die einklappbaren Sitzgarnituren wurde aus billigen Abfallbrettern zusammen gebaut:

“The Cineroleum was visibly handmade, built on site by a team of over a hundred volunteers, learning and experimenting together, aided by instruction manuals written during the prototyping process.”[41]

Die Konstruktion des Cineroleum ist auch insofern interessant, als dass es ein kollektiver Lern-und Experimentierprozess war, der allen Interessenten offenstand. Letztendlich trugen über 100 Freiwillige eine Mitverantwortung für die Realisierung des Projektes. Noch bevor das fertige Cineroleum für die Dauer eines Monats den Kinobesuch als soziales Ereignis zelebrierte, eröffnete der gesamte Entstehungsprozess seinen Teilnehmern einen sozialen Handlungsraum für ein kollektives Lernen und gemeinschaftliches Selbermachen: “In many ways the Cineroleum was like going back to school. It was like a completely different learning environment for all of us and we got a huge amount out of it.”[42]

IV.1.2. Baltic Street Adventure Playground (Glasgow, 2014 -)

Das spielerische Element, das in Cineroleum sichtbar wird, setzt sich in allen Projekten von Assemble fort, so auch in dem Projekt, das 2014 in Zusammenarbeit mit CREATE[43] begann und sich bis heute in permanenter Veränderung und Anpassung findet, dem „Baltic Street Adventure Playground“. Mit dem Einzug der Commonwealth Games sollte der östliche Stadtteil von Glasgow wirtschaftlich aufgewertet werden. Für den Bau von Stadien und Sportpavillions wurden Häuser und Wohnräume, Spielplätze und öffentliche Parks abgerissen – der urbane Lebensraum vieler Bewohner stark eingegrenzt.

Mit dem Abenteuerspielplatz „Baltic Street Adventure Playground“ in Dalmarnock, heute noch eines der benachteiligtsten Stadtviertel Glasgows, schaffte Assemble in enger Zusammenarbeit mit den Kindern und Familien der Umgebung einen Ort, an dem Kinder einen (Handlungs-) Raum vorfinden, in dem sie frei sind, ihre kreativen aber auch destruktiven Impulse auszuleben. Um den Kindern der Umgebung etwas unmittelbar Nützliches zu bieten, legte Assemble „den Grundstein, der die örtliche Bevölkerung befähigte, selbst tätig zu werden und den Kindern zeigte, wie sie schon in jungen Jahren ihre physische Umgebung gestalten können“[44] : “So in response to the chaos, we wanted

40 eine folienartige Membran, die bei Dachkonstruktionen als Wasserschutz eingesetzt wird.

41 The Cineroleum, in: https://assemblestudio.co.uk/projects/the-cineroleum (Stand: 17.3.18).

42 James BINNING, Assemble: The DIY architecture collective, in: https://www.youtube.com/watch?v=eOitQxVImOo (Stand: 18.3.18).

43 CREATE unterstützt künstlerische Projekte mit soziourbanen Charakter: “Create exists to explore the ways artists can contribute to the lives of people in cities. We help artists to connect more closely with communities through an ambitious programme of projects.”, in: http://createlondon.org/ (Stand: 18.3.18).

44 Angelika FITZ, Katharina RITTER (Hg.), Assemble. Wie wir bauen, in: hintergrund, Nr. 55, Wien 2017, S.36.

to create a space that children could take control of – somewhere they could do things for themselves."[45]

Von Beginn an, wurden die Kinder in jeden Entstehungsschritt mit einbezogen – von der Planung und dem Bau des Platzes bis zur Ernennung der Spielbetreuerinnen. Mit Sägen, Feuerstellen und anderen Werkzeugen ausgestattet, werden die Kinder im Alter zwischen 6 und 12 Jahren dazu angeregt, sich selbst zu organisieren und am Spielplatz mitzubauen, ganz nach dem Motto „Make, Don`t Make Do"[46] : "Baltic Street is child-led. The children choose what to do and can get involved in everything from the day-to-day management to the development of the site."[47]

Zuerst nur als temporäre Lösung für den Mangel an Spielräumen und außerschulischen Angeboten für Kinder und Jugendliche gedacht, führten die direkte Nachfrage und die positiven Auswirkungen auf das tägliche Leben der Kinder dazu, dass aus dem temporären Freiwilligen-Projektteam zwei dauerhaft beschäftigte Spielplatzbetreuerinnen eingestellt werden konnten: „Eines der wichtigsten Ergebnisse war der Aufbau von Kapazitäten in der örtlichen Gemeinschaft."[48]

IV.1.3. Granby Four Streets (Liverpool, 2013-17)

Für ihr bisher aufwendigstes Projekt „Granby Four Streets" wurde Assemble 2015 mit dem britischen Turner Prize ausgezeichnet. In enger Zusammenarbeit mit Granby Four Streets Community Land Trust (C.L.T)[49] und dem Sozialinvestor Steinbeck Studio, wurde 2013 ein Programm für eine schrittweise Revitalisierung von Granby in Toxteth erstellt, einem Stadtteil in Liverpool, der einen stetigen sozialen und infrastrukturellen Verfall erfahren hat, seit er 1981 Schauplatz gewalttätiger Polizeiunruhen, den „Toxteth-Riots"[50] , wurde. Einst ein belebtes Viertel, von der großen ethnischen und kulturellen Vielfalt seiner Bewohner geprägt, hatten die Toxteth-Unruhen gravierende Nachwirkungen für die lokale Gemeinschaft in Granby zur Folge: Familien zogen aus, Geschäfte schlossen nach der Reihe ihre Türen, die leeren Häuser blieben über Jahrzehnte hinweg unbewohnt und dem Verfall überlassen. Der Großteil der viktorianischen Reihenhaussiedlungen wurde im Auftrag von Stadtsanierungs-Programmen abgerissen, übrig geblieben sind heute vier Straßen – die Granby Four Streets, die durch jahrelangen aktiven und kreativen Einsatz seiner Bewohner

45 Amica DALL, Glasgow kids rediscover adventure in shadow of the Commonwealth Games, in: The Guardian, 25.07.14, https://www.theguardian.com/cities/scotland-blog/2014/jul/25/glasgow-kids-rediscover-adventure-shadow-commonwealth-games (Stand: 18.3.18).

46 "Make, Don't Make Do" war ein Froschungsprojekt von Assemble zur Umgebung um den Bow Interchange und der Stratford High Street (siehe: https://assemblestudio.co.uk/projects/make-dont-make-do, Stand: 18.3.18).

47 In: Projekt-Homepage: http://www.balticstreetadventureplay.co.uk/about (Stand:25.3.18).

48 Angelika FITZ, Katharina RITTER (Hg.), Assemble. Wie wir bauen, in: hintergrund, Nr. 55, Wien 2017, S.35.

49 In: Granby Four Streets C.L.T. Homepage: http://www.granby4streetsclt.co.uk/ (Stand:27.3.18).

50 Im Juli 1981 fanden langanhaltende Spannungen zwischen der örtlichen Polizei und der schwarzen Bevölkerung in den "Toxteth riots" ihren Höhepunkt. Während den 9-tägigen zivilen Unruhen wurden 500 Menschen festgenommen, 470 Polizisten verletzt, 70 Häuser verbrannt. (siehe dazu: https://www.theguardian.com/uk/2011/jul/03/toxteth-liverpool-riot-30-years, Stand: 25.3.18).

gerettet werden konnten. 2011 gründete eine Gruppe von Bewohnern den Granby Four Streets Community Land Trust, eine gemeinnützige Organisation, die es ihnen erlaubte, die Kontrolle über zehn verlassene Gebäude in der Cairns Street zu übernehmen und dessen langfristiges Ziel es heute ist, alle Häuser innerhalb des Granby-Triangles zu renovieren und leistbare Wohnhäuser für 250 einheimische Familien zu schaffen. Mit jahrelangen selbstorganisierten Kampagnen zur Verschönerung und Aufwertung ihres Wohngebietes, wie das Bepflanzen von Blumentrögen auf den Straßen, das bunte Bemalen von Häuserfassaden und einem monatlichen Markt, konnte C.L.T nicht nur den Abriss erfolgreich stoppen, sondern auch die Aufmerksamkeit einer Investmentgruppe namens Steinbeck Studio auf sich ziehen, die wiederrum mit Assemble in Kontakt trat, um ein Revitalisierungs-Projekt zu starten: „Granby Four Streets is a strategic vision that seeks to build on the extraordinary efforts of the local residents by working with them toward the sustainable an incremental improvement of the area.“[51]

Mit einem eingeschränkten Budget von 500,000 britischen Pounds, von Steinbeck-Studio als Entwicklungsdarlehen zur Verfügung gestellt[52], orientierte sich Assemble für die Renovierung an dem jeweils vorgefunden Zustand der Häuser und setzte mit günstigen Baumaterialen kreative Konstruktions-Lösungen um. Mit der Fortsetzung der jahrelangen, gemeinschaftlichen Arbeit der lokalen Bewohner setzt sich Assemble auch bei diesem Projekt für Arbeitsmethoden ein, die es den Teilnehmern ermöglichen, selbstständig, aber dennoch in einem allgemein kollaborativen Prozess an der Realisierung des Projektes zu arbeiten. Ein Ansatz, der auf den Erfahrungen und den Arbeitsmethoden baut, die das Kollektiv bereits in den Vorgänger-Projekten eingeübt und optimiert hat: „A sustainable and incremental vision for the area that builds on the hard work already done by local residents and translates it to the refurbishment of housing, public space and the provision of new work and enterprise opportunities”[53] sind die definierenden Ausgangspunkte für das Revitalisierungsprojekt.

Neben den Renovierungsarbeiten ist die Schaffung neuer Arbeitsplätze und Beschäftigungsmöglichkeiten ein zentraler Bestandteil des Projektes. Umgesetzt wurde dieses Anliegen in einem weiteren Schritt mit der Gründung eines Handwerkerkollektivs: dem Granby Workshop. Zur Herstellung der Wohnungs- und Gestaltungs-Elemente werden in Handarbeit Objekte aus Bauschutt, Holzabfällen und Keramik in einer ausgebauten Werkstatt produziert. In experimentellen Herstellungsprozessen wird Vieles ausprobiert und Kamine, Fließen, Stoffe und Arbeitsflächen aus unterschiedlichen wiederverwerteten Materialen gebaut. Die Sammlung an entworfenen Objekten wird auch online zum Kauf angeboten und bietet eine zusätzliche Finanzierungsquelle für das Projekt. „Für das Stadtviertel Granby ist der Workshop Arbeitgeber und Ressource zugleich.“[54] Der Betrieb wurde im Rahmen der Turner-Prize-Ausstellung 2015 ins Leben gerufen „um die kreativen, praxisnahen Aktivitäten weiterzuführen, die in diesem Gebiet bereits so tiefgreifende Veränderungen

51 Angelika FITZ, Katharina RITTER (Hg.), Assemble. Wie wir bauen, in: hintergrund, Nr. 55, Wien 2017, S.78.

52 Granby Four Streets Community Land Trust,in: https://www.world-habitat.org/world-habitat-awards/winners-and-finalists/granby-four-streets-community-land-trust/#award-content (Stand: 25.3.18).

53 James TAYLOR-FOSTER, Assemble Awarded the 2015 Turner Prize for Granby Four Streets, in: https://www.archdaily.com/778435/assemble-awarded-the-2015-turner-prize-for-granby-four-streets (Stand: 25.3.18).

54 Angelika FITZ, Katharina RITTER (Hg.), Assemble. Wie wir bauen, in: hintergrund, Nr. 55, Wien 2017, S.76.

herbeigeführt haben“[55] und bietet eine langfristige und nachhaltige Lösung für die hohe Arbeitslosigkeit in der Gemeinde.

Assemble greift auf künstlerische und kollektive Initiativen zurück, um zusammen mit Granbys Gemeinde die notwendigen „Werkzeuge“ zu „bauen“, die eine selbstständige und nachhaltige Verwirklichung des Projektes ermöglichen. In der langfristigen Zusammenarbeit bietet das aktive Experimentieren zwischen Kunst, Architektur und Sozialarbeit damit alternative Modelle, wie Gesellschaft funktionieren und handeln kann.

IV.1.4. Der Bauprozess als gesellschaftlicher Handlungsraum

Assemble hat im Prozess des Bauens als gemeinschaftliches Voneinander-Lernen das Potenzial eines kollektiven Handlungsraums erkannt. Ihre Projekte zeichnen sich grundlegend durch ihren partizipatorischen Anspruch und die Einbindung der Nutzer in den gesamten Prozess, von der anfänglichen Ideensammlung bis zum handwerklichen Bauen, aus. Dabei liegt der Schwerpunkt ihrer Arbeiten nicht unbedingt im materiellen Endergebnis, sondern vielmehr in seinem Entstehungsprozess und der starken sozialen Komponente des Bauens – im Bauprozess als gesellschaftlichem Akt.

Zwischen Architektur, Urbanismus und Kunst legt das britische Künstlerkollektiv ein breites Handlungsfeld für die Beteiligten aus: in der Art und Weise, wie sie Gemeinschaftsprojekte ins Leben rufen und dann gemeinsam mit Freiwilligen, nach einem Bottom-up-Prinzip, an ihrer Realisierung arbeiten. Die Kombination aus do-it-yourself und Learning-by-doing gelten als Markenzeichen des Kollektivs und sind gleichzeitig die treibenden Kräfte für räumliche, soziale und wirtschaftliche Wiederaneignungsprozesse der lokalen Bevölkerung: „Wie wir bauen, wie die Dinge gemacht sind und wie Materialien zusammengefügt werden, an diesen Verhältnissen zeigt sich der Zustand der Gesellschaft“[56] . Gerade „[in] der Veränderung des Status quo durch gemeinschaftliches Handeln liegt die Kunst des Londoner Kollektivs“[56] , so Fitz. Es ist ihnen gelungen, Strategien zu entwickeln, die die Kluft zwischen den Menschen und der Stadt direkt adressieren, um so den urbanen Lebensraum wieder formbarer und flexibler zu machen: “We feel that the city can be a very disempowering place, and as a practice we’re really interested in addressing the disconnection between the public and the way that our buildings and the built environment are made. After all, cities are manmade and material.”[57]

Auf der eigenen Homepage stellt sich das Kollektiv Assemble als “multi-disciplinary collective working” vor, ihre Arbeitsmethoden erklären sie als demokratisch und

---

55 Angelika FITZ, Katharina RITTER (Hg.), Assemble. Wie wir bauen, in: hintergrund, Nr. 55, Wien 2017, S.78.

56 Angelika FITZ, Katharina RITTER (Hg.), Assemble. Wie wir bauen, in: hintergrund, Nr. 55, Wien 2017, S.10.

57 Paloma STRELITZ, How to make city more malleable with Turner Prize winners Assemble, in: http://www.designindaba.com/videos/conference-talks/how-make-city-more-malleable-turner-prize-winners-assemble (Stand: 18.3.2018).

kooperativ: „a democratic and co-operative working method that, enables built, social and research-based work at a variety of scales, both making things and making things happen.“[58]

Paloma Sterlitz, ein Gründugsmitglied von Assemble, betont, dass Kreativität und kollektives Zusammenarbeiten („power of creativity and collective action“[59]), ebenso wie direkte Aktion und live Experiment, fundamental für ihre Arbeitspraxis sind. Nur durch unmittelbare Interaktion mit der lokalen Gemeinschaft und kollektives Engagement ist ein Bauen, im materiellen sowie im sozialen Sinne, von gesellschaftlichen Lebensräumen möglich.

Assemble ist an der Öffnung und dem Transparent-Machen der Bauprozesse für die Nutzer der zukünftigen Räume, sowie an den unterschiedlichen Formen, den städtischen Raum zu nutzen, interessiert. So eröffnet der Beginn eines Projektes einen (temporären) Handlungsraum, einen Raum, der zur aktiven Beteiligung auffordert, seine verfügbaren Mittel und Verantwortung teilt. Der gezeichnete Handlungsraum ist nicht unbedingt der am Ende materiell erfassbare Raum, es ist der dynamische Raum eines zeitlich begrenzten Entstehungsprozesses: ein kollektiver Lernraum, der sich der Methoden des live-Experiments und des Learning-by-doing-Prinzips bedient. Da es bei dieser Vorgehensweise passieren kann, „dass man mitten im Prozess zu einer völlig anderen Lösung kommt, aber im Ursprungskonzept gefangen ist“, versucht das Kollektiv, die „Projekte lange so offen wie möglich zu halten, um auch zu einem späteren Zeitpunkt noch Entscheidungen treffen und aus Situationen lernen zu können.“[60]

Es ist diese “making things and making things happen”-Mentalität, die Assemble ausmacht. Vielleicht ist es kein Zufall, dass das Do-it-Yourself-Kollektiv gerade in der Selbermach-Nation Großbritannien entstanden ist. Dort kam die DIY-Bewegung ursprünglich in den 50er Jahren auf und in den 70er Jahren, passend zum anarchischen Gefühl der Zeit, wieder zurück. Ursprünglich in der britischen Subkultur verortet, waren es seit Ende der 1970er Jahre die Anhänger der Punk- und Hippiebewegung, die ihre gesellschaftskritische und antikapitalistische Attitüde und Konsumverweigerung über eine neue Kultur des Selbermachens als bürgerliche Antihaltung definierten und sich die eigene Handlungsfähigkeit selbst wieder „bauten“. Jones: „Etwas selber zu bauen, erzeugt eine ganz andere Beziehung zum Gebauten. Man gewinnt mehr Vertrauen, die Änderungen, die notwendig sind, auch zu fordern, weil man die Zusammenhänge besser versteht.“[60] In einer Zeit, in der es vielen Menschen in Beruf und urbanem Alltag an einem sinnlichen Schaffungsprozess fehlt, wird das „Selber-bauen“ zum Verbindungsakt des eigenen Selbst. Aktuell verzeichnet die DIY-Kultur erneut eine Renaissance, wenn auch die ursprünglich gesellschaftskritische Haltung dieser Bewegung heute großteils nicht mehr im Vordergrund steht oder ganz verloren gegangen ist. Aktionskollektive wie diese nutzen diese Arbeitspraxis und bringen den gesellschaftspolitischen Aspekt in die Bewegung zurück, indem sie wichtige Öffentlichkeitsarbeit leisten und diese Arbeit mit einer lokalen Gemeinde aufbauen.

---

58 Assemble homepage: https://assemblestudio.co.uk/about, (Stand: 16.3.2018).

59 Paloma STRELITZ, How to make city more malleable with Turner Prize winners Assemble, in: http://www.designindaba.com/videos/conference-talks/how-make-city-more-malleable-turner-prize-winners-assemble (Stand: 18.3.2018).

60 Christoph LAIMER, Andre KAMMER, Lernen und Verstehen – Das Londoner Architekturkollektiv Assemble im Gespräch. Interview mit Maria Lisogorskaya und Lewis Jones, in: dérive, Nr. 68, Wien 2017, S.20.

„Es geht nicht nur um die Praxis, es gibt Ideen, die unser Werk bestimmen. Die drehen sich um Punkte wie Ressourcenschonung, Finanzierung oder dem Verhältnis von öffentlich und privat.“[61] Neben der ausgeprägten sozialen Komponente der Projekte zeichnet sich Assemble auch durch den sparsamen Einsatz von Materialien und der Verwendung vorhandener, oft sehr begrenzter Ressourcen aus. „Ihre Projekte sind Prototypen dafür, wie eine Gesellschaft anders bauen könnte“, schreibt Angelika Fitz, im Vorwort des Katalogs zur Ausstellung.

61 Christoph LAIMER, Andre KAMMER, Lernen und Verstehen - Das Londoner Architekturkollektiv Assemble im Gespräch. Interview mit Maria Lisogorskaya und Lewis Jones, in: dérive, Nr. 68, Wien 2017, S.22.

Bild 1.: The Cineroleum, aufziehbaren Vorhangwände aus Tyvekbahnen.

Bild 2.: The Cineroleum, Außenansicht bei Nacht.

Bild 3.: Park vor dem Umbau zum Adventure Playground.

Bild 4.: Adventure Playground in action.

Bild 5.: Verlassenes Reihenhaus im Granby-Dreieck.

Bild 6.: Granby Worshop.

IV.2. Peter Fattinger, Veronika Orso, Michael Rieper

Die Wiener Architekten Peter Fattinger, Veronika Orso und Michael Rieper arbeiten gemeinsam als loses Kollektiv im Rahmen des Temporären und schaffen mit ihren Interventionen öffentliche Räume, die auf ihre eigene Weise ganz speziell sind. Peter Fattinger und Veronika Orso absolvierten beide das Architekturstudium an der TU Wien und führen gemeinsam das Büro fattinger orso. Architektur, für das sie 2017 mit dem Preis der Stadt Wien im Bereich Architektur ausgezeichnet wurden.

Im Gegensatz zu Assemble, arbeitet das Wiener Trio meistens an Orten die bereits saniert und in Stand gebracht sind. Ihre Arbeiten, die sich zwischen Architektur, Kunst und Design bewegen, reichen von Interventionen im öffentlichen Stadtraum bis hin zu experimentellen Rauminstallationen und zeichnen sich durch die Flüchtigkeit ihres Bestehens aus. Der temporäre Charakter der Projekte ist aber in erster Linie nicht eine zeitliche Begrenzung, sondern schafft den notwendigen kreativen und physischen Freiraum, um neue experimentelle stadträumliche und stadtplanerische Möglichkeiten zu erforschen und auszuloten.

An dieser Stelle werden „BELLEVUE. Das gelbe Haus“ und „add on. 20 höhenmeter“, beides experimentelle Handlungsräume, die ihren BesucherInnen an der Schnittstelle zwischen Öffentlichkeit und Privatheit eine Vielfalt an Nutzungsvarianten bieten, vorgestellt.

IV.2.1. BELLEVUE. Das gelbe Haus (Linz, 2009)

Im Rahmen von „Linz 2009 Kulturhauptstadt Europas“ wurde die temporär benutzbare Installation BELLEVUE. Das gelbe Haus von Peter Fattinger, Veronika Orso und Michael Rieper, einem Wiener Architektur-Kollektiv[62], konzipiert und programmiert. An der Kante des Landschaftsparks über der Linzer Mühlkreisautobahn A7, die bis 2005 die Stadtteile Bindermichl und Spallerhof trennte, “entsteht BELLEVUE als Freiraum, der allen offen steht, und als Volkshaus, Jugendzentrum, Galerie, Pension, Gasthaus oder einfach nur als Ausflugsziel in einem fungiert.“[63] Für die Zeitdauer der drei Sommermonate, vom 25. Juni bis zum 13. September 2009, bot das Projekt ein tägliches Programm bei freiem Eintritt und vielfältigen Aufenthalts- und Teilnahmemöglichkeiten für alle Interessierten, AnrainerInnen, KünstlerInnen und WissenschaftlerInnen.

Ein Begegnungshaus mit zwei gegensätzlichen Gesichtern: Auf der einen Seite blickt man auf die rastlose Autobahn, eine Erinnerung an die getrennte Vergangenheit von Bindermichl und Spallerhof. Von der anderen Seite des Hauses führt der Blick in den neu entstandenen Landschaftspark, den grünen Treffpunkt beider Stadtviertel, der gleichzeitig (Aus)Blick auf eine wiedervereinte Zukunft ist. Zwischen Wohnanlagen gebaut, die als Arbeitersiedlungen

62 Angelika FITZ, Katharina RITTER (Hg.), Assemble. Wie wir bauen, in: hintergrund, Nr. 55, Wien 2017, S.6.

63 Peter FATTINGER, Veronika ORSO, Michael RIEPER, BELLEVUE. Das gelbe Haus, Berlin 2010, S.26.

während dem Nationalsozialismus angelegt und nach 1945 bis heute weiter ausgebaut wurden, platziert sich BELLEVUE in einem Gebiet abseits vom Stadtzentrum, das „einen typischen Querschnitt städte- und wohnbaulicher Konzepte des 20. Jahrhunderts“[64] aufweist und nicht gerade ein typischer Ort solcher kulturelleren Veranstaltungen ist.

Mit einem vielfältigen Angebot an Bildung, Kultur und Freizeit an einem untypischen Ort, intendierten die Gestalter „die Kulturhauptstadt dorthin zu bringen, wo Menschen leben, die nicht zu den typischen BesucherInnen einer Kulturhauptstadt zählen.“[65] BELLEVUE war also eine Einladung, ein Versuch, ein möglichst vielfältiges, nicht von vornherein kunstaffines Publikum anzusprechen und zu aktivieren. Martin Heller erweitert die Zielgruppe „Alle“ und unterstreicht den wesentlichen interaktiven Charakterzug des Großprojektes, denn „noch mehr als nur eine Zielgruppe, […] ist [es] eine „Antwortgruppe“.“[66] Die einzige Möglichkeit laut Heller, eine so heterogene Zielgruppe wie „alle“ anzusprechen sei, „unterschiedliche Wahrnehmungs- und Betätigungsebenen anzubieten (…), [d]amit für jene, die ein kennerhaftes Verhältnis zu temporärer Architektur mitbringen, und für jene, die sich auf einer Metaebene für Sozialarbeit interessieren, bis zu jenen, die einfach nur essen gehen, gesorgt ist – und die Bedürfnisse sich untereinander nicht konkurrenzieren, sondern ergänzen.“[66]

Das Programm wechselt zwischen künstlerischen und forschenden, medialen und soziokulturellen Formaten, die klassischen Rollenverteilungen von Besuchern und Akteuren verschwimmen – es geht nicht um die Performance eines Autors für ein Publikum, sondern um einen Schaffensprozess, an dem Künstler, Kulturarbeiter und Teilnehmer als gleichberechtigte und gestaltende Kräfte wirken. Die unterschiedlichen Formate beleuchten Alltägliches, Gewohnheiten und neue Zusammenhänge aus der Perspektive unterschiedlicher Fachbereiche und untersuchen an dem konkreten Beispiel in Linz, wie das Leben in einem Raum stattfindet, um mit spielerischen Ansätzen über Möglichkeiten weiter zu denken, aus bestimmten Alltagsstrukturen auszubrechen.

Das gelbe Haus hat etwas geschafft, was vielen Kulturinstitutionen, so wie Museen, oft nicht gelingt: ein neues Publikum, das nicht zu den typischen „Kulturkonsumenten“ oder Touristen zählt, zu einem Besuch einzuladen. BELLEVUE hat nicht nur durch seine offensive Platzierung Neugierde und Interesse in der lokalen Bevölkerung ausgelöst, sondern selbst ein echtes Interesse an den Menschen, ihren Anliegen und ihrem Alltag durch seine ausgeprägte Gastlichkeit gezeigt:

> Das gelbe Haus spielte mit den Interessen und den Gesetzen der Gastfreundschaft. Der offene Charakter des Hauses, seine Durchlässigkeit, seine räumliche Entdeckungsreise mit Einblicken in ungeahnte, unerwartete Räume in einer konventionellen und überdimensionierten Hausshilouette und Ausblicken, die das gewohnte aus der Alltagsperspektive fallen lassen, drückte den Gestus der Einladung, der Gastfreundschaft, aus.[67]

---

64 Judith LAISTER, Michael HIESLMAIR, Treffpunkt BELLEVUE. Kontaktzonen zwischen Kunst, Architektur und Kulturanthropologie, in: Manfred OMAHNA, Johanna ROLSHOVEN (Hg.), Reziproke Räume: Texte zu Kulturanthropologie und Architektur (Cultural Anthropology meets Architecture), Marburg 2014, S.129.

65 Peter FATTINGER, Veronika ORSO, Michael RIEPER (Hg.), BELLEVUE. Das gelbe Haus, Berlin 2010, S.22.

66 Ebd. S.68.

67 Elke KRANSY, Reisen in die Nachbarschaft oder Wie die Schritte und Worte rund um das gelbe Haus die Stadt artikulieren, in: Peter FATTINGER, Veronika ORSO, Michael RIEPER (Hg.), BELLEVUE. Das gelbe Haus, Berlin 2010, S.250.

BELLEVUE überzeugt in der Hinsicht mit seiner besonderen räumlichen Aufenthaltsqualität, der es gelingt, das häuslich Familiäre mit dem politisch Öffentlichen zu verbinden und etwas so gewohnt Gewöhnliches, wie den Alltag zum Ausgangspunkt einer Auseinandersetzung über Kunst, Soziales und Politisches zu machen.

In seiner Größe ist das gelbe Haus an die benachbarten Wohnanlagen angelehnt, und auch viele der Funktionen, die es erfüllt, decken sich mit jenen von privaten Wohnräumen, die unsere Grundbedürfnisse des Alltags erfüllen. Mit Küche, Garten, Werkstatt und als Unterkunft für Gastkünstler bietet BELLEVUE Räume, die in dieser spezifischen Kombination meistens mit den eigenen vier Wänden in Verbindung gebracht werden. So wie Wohn- und Familienhäuser Ritualräume des Alltags sind, so schafft auch dieses (gelbe) Haus einen Handlungsraum im Bollnowschen Verständnis, einen Raum für Alltägliches und kann als Erweiterung des eigenen Wohnraums verstanden werden. Ein verlängertes Wohnzimmer, das aber doch radikal anders als das eigene ist: durch seine Öffentlichkeit einerseits und durch seinen temporären Charakter andererseits schafft das gelbe Haus einen Möglichkeitsraum, der eingeübte Handlungsstränge entritualisiert und der „die uneingelösten Tag- und Nachträume zu erfüllen hat, die natürlich zu Hause in den eigenen vier Wänden nur eingeschränkt ausreichend Spielraum finden."[68] Entritualisierung steht hier für eine sozialräumliche Öffnung dieser gelebten Alltagsräume: der Alltag erscheint in einem neuen öffentlichen Kontext und durch die Anwendung von künstlerischen Mitteln erscheinen Handlungen, die täglich ausgeführt werden, in einem neuen Kontext: „Essen, Hören, Kochen, Sprechen, Gehen, Nähen, Talk-Show, Konzert ... viele dem Alltäglichen oder konventionellen kulturellen Wahrnehmungsgewohnheiten entlehnte Praxen übersetzen sich durch das gelbe Haus in außeralltägliche Situationen (...)"[69].

Neben den „typischen" Wohnräumen, die in diesem Fall gar nicht so typisch waren, bot BELLEVUE auch einen Infokiosk, eine Werkstatt, einen Ausstellungsraum und eine öffentliche Bühne, eine Bibliothek, einen Medienraum sowie einen Fahrradverleih. Der Raumplan zog sich über mehrere Ebenen und bot auch Nischen für die Besucher an, wenn sie sich aus den öffentlichen Geschehnissen zurückziehen wollten.

IV.2.1.1. Bellevue Akademie

Unter dem Titel BELLEVUE Akademie finden vier Workshops mit Studierenden von verschiedenen internationalen Universitäten, unter anderem aus den Bereichen Architektur, Soziologie, Anthropologie, Urbanismus, statt, die Stadtrecherche mit jeweils angepassten Methoden und Umsetzungsformen betreiben.[70]

---

68 Peter FATTINGER, Veronika ORSO, Michael RIEPER, BELLEVUE. Das gelbe Haus, Berlin 2010, S.26.

69 Elke KRANSY, Reisen in die Nachbarschaft oder Wie die Schritte und Worte rund um das gelbe Haus die Stadt artikulieren, in: Peter FATTINGER, Veronika ORSO, Michael RIEPER (Hg.), BELLEVUE. Das gelbe Haus, Berlin 2010 S.252.

70 Peter FATTINGER, Veronika ORSO, Michael RIEPER, BELLEVUE. Das gelbe Haus, Berlin 2010, S. 157.

An der Schnittstelle von Kunst, Architektur und Kulturanthropologie beschäftigen sich Künstler, Sozialwissenschaftler, Architekten und Bewohner mit der Frage nach dem raumbildenden gemeinsamen Leben. Dezidiert interdisziplinär setzen sich Studierende der Architektur, Ethnologie, Kunst[71] zwei Wochen lang mit dem Ortsspezifischen und jenen Raumbedingungen auseinander, die die Alltagskultur der Menschen bestimmen. Wie funktioniert das Leben vor Ort? Was funktioniert nicht? Was ist für Menschen wichtig? Welche räumlichen Bedingungen potenzieren die Eigenleistung der Menschen, etwas zu schaffen, Spuren zu hinterlassen und sich dadurch in das gesellschaftliche Leben aktiv einzuschreiben?

In diesem Sinn ist BELLEVUE ein „Treffpunkt“[72] fachspezifischer Expertisen, ein gemeinsames Erforschen und Erkunden, „um in wenig definierten Zwischenräumen transdisziplinäre Forschungsstrategien zu erproben“[73] . Laister und Hieslmair bauten die Sommerakademie nach Mary Pratts und James Clifford Modell einer „contact zone“ auf, um selbst einen experimentellen Begegnungsraum für „ExpertInnen der gebauten Umwelt und ihrer visuellen Darstellung [und] ExpertInnen der sozialen Umwelt“[74] zu schaffen. Studierende bedienten sich unterschiedlicher Forschungsmethoden (Methode der zufälligen Begegnung und Wegfindung, mental maps, u.a.), um jeweils spezifische Fragestellungen aufzuarbeiten. In den feldforschenden Erkundungen befragten sie Bewohner nach besonders Sehens- und Beachtenswertem, nach persönlichen Lieblingsorten, untersuchten Räume individueller Aneignung im Wohngebiet und kollektive Identitätsräume im neuen Landschaftspark. Die Zwischenergebnisse und gesammelten Materialien wurden direkt in einen Ausstellungsraum eingearbeitet, laufend ergänzt, immer wieder neu geordnet und in Beziehung gesetzt. Mit dem Anliegen, „dass sich die einzelnen Beiträge auf verschiedenen Rezeptionsebenen befriedigend erschließen: für das lokale Publikum ebenso wie für Kulturtouristen oder Personen aus den entsprechenden Fachbereichen“, erwies sich das gewählte Format einer raumbezogenen Visualisierung als besonders erfolgreiche Methode zur Anregung der BesucherInnen, die sich mit Kommentaren, ergänzenden Informationen und Fragen ebenfalls in den Raum einschreiben konnten. Ein Prozess, der die Feldforscher einsehen ließ, dass „[ihre] Ergebnisse lediglich als weitere[r] Zwischenstand anzuerkennen“[75] waren.

---

71 Die Sommerakademie fand in Kooperation mit dem Institut für Stadt- und Baugeschichte der TU Graz und dem Institut für Volkskunde der Uni Graz statt.

72 Judith LAISTER, Michael HIESLMAIR, Treffpunkt BELLEVUE. Kontaktzonen zwischen Kunst, Architektur und Kulturanthropologie, in: Manfred OMAHNA, Johanna ROLSHOVEN (Hg.), Reziproke Räume: Texte zu Kulturanthropologie und Architektur (Cultural Anthropology meets Architecture), Marburg 2014, S.128 -146.

73 Ebd. S.128.

74 Ebd. S.130.

75 Ebd. S.132.

IV.2.2. Add on. 20 höhenmeter (Wien, 2005)

In dem Vorgänger-Projekt des Wiener Architekten-Trios „add on. 20 höhenmeter“, zeichnen sich bereits wesentliche Grundmerkmale von BELLEVUE ab. Add on. 20 höhenmeter, bestand, vom 17. Juni bis zum 31. Juli 2005 , als temporäre Installation am Wallensteinplatz im 20. Wiener Gemeindebezirk Brigittenau. Gemeinsam mit Studierenden des design.build studio der Technischen Universität Wien, entwickelten Fattinger, Orso und Rieper ein Experiment: „angetrieben von der Neugierde, wie sich durch gezielte Interaktionen ein öffentlicher Ort verändern kann“[76] aber „letztendlich […] von der realen Unkenntnis [getragen], wie sich die hinzugefügten Nutzungsprogramme vor Ort verhalten können“[76], entwarfen sie mit add on. 20 höhenmeter eine benutzbare Skulptur, die als soziale Schnittstelle fungierte und Fragen über Aneignungsmöglichkeiten im urbanen öffentlichen Raum aufwirft.

So wie BELLEVUE geht add on. 20 höhenmeter auf menschliche Grundbedürfnisse an der Schnittstelle zwischen Öffentlichkeit und Privatheit ein und vereint, mit öffentlichen, semiöffentlichen und privaten Zonen, unterschiedliche Aufenthaltsqualitäten in Form einer 20 Meter hohen vertikalen Schichtung. Die Bodenebene ist Wohnzimmer und Bühne zugleich, es gibt Sonnen- und Gartenterrassen, ein öffentliches Sprudelbad, ein Musikzimmer, ein Überseecontainer der als Schauraum und Galerie fungiert, ein öffentliches Büro, einen Wohnwagen als Unterkunft für den Hausmeister, eine Werkkantine, einen Sozialraum und unzählige Ecken und Nischen zum Verweilen und Verstecken.

Eine Brücke verbindet add on. 20 höhenmeter mit dem Artist-in-Residence-Bereich. Internationale GastkünstlerInnen wurden, für die Dauer einer Woche, zum Leben und Arbeiten vor Ort eingeladen, um anschließend ihre künstlerischen Produktionen öffentlich zu präsentieren. Die künstlerischen Auseinandersetzungen gehen individuell auf die vorgefundenen örtlichen Situationen ein und erforschen dabei das urbane Umfeld mit seinen gebauten und gelebten Strukturen: „Allen künstlerischen Projekten und Interventionen gemeinsam ist das Zugehen auf die Öffentlichkeit.“[77] So werden „unterschiedliche Bevölkerungsgruppen aus der Umgebung des Walleinsteinplatzes angesprochen“[77] und in das Geschehen einbezogen.

IV.2.3 Grenzräume oder experimentelle Handlungsräume

BELLEVUE und add on. 20 höhenmeter haben für die Dauer, in der sie bestanden, mehrere Grenzräume auf unterschiedlichen Ebenen bewohnt: einen temporären, einen räumlichen und die, unterschiedlicher Wissenshorizonte. Die Projekte fanden in einem temporär begrenzten Zeitraum von drei Monaten und sechs Wochen statt; für die Platzierung wurde

76 Peter FATTINGER, Veronika ORSO, Michael RIEPER (Hg.), add on. 20 höhenmeter, Wien 2008, S.4.

77 Peter FATTINGER, Veronika ORSO, Michael RIEPER (Hg.), add on. 20 höhenmeter, Wien 2008, S.65.

einmal eine urbangeographische Grenze zwischen zwei Stadtteilen gewählt und einmal ein soziokultureller Knotenpunkt gewählt, und das, was im und um die Installationen passierte, passierte an der Schnittstelle von Kulturprojekt und Sozialprojekt, zwischen Kunst und Gesellschaft, Außergewöhnlichem und Alltag, zwischen Intervention und Partizipation.

Welche Möglichkeiten eröffnet so eine temporäre Intervention im öffentlichen Raum? In einem Interview mit Martin Heller, Ulrich Fuchs und Tamara Schwarzmayr[78] stellte Angelika Fitz die Frage: „Was wäre passiert, wenn das gelbe Haus stehen geblieben wäre?“[79]

Laut Martin Heller „[hätte] [d]as Stehenlassen […] zugleich in jedem Rechtsstaat, so auch hier, erbitterte Diskussionen und Ausnahmegenehmigungen herbeigeführt“ und er ergänzt, dass „[n]euralgische Orte […] durch juristische Vorgaben geschützt [sind]“ und somit ein wichtiger Schutzschild für das, was als temporäres Experiment möglich ist: “ (…) man muss das Temporäre wirklich als Möglichkeit sehen, der Gesellschaft vorzuführen, was sie sonst nicht sehen kann und nicht sehen darf.“[80]

Einerseits referenzieren Fattinger, Orso und Rieper mit ihrem Baukonzept an temporäre architektonische Interventionen und Visionen im urbanen Raum der 1960er und 1970er Jahre (Archigram, usw.), andererseits lässt das temporäre Bauen experimentellen Projekten wie diesen die notwendigen (Gestaltungs-)Freiheiten offen, um neue architektonische und städtebauliche Lösungen zu erforschen und Alternativen für einen Ort sichtbar zu machen. „Wichtig für diese Nutzungsformen ist es, dass eine Institutionalisierung meist mehr schaden als nützen würde.”[81] – Viele institutionelle Konventionen, Bauvorschriften und Planungsprozesse, die für Architektur, die zum Überdauern gebaut wird, gelten, können temporäre Eingriffe im „Zeichen des Ephemeren“ umgehen.

Haydn und Temel, zwei Wiener Architekten, schreiben für die Architekturzeitschrift dérive in „Zur Erforschung der Möglichkeiten beim temporären Besetzen von Orten“ über temporäre Architektur: “Ihre Integration in Planungsprozesse steht für Partizipation. Voraussetzung für derartige Planungsabläufe ist allerdings eine do-it-yourself-Mentalität der AkteurInnen, es geht nicht darum, auf Vorgaben der Verwaltung und Politik zu warten und zu reagieren, sondern selbst zu agieren.”[81]

Solche Interventionen zeichnen sich besonders durch ihren sozialen Aspekt aus; sie werden häufig von Bürgerinitiativen vorangetrieben und in manchen Fällen für eine Weiternutzung über den geplanten Zeitraum hinaus erhalten, solange institutionelle Behörden noch nicht von der Notwendigkeit einer dauerhaften Lösung überzeugt sind (siehe: IV.1.2. Baltic Street Adventure Playground).

Das zeitbegrenzte Modell ist meist anpassungsfähiger und kann flexibler auf mögliche

78 Martin HELLER, Intendant von Linz09, Ulrich FUCHS, stellvertretender Intendant und Tamara SCHWARZMAYR als Projektentwicklerin für Linz09.

79 Angelika FITZ, BELLEVUE war kein Überraschungserfolg!, in: Peter FATTINGER, Veronika ORSO, Michael RIEPER (Hg.), BELLEVUE. Das gelbe Haus, Berlin 2010, S.92.

80 Ebd. S.92.

81 Florian HAYDN, Robert TEMEL, tempo..rar. Zur Erforschung der Möglichkeiten beim temporären Besetzen von Orten, in: dérive, Zeitschrift für Stadtforschung, N.14, Januar-März 2004, S.5 - 11., http://www.derive.at/index.php?p_case=2&id_cont=2&issue_No=14 (Stand: 10.4.17).

Entwicklungen eines Experiments reagieren. Somit erleichtert auch die flüchtige Erscheinung von BELLEVUE und add on, als Vermittler zwischen (Alltags-)Realität und einer „Vision des eigentlich Möglichen“[82] die Einbeziehung der Endnutzer in den Planungsverlauf: „Die intensive Partizipation und das aktive Mitwirken sind eine Bestätigung des Experiments, für das es in der Planungsphase keine Garantien zum Funktionieren gab.“[83]

Der gewählte Standort an der Schnittstelle von Peripherie und Stadt markiert eine weitere Grenze, auf die BELLEVUE aufbaut: „im Spannungsfeld von Geschichte, Verkehrsbauwerken und soziokulturellen Eigenheiten am Rand der Stadt“ bieten sich ideale Voraussetzungen für ein „absolutes Experiment“[84] und für das Gelingen des expliziten Anliegens, ein breiteres Publikum abseits der üblichen „Kunst-Karawane“ anzusprechen.

An der Schnittstelle von Architektur und Kulturanthropologie stehen beide Projekte als Kontaktzone für ein neues Forschungsfeld – das einer kulturanthropologisch orientierten Architekturforschung[85]. Ein transdisziplinäres Feld, das die kulturelle Produktion von Raum als gesellschaftliche Praxis analysiert und, so Manfred Omahna, „[…]eine temporäre Aufhebung der Trennung von Planung und Lebenswelt [verfolgt], um Erkenntnisse über die Beziehung zwischen Menschen und Räumen zu erlangen.“[86]

„In der Tat produzieren auch der Neo- oder Organisationskapitalismus, auch die technokratischen Raumplaner und -programmierer keinen Raum, in vollständiger Kenntnis der Ursachen, der Folgen, der Gründe und der Implikationen. Die Spezialisten verschiedener „Disziplinen“ können auf diese Frage eine Antwort geben bzw. es zumindest versuchen.“[87] Doch sind diese Antworten nur Teilantworten eines Gesamtverständnisses, das unter disziplinbegrenzter Teilbetrachtungen nicht in seiner Vollständigkeit erfasst werden kann.

Der „gelebte Raum“ zwischen Architektur, Kunst und Kulturanthropologie vereint wesentliche Unterschiede in einer fruchtbaren „contact zone“ und öffnet einen undefinierten Spielraum neuer Erkenntnis- und Handlungsmöglichkeiten über enge Fachgrenzen hinaus: Ingenieurswissenschaft trifft auf Kunst, Geistes- und Menschenwissenschaft; umsetzungsorientiertes Arbeiten trifft auf Freiheit von Marktinteressen; ein von Männern dominiertes Feld trifft auf ein frauendominiertes Feld.

Zwischen diesen Grenzen unterschiedlicher Natur, in den grauen Zwischenräumen von klaren Abgrenzungen, offenbart sich letztendlich eine besondere Eigenschaft von beiden Projekten: ihre „Wesenlosigkeit“. Thomas Edlinger schreibt über das gelbe Haus: „Es war das, was es werden wollte, nicht, was es war. Es war real in seiner Virtualität, ein durchlöcherter Container für neue Erfahrungen, eine reale Utopie im Sinn eines außerhalb des Kunstfelds nichtexistierenden Nicht-Orts.“[88] Auch add on entstand nicht als fertiger „Konsumartikel

---

82 Peter FATTINGER, Veronika ORSO, Michael RIEPER (Hg.), BELLEVUE. Das gelbe Haus, Berlin 2010, S.33.

83 Ebd, S,32.

84 Ebd. S.33.

85 Manfred OMAHNA, Kulturanthropologie und Architektur. Episteme temporäre Begegnungen, in: Johanna ROLSHOVEN, Manfred OMAHNA (Hg.), Reziproke Räume. Texte zu Kulturanthropologie und Architektur. Cultural Anthropology meets Architecture, Marburg 2014, S. 40-49.

86 Ebd. S.47.

87 Henri LEFEBVRE, Die Produktion des Raums, in: Jörg DÜNNE, Stephan GÜNZEL (Hg.), Raumtheorie Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, S.334.

88 Thomas EDLINGER, Du bist das gelbe Haus, in: Peter FATTINGER, Veronika ORSO, Michael RIEPER (Hg.), BELLE-

Architektur“[89] und wirkt mit seiner äußeren Erscheinung auf Baugerüsten so, als würde es sich noch im Entstehen befinden: ein veränderbares Konstrukt, ein laufendes Experiment, „berührbar und voller Makel“[90].

Diese „kategoriale Unbestimmtheit“ leitet sich von den eingenommenen Zwischen-Positionierungen ab, die sich auch in den offenen und verspielten, teils undefinierbaren Raumstrukturen spiegeln. Das Handlungspotenzial einer „Wesenlosigkeit“ besteht in seinen vielfachen Handlungs- und Verwendungsfreiheiten, die sich an den Benützern orientieren und jeweils individuellen Bedürfnissen und Interessen entsprechend, selbstständig genutzt werden können: „das gelbe Haus kann sowohl als knallgelbe Drop Sculpture aus der Ferne der post-postmodernen Architekturplanung, als ein UFO im Niemandsland über der Autobahn sowie auch als sozialdienstliche Einrichtung auf Zeit mit ganz spezifischen Problemstellungen vor Ort wahrgenommen werden.“[91] Reinhard Braun beschreibt add on als „eine Art urbaner Cyborg, (…) eine Art (…) kollektives und zugleich individuelles Bündel an urbanen Praktiken – eine vertikale Topografie, die es uns (zumindest vorübergehend) erlaubt, zugleich Rezipient, Teilnehmer, Betrachter, Kritiker und Käufer zu sein.“[92] Es war, ganz im Sinne von Scherrs Definition von urbanen Aktionsräumen, jedem selbst die Entscheidung überlassen wie er diese öffentlichen Räume in seiner Bestehenszeit für sich oder mit anderen als Handlungsspielraum nutzen wollte.

VUE. Das gelbe Haus, Berlin 2010, S. 262.

89 Elke KRNASY, Zur Relationalität der Architektur. Add-Ons: Selbstständiges Zubehör, in: Peter FATTINGER, Veronika ORSO, Michael RIEPER (Hg.), add on. 20 höhenmeter, Wien 2008, S.112.

90 Ebd. S.112.

91 Ebd. S.262.

92 Reinhard BRAUN, add on - ein urbaner Cyborg, in: Peter FATTINGER, Veronika ORSO, Michael RIEPER (Hg.), add on. 20 höhenmeter, Wien 2008, S.122.

Bild 7.: BELLEVUE. Das gelbe Haus, d’Quetschnspüla vom Bindermichl.

Bild 8.: BELLEVUE. Das gelbe Haus, Sicht auf Mühlkreisautobahn A7.

Bild 9.: Addon. 20 höhenmeter, Stadtgarten mit Whirlpool.

Bild 10.: Addon. 20 höhenmeter.

V. VONEINDER LERNEN: VERGLEICH UND ÜBERTRAGUNG AUF DAS MUSEUM

Ein direkter Vergleich der Institution Museum mit den vorgestellten, nicht-institutionell verankerten Projekten wäre bestimmt nicht sinnvoll oder zielführend, dennoch erachte ich es als sehr wichtig, die Verschiedenheiten in Handlungsstrategien und Arbeitspraktiken unterschiedlicher Kulturakteure immer wieder ins institutionelle Bewusstsein zu rufen und Handlungsräume immer weiter zu denken.

Trotz vorhandenen Unterschieden teilen die Projekte von Assemble, BELLEVUE und add on. 20 höhenmeter wesentliche Merkmale, die gleichzeitig Möglichkeiten sind, das Handlungspotenzial eines Raumes zu fördern: 1.) die unmittelbaren, lokalen Alltagswirklichkeiten und Grundbedürfnisse als Ausgangspunkt ihrer Arbeit, 2.) die Schaffung eines öffentlichen Handlungsraums und 3.) die Schaffung eines außerinstitutionellen Lernraums, der sich nichtakademischer, angewandter Methoden wie „practice by doing", „live research" und „self education" bedient und kollektives Lernen mit Experiment verbindet. Die drei genannten Handlungspotenziale werden folgend in Bezug zur Institution gesetzt: was sind grundlegende Unterschiede und wie wirken sie sich auf das Handeln der Teilnehmer aus? Was kann die Institution lernen oder möglicherweise in die eigene Kulturpraktik übernehmen?

V.1. Das Potenzial unmittelbarer Alltagswirklichkeiten und Grundbedürfnisse

Assemble sowie die zwei vorgestellten Projekte von Fattinger, Orso und Rieke gehen vom Lebensraum Stadt und der Alltagsrealität von Menschen aus. Sie sprechen konkrete Themen und Verhältnisse an, mit denen die lokale Gesellschaft unmittelbar konfrontiert ist und schaffen (bzw. „bauen") räumliche Rahmenbedingungen, die eine aktive Auseinandersetzung mit diesen erlauben. Diese unmittelbare Realität ist insofern relevant, als dass sie leichter Vertrauen und ein Sinn für Verantwortung evoziert werden kann – beides Voraussetzungen einer unabhängigen, emanzipierten Handlungsfähigkeit. Bekannte Zusammenhänge stärken das Vertrauen von Menschen und erleichtern den Zugang für neue, darauf aufbauende Zusammenhänge. Somit ist die Verortung in der Alltagswirklichkeit nicht nur für die Auseinandersetzung mit dem vor Ort gelebten Raum und seinen spezifischen Bedingungen wichtig, sondern auch für eine weiterführende über-lokale Betrachtung von Verhältnissen. Der gelebte Alltagsraum ist ein guter Ausgangspunkt, von dem aus verschiedene Perspektiven, Erkenntnisse, Positionen und Fragen verhandelt werden können und „auch eine Transformation der Erkenntnis möglich ist"[93].

93 Elisabeth KATSCHNIG-FASCH, Wirklichkeit vor Utopie. Begegnungen im gelebten Raum, in: Johanna ROLSHOVEN, Manfred OMAHNA (Hg.): Reziproke Räume. Texte zu Kulturanthropologie und Architektur. Cultural Anthropology

Vertrauen schafft ein Selbstbewusstsein, das Eigeninitiative und Teilnahme anregt und sich positiv auf eine intrinsisch motivierte Weiterbeschäftigung mit einem Inhalt oder Zustand auswirken kann. Weiter ist die Möglichkeit, in einem räumlich überschaubaren Gebiet durch sein Handeln tatsächlich etwas zu verändern oder zu bewegen, größer und mögliche Auswirkungen, Erfolge sowie Misserfolge, oft schneller greifbar.

BELLEVUE und add on bieten Räumlichkeiten, denen es mit einem etwas entfremdeten familiären Haus-Charakter gelungen ist, eine Grundidentifikation bei den BesucherInnen herzustellen und dadurch ihr Vertrauen für weitere experimentelle Arbeitsprozesse zu gewinnen. Die Kantine im gelben Haus bot seinen Gästen täglich leistbare Mahlzeiten, von Eintöpfen bis zu Kaffee und Kuchen zwischen 3 und 5 Euro, eine einladende Geste zum Verweilen, Teilnehmen und Wiederkommen.

Assemble stellt im Vergleich zu BELLEVUE und addon. 20 höhenmeter bereits den ablaufenden Bauprozess seinen späteren Nutzern als Identifikations- und Aktivierungsmöglichkeit zur Verfügung: „Etwas selber zu bauen, erzeugt eine ganz andere Beziehung zu dem Gebauten. Man gewinnt mehr Vertrauen, die Änderungen, die notwendig sind, auch zu fordern, weil man die Zusammenhänge besser versteht.“[94]

Eine wesentliche Voraussetzung für (öffentliche) Handlungsräume, in denen wechselseitige und gleichberechtigte Lernprozesse stattfinden können, ist ein aufrichtiges Interesse am Menschen bzw. den späteren Nutzern des Raumes. Dieses Interesse zeigt sich nicht genügend mit der Thematisierung und Adressierung lokaler oder alltäglicher Probleme und Bedürfnisse der Menschen, sondern auch darin, wie die räumlichen Rahmenbedingungen für diese, im Museum primär intellektuelle, Auseinandersetzung gestaltet werden und darin, „dass sie bei grundlegenden Bedürfnissen ansetzten und Menschen zufällig im Alltag oder an Freizeitorten erreichen.“[95] Die Bedürfnisse von Menschen können individuell sehr stark variieren, so auch persönliche Ansprüche an Museen – deshalb sind gerade die Grundbedürfnisse nach sozialer Interaktion, nach Essen und Trinken, die allen Menschen gemein sind, ein Ansatzpunkt, um ein möglichst weites Publikum anzusprechen.

„Kommunikative (Event-)Formate, die verschiedene Bedürfnisse befriedigen und Kunstrezeption mit sozialem Austausch, Geselligkeit, Essen und Trinken verbinden, erweisen sich als sehr viel zugänglicher als die klassischen Präsentationsformen.“[95] Werden solche Grundbedürfnisse der Menschen im Museum gedeckt und ihr Wohlbefinden gewährleistet?

Die Schaffung von Handlungsräumen in Museen ist an besondere Anforderungen an die Strukturqualität der Häuser gebunden. Entscheidend sind dabei nicht nur die meistens vorhandenen Bibliotheken, Medienräume oder Archive, sondern ebenso das Vorhandensein von Treffpunkten, Versammlungsräumen und anderen Aufenthaltsräumen, die solche menschlichen Grundbedürfnisse befriedigen.

Meets Architecture, Marburg, 2014, S.91.

94 Christoph LAIMER, Andre KAMMER, Lernen und Verstehen - Das Londoner Architekturkollektiv Assemble im Gespräch. Interview mit Maria Lisogorskaya und Lewis Jones, in: dérive, Nr. 68, Wien, 2017, S.21.

95 Birgit MANDEL, „Niederschwellige“ Kulturvermittlung öffentlicher Kulturinstitutionen als integrales Konzept zwischen Kunstmissionierung und Moderation kultureller Beteiligungsprozesse, 2014, ttps://www.kubi-online.de/artikel/niedrigschwellige-kulturvermittlung-oeffentlicher-kulturinstitutionen-integrales-konzept, (Stand: 04.04.18).

Zur Veranschaulichung kann man das Beispiel des Museums-Restaurants und -Cafés heranziehen. Die Preise von Musems-Restaurants und -Cafés sind durchschnittlich so angesetzt, dass sich ein Großteil der Bevölkerung, zu denen nicht unbedingt die tatsächlichen Museumsbesucher gehören, nur im „besonderen Ausnahmefall" leisten kann, dort etwas zu konsumieren. In den meisten Fällen, ich spreche aus eigener Erfahrung und bin mir dessen bewusst, dass ich als Studentin noch zu den Privilegierten unserer Gesellschaft zähle, bleiben die Grundbedürfnisse Essen und Trinken unerfüllt und möglicherweise damit auch für viele Menschen ein Museumsbesuch ein „besonderer Ausnahmefall".

Vor dem Hintergrund der finanziell prekären Lage vieler Museen ist das Argument, dass die Kosten für die Institution nicht tragbar wären, gewissermaßen nachvollziehbar. Andrerseits liegt hier ein vernachlässigter Ansatzpunkt bei der Gewinnung neuer Teilnehmer, ein erster notwendiger Schritt jeder weiterführenden Bildungsarbeit, „eine erste Gelingsbedingung (...), die in Aufwand und Dauer oft unterschätzt wird."[96] Solche fundamentalen Grundbedürfnisse müssen auch als Potenzial zur Abschwächung von Schwellen- und Berührungsängsten gegenüber Kulturinstitutionen wahrgenommen und folglich durch gezielte Maßnahmen umgesetzt werden, um die Institution für ein breiteres Publikum zugänglicher zu machen.

V.2. Das Potenzial von Grenzen in Bezug auf die „Öffentlichkeit" im Museum: vom Handlungsraum zum öffentlichen Handlungsraum

Aus meiner ersten Berührung mit dem Kuratieren im Rahmen des //ecm-Projekts „Future undone" habe ich gelernt, dass das „Ausstellung-Machen" eine fruchtbare, kollektive Lernerfahrung ist, von der letztendlich die KuratorInnen diejenigen sind, die am meisten von dem gesamten Prozess mitnehmen. In Kapitel III. wurde der im Museum vorgefundene Handlungsraum bereits den Kuratoren, den institutionsgebundenen Mitarbeiter im Museum, zugewiesen (siehe: S.11) - ein Handlungsraum, der also nicht einer allgemeinen „Öffentlichkeit" zugänglich ist. In einer öffentlichen Institution, wie das Museum eine sein soll, sollte da der Handlungsraum nicht nur unter der Grundvoraussetzung einer gelebten „Öffentlichkeit" denkbar sein – sollte das Museum nicht einen tatsächlich öffentlichen Handlungsraum bieten?

Das hier vertretene Verständnis von „Öffentlichkeit" stützt sich auf den von Oliver Marchart verwendeten Öffentlichkeits-Begriff in „ „There is a crack in everything…" Public Art als politische Praxis". Marchart stellt sich der Frage, wie Kunst im öffentlichen Raum (public art) ihre vermeintliche Öffentlichkeit herstellt, „was denn nun das Öffentliche an Public Art ausmacht bzw. welche Art public Public Art erzeugt"[97].

---

96 Anja PIONTEK, Partizipative Ansätze in Museen und deren Bildungsarbeit, 2017, in: https://www.kubi-online.de/artikel/partizipative-ansaetze-museen-deren-bildungsarbeit (Stand: 26.4.18).

97 Oliver MARCHART, „There is a crack in everything…". Public Art als politische Praxis, in: Chrsitoph Schenker, Michael Hiltbrunner (Hg.), Kunst und Öffentlichkeit. Kritische Praxis der Kunst im Stadtraum Zürich, Zürich 2007, https://culturalhacking.files.wordpress.com/2010/10/ratu_marchart.pdf, S.237, (Stand: 12.4.18).

Marchart schreibt den Begriff der Öffentlichkeit dem Politischen zu („Denn Öffentlichkeit ist, wo sie kein Begriff der Stadtmöblierung oder des urbanen Verkehrsmanagments ist, letztlich ein Begriff der Politik“[98]). Öffentlichkeit ist keine per se gegebene Realität und beschreibt nicht einen rein physikalischen oder institutionellen Raum, sondern muss „immer aufs Neue hergestellt werden“[99]. Machart führt die Herstellung von Öffentlichkeit auf einen Antagonismus (oder auch: „die Kategorie des Politischen“[100]), den Moment konfliktueller Auseinandersetzung zurück: „Erst in dem Moment, in dem ein Konflikt ausgetragen wird, entsteht über dessen Austragung eine Öffentlichkeit, in der verschiedene Positionen aufeinanderprallen und gerade so in Konflikt treten“[99]. Öffentlichkeit ist also der dynamische Handlungsmoment des Aufprallens, ist „kein Produkt eines zweckgerichteten Herstellens, sondern erzeugt sich im Handeln selbst“[101]. Dieser Moment, also das Auftreten und Aufeinanderprallen antagonistischer Situationen, lässt sich nicht genau vorhersehen und kann nicht willentlich forciert werden – ähnlich der „nahezu unmöglichen Vorhersehbarkeit von Revolutionen.“[100]

Wie die Öffentlichkeit ist auch der Handlungsraum kein statisches, finalisiertes Produkt (siehe: Richard Scherr S.9, Punkt 1 und 2), ist nicht unbedingt an die Grenzen von geschlossenen Systemen oder zweckdefinierten Räumlichkeiten gebunden und somit gilt keine universelle Anleitung oder Strategie zu seiner erfolgreichen Konstruktion. Trotz der relativen Unvorhersehbarkeit antagonistischer Momente schreibt Marchart:

> Damit wird strategisches Handeln nicht überflüssig, das Argument spricht also nicht gegen den fortgesetzten Versuch, Öffentlichkeit herzustellen. Aber jedes Handeln erfordert aus diesem Grund immer einen Einsatz, impliziert ein einzugehendes Risiko[102], denn es bewegt sich auf dem Terrain des Ungewissen.[100]

Da sich öffentliche Handlungsräume nicht zielgerichtet konstruieren lassen, stellt sich die Frage, welche Rahmen-, oder in diesem Fall, welche Raumbedingungen ihr Entstehen begünstigen können.

Hatten wir zuvor das Potenzial von Grenzen als experimentelle Handlungsräume am Beispiel von BELLEVUE und addon 20 höhenmeter betrachtet, werden Grenzen nun auf ihr Potenzial zur Schaffung öffentlicher Handlungsräume im „öffentlichen“ Stadtraum und in der „öffentlichen“ Institution Museum untersucht. Grenzen strukturieren die menschliche Wahrnehmung, stiften Identität, bieten Schutz und Orientierung. Wenn sie nicht gewollt sind, unerwartet auftreten, nicht verstanden werden, bieten sie mit ihrem inhärenten Konfliktpotenzial die idealen Voraussetzungen für das Auftreten von Antagonismen. Ein sicheres, aber doch nicht steuerbares Konfliktpotenzial, das dort entsteht, wo Anderes oder Fremdes, wo (Teil-)Wissen und vielleicht konträre Positionen „aufeinanderprallen“.

An dieser Stelle lassen sich klare Parallelen zwischen dem hier definierten Begriff der Öffentlichkeit und den davor untersuchten Handlungsräumen ziehen. Sowohl Assemble als auch BELLEVUE und addon 20 höhenmeter haben eine Öffentlichkeit generiert, indem sie nicht nur bereits konfliktgeladene Grenzräume aufgesucht haben und auch nicht nur

98 Ebd. S.238.

99 Ebd. S.239.

100 Ebd. S.241.

101 Ebd. S.240.

102 Dieses Risiko wäre mit dem „Rest“ den Böhme definiert, vergleichbar (siehe: S.7).

an der Sichtbarkeit und Adressierung dieser beteiligt waren, sondern indem sie selbst Raum für potenziell konfliktfreudige Begegnungen geschaffen haben: der geschaffene Handlungsraum platziert sich zwischen den vor Ort gefundenen Grenzen politischer, geographischer, rechtlicher, intellektueller und sozialer Natur: „Dass sich das gelbe Haus nicht verbarrikadierte, sondern seine Offenheit beibehielt, darin lag seine Stärke. Das gelbe Haus gab sich zu keinem Zeitpunkt verschlossen oder abweisend. Es stand als Zeichen, als einladende Geste zur Verfügung.“[103]

Vielleicht verweist gerade die Frage nach der Öffentlichkeit eines Museums auf eine spannende Grenze der Institution, die eine Möglichkeit für einen gesellschaftlichen Handlungsraum eröffnet.

V.3. Das Potenzial nicht-institutioneller Lernräume: das (selbstorganisierte) Experiment

Thomas Edlinger schreibt: „Die Identifikation mit dem Experiment schafft einen hoffnungsvollen Freiraum im Gegensatz zum omnipräsenten Fangnetz von Pragmatismus und gewohnten Bedürfnissen“[104].

Nachdem Grenzen bereits auf ihr Potenzial zur Eröffnung experimenteller Handlungsräume hin untersucht wurden (siehe: S.26), werden nun weitere angewandte Strategien, derer sich die vorgestellten Projekte zwecks des Experiments bedienen, vorgestellt. Die Projekte verbinden praktisch-orientierte Methoden, wie „live-research“ und „practice-by-doing“ in einem kollektiven Lernprozess, bei dem Experten-Wissen nicht (nur) vermittelt, sondern im gemeinsamen Tun ermittelt wird.

Das Londoner Kollektiv nutzt den dynamischen Handlungsraum einer Baustelle als Ort der Kultur- und Wissensproduktion, an dem improvisiert, experimentiert und Kulturvermittlung als integrale Gesamtstrategie betrieben wird. In diesem Prozess greifen verschiedene operative und pädagogische Ebenen in wechselseitigem Lernen und in Kooperation mit vielfältigen Partnern jenseits des Kultursektors ineinander. Die Projekte „Adventure Playground“ und „Granby Four Streets“ bauen von Beginn an auf einer Arbeitsgemeinschaft auf, bei der bereits über ein gemeinsames Konzept mit den späteren Nutzern verhandelt wird.

Das gelbe Haus, addon 20 höhenmeter und Assembles Projekt „The Cineroleum“ nutzen ihre temporäre Bestehenszeit als Planungsinstrument, das sowohl Versuch und Irrtum als auch einen alternativen „Bottom-up“ Planungs- bzw. Vermittlungsprozess erlaubt. Dabei treten spezifische Fachexpertisen mit dem lokal „gelebten“ Wissen der Menschen in einen Dialog auf Augenhöhe: „Der gelebte Raum ist Teil eines notwendig transdisziplinären Raums,

---

103 Elke KRANSY, Reise in die Nachbarschaft oder Wie die Schritte und die Worte rund um das gelbe Haus die Stadt artikulieren, in: Peter FATTINGER, Veronika ORSO, Michael RIEPER, BELLEVUE. Das gelbe Haus, Berlin 2010, S.250.

104 Thomas EDLIGNER, Du bist das gelbe Haus, in: Peter FATTINGER, Veronika ORSO, Michael RIEPER (Hg.), BELLEVUE. Das gelbe Haus, Berlin 2010, S. 264.

weil wir wissen, dass getrennte Sphären der Interpretation „ideologieverdächtig sind"[105]. Dieser transdisziplinäre Lernraum ist gleichzeitig Teil eines künstlerischen Prozesses, in dem sich Kunst, Kultur und Alltag vermischen und sich vielleicht an irgendeiner Stelle neue Formen und Erkenntnisse bilden, die wieder in den laufenden Prozess eingebracht werden können.

Das Experimentierfeld einer kulturanthropologisch orientierten Architektur[106], die BELLEVUE und addon 20 höhenmeter erforschen und im Alltag „ausleben" und Assemble in ihrer Baupraktik umsetzt, schafft ein Verständnis für Kultur und Gesellschaft als performativen Prozess, an dem ständig „gebaut" und „umgebaut" wird. Nicht weniger relevant ist die Erkenntnis, dass Gebäude gesellschaftliche Bedeutungsträger sind, deren materiell gebaute und sozial gelebte Ordnungen menschliche Raumwahrnehmungen strukturieren sowie Raumaneignungs-Prozesse anregen oder verhindern können.

Die Projekte verdeutlichen aus einer lern- und motivationspsychologischen Perspektive, dass experimentelle Ansätze, die Möglichkeiten zu Eigenaktivität und Eigenproduktivität in einem Raum der Fehler oder Misserfolge nicht verurteilt, die freiwillige Teilnahme positiv beeinflussen kann.

An der Schnittstelle von Bildung, Kunst und Kultur wird „deutlich, dass Kulturpolitik und Sozialpolitik sich selbst Fesseln anlegen, weil sie im Grunde alles an institutionell verankerte Bereiche angedockt haben. Der Spielraum für neue Erfahrungen ist unglaublich gering"[107] , so Martin Heller im Interview mit Angelika Fitz. Beide Projekte zeigen, dass es „jenseits von Konsum- und Hochkultur einen Spielraum gibt, den es zu besetzen gilt"[107]: einen nicht-institutionalisierten Spielraum, der sich experimenteller, prozessorientierter Methoden bedient, der selbstorganisierte Freiräume schafft und den TeilnehmerInnen Handlungsräume eröffnet, die sich in einem institutionellen Kontext schwerer umsetzen lassen.

---

105 Elisabeth KATSCHNIG-FASCH, Wirklichkeit vor Utopie. Begegnungen im gelebten Raum, in: Johanna ROLSHOVEN, Manfred OMAHNA (Hg.), Reziproke Räume. Texte zu Kulturanthropologie und Architektur. Cultural Anthropology Meets Architecture, Marburg 2014, S.91-92.

106 Manfred OMAHNA, Kulturanthropologie und Architektur. Episteme temporäre Begegnungen, in: Johanna ROLSHOVEN, Manfred OMAHNA (Hg.), Reziproke Räume. Texte zu Kulturanthropologie und Architektur. Cultural Anthropology meets Architecture, Marburg 2014, S. 40-49.

107 Angelika FITZ, BELLEVUE war kein Überraschungserfolg!, in: Peter FATTINGER, Veronika ORSO, Michael RIEPER (Hg.), BELLEVUE. Das gelbe Haus, Berlin 2010, S.90.

VI. CONCLUSIO

Museen sind Heterotopien in Foucaults Sinne, können faszinierende Erlebnisräume und Inspirationsquellen sein, zählen aber nicht primär zu den gelebten Handlungsräumen einer alltäglich stattfindenden Gesellschaft. Das Potenzial von Museen, direkt „einzugreifen“ und umgekehrt direkt „angegriffen“ zu werden, ist durch ihre institutionelle Verankerung, durch die Gebundenheit an Vorschriften, staatliche Subventionen und Kulturprogrammatiken reduziert.

Museen müssen sich subtilerer Strategien bedienen, die deshalb nicht zwingend weniger wirksam sind – wenn sie wahrgenommen werden. Die Reichweite und der Einflusskreis von Museen beschränkt sich dennoch meistens auf bestimmte Bildungsschichten und wirkt sich somit nur begrenzt auf die gesamte Gesellschaft aus.

Ausgehend von der unmittelbar gebauten und gelebten Realität haben wir gesehen wie sich die wechselseitigen Beziehungen von Produktions- und Bauprozessen, Öffentlichkeit, Grenzen und Experiment als bedeutende Faktoren für den Handlungsraum verweben. Die untersuchten Fallbeispiele begrenzen sich auf einen kleinen Teil westlicher Kulturlandschaft, sollen aber weiter anregen darüber nachzudenken, wie diese Faktoren zur Schaffung von gesellschaftlichen Handlungsräumen im Museum berücksichtigt und in der täglich gelebten musealen Praxis ausgelebt werden können.

Neben der oft starken Fokussierung von Museen auf Inhalte und einer gerichteten Wissensvermittlung, die gezielt eine von Kuratoren und Kulturvermittlern gedachte Aussage (storyline) anstrebt, wäre es sinnvoll, über Möglichkeiten nachzudenken, wie man die materiellen und inhaltlichen Produktionsprozesse von Museumsräumen und Ausstellungen auch den zukünftigen Besuchern als Handlungsräume eröffnen kann: Wie kann man die Eigenschaften, die nach Richard Scherr den öffentlichen Handlungsraum im urbanen Kontext, außerhalb des Museums, ausmachen, in die Institution holen? In diesem Sinne wären institutionelle Räume nicht als finalisierte Produkte oder fixierte Räume zu denken und Gestaltung, Anordnung und Gebrauch von Museumsräumen stärker von den Besuchern abhängig. Ausstellen im herkömmlichen Verständnis bedeutet meistens, etwas Fertiges zu präsentieren. Diese scheinbare Abgeschlossenheit von Ausstellungen bietet wenig direkte Handlungs- oder Teilnahmeoptionen an, ihre aktivierende Wirkung ist relativ gering. Vielleicht sollten wir Ausstellungen immer im Entstehungsprozess begreifen, als fortlaufenden Prozess, der niemals abgeschlossen ist und auch Menschen außerhalb der Institution zur Partizipation und zum Mitmachen offensteht. Denn ein Museum kann nur so aktuell sein, wie es selbst an gesellschaftlichen, politischen und kulturellen Prozesse beteiligt ist.

Vielleicht sollten wir auch Museumsräume bauen, deren Zweck oder Verwendung nicht immer klar vordefiniert ist, sondern von Benutzern definiert und verändert wird – so wie es den Projekten von Fattinger, Orso und Rieper gelungen ist, ein Gleichgewicht zwischen

Handlungsmöglichkeiten und einem vorgegebenen, aber dennoch sehr offenen Rahmen zu erstellen. Diese Offenheit als einladende Geste würde gleichzeitig eine Verantwortungs-Übergabe, bzw. ein -Teilen der Institution mit der Gesellschaft bedeuten und das Museum zu einem attraktiven Tool für ziviles Engagement machen. Weiters würde ein Mitbauen und Mitbestimmen das „vertrauend-verstehende[] Verbundensein[ ]“[108] nach Bollnow als Voraussetzung zur Erfüllung der im Raum materialisierten pädagogischen Absicht, so Böhme, erst ermöglichen (siehe: S.7).

Wenn wir uns im Sinne von Assemble fragen, wie Museen heute gebaut werden, bedeutet das auch, darüber hinaus zu fragen, was – in Bezug auf die im Haus gelebten Kulturproduktions- und Kulturvermittlungspraxen – möglich, was machbar sein könnte. Bei der Untersuchung von Räumen als gesellschaftliches und politisches Produkt, ist es wichtig, seine Produktionsweise mitzudenken, um zu verstehen, wie dieser gesellschaftlich geschaffen und genutzt wird. Somit sind auch Museumsräume nur in der Untrennbarkeit von kultureller, sozialer und politischer Dimension, in der engen Verschränkung von Produktion und Rezeption des gebauten und gelebten Raumes zu begreifen. Die Betrachtung von Raum in Bezug auf seinen Produktionsprozess ist deshalb notwendig, um in einem nächsten Schritt die in ihm stattfindenden Prozesse der Wissensproduktion, Sinnbestimmung und Machtverteilung zu verstehen.

Wenn ein Raum durch seine Produktionsverhältnisse und die darin eigebundenen Akteure bestimmt wird, so bietet die Produktion des Raumes und das aktive Mitbauen einen Handlungsraum mit Möglichkeiten des Widerstandes oder einer affirmativen Reproduktion von gesellschaftlichen Verhältnissen.

Also lassen wir uns von Assemble, BELLEVUE und add on. 20 höhenmeter inspirieren und laden, im Sinne des Experiments die Gesellschaft dazu ein, ein Museum mitzubauen!

108 Otto Friedrich BOLLNOW, Mensch und Raum, Stuttgart 2011, S.280.

VII. LITERATUR-VERZEICHNIS

Otto Friedrich **BOLLNOW**, Mensch und Raum, Stuttgart 2011

Otto Friedrich **BOLLNOW**, Der Raum, in: http://wernerloch.de/doc/Raum.pdf (Stand: 12.2.18)

Reinhard **BRAUN**, add on - ein urbaner Cyborg, in: Peter FATTINGER, Veronika ORSO, Michael RIEPER (Hg.), add on. 20 höhenmeter, Wien 2008, S.120-23

Jeanette **BÖHME**, Handlungsraum, in: Christoph WULF, Jörg ZIFRAS (Hg.), Handbuch Pädagogische Anthropologie, 2014, S.425-32

Amica **DALL**, Glasgow kids rediscover adventure in shadow of the Commonwealth Games, in: The Guardian, 25.07.14, https://www.theguardian.com/cities/scotland-blog/2014/jul/25/glasgow-kids-rediscover-adventure-shadow-commonwealth-games (Stand: 18.3.18)

Martin **DÜSPOHL**, Das Museum als sozialer Faktor, 2007, in: Aus Politik und Zeitgeschichte 49, S.33-38

Thomas **EDLINER**, Du bist das gelbe Haus, in: Peter FATTINGER, Veronika ORSO, Michael RIEPER (Hg.), BELLEVUE. Das gelbe Haus, S. 258-66

Claudia **EHGARTNER**, Ivan **JURICA**, Die Grenze der zeitgenössischen institutionellen Kunstvermittlung ist die Institution selbst, in: Beatrice JASCHKE, Nora STERNFELD (Hg.), Educational turn. Handlungsräume der Kunst und Kulturvermittlung, Wien 2012, S.147-51

Peter **FATTINGER**, Veronika **ORSO**, Michael **RIEPER** (Hg.), add on. 20 höhenmeter, Wien 2008

Angelika **FITZ**, Katharina **RITTER** (Hg.), Assemble. Wie wir bauen, in: hintergrund, Nr. 55, Wien 2017

Angelika **FITZ**, BELLEVUE war kein Überraschungserfolg!, in: Peter FATTINGER, Veronika ORSO, Michael RIEPER (Hg.), BELLEVUE. Das gelbe Haus, Berlin 2010, S.85-102

Elaine Heumann **GURIAN**, Elaine Heumann (2005): A Blurring of the Boundaries. In: Corsane, Heritage, Museums and Galleries, S. 71-78

Elaine Heumann **GURIAN**, The Importance of And, in: Museum Next Melbourne conference, Melbourne 2017, https://www.museumnext.com/insight/the-importance-of-and/ (Stand: 6.3.18)

Florian **HAYDN**, Robert **TEMEL**, tempo..rar. Zur Erforschung der Möglichkeiten beim temporären Besetzen von Orten, in: dérive, Zeitschrift für Stadtforschung, Ausgabe 14, Januar-März 2004, S.5 - 11

Claudia **HUMMEL**,“Es ist ein schönes Haus. Man sollte es besetzen.“ Aktualisierung des Museums, in: Beatrice JASCHKE, Nora STERNFELD (Hg.), Educational turn. Handlungsräume der Kunst und Kulturvermittlung, Wien 2012, S.79-115

Elisabeth **KATSCHNIG-FASCH**, Wirklichkeit vor Utopie. Begegnungen im gelebten Raum, in: Johanna ROLSHOVEN, Manfred OMAHNA (Hg.): Reziproke Räume. Texte zu Kulturanthropologie und Architektur. Cultural Anthropology Meets Architecture, Marburg, 2014, S.91-96

Elke **KRANSY**, Reise in die Nachbarschaft oder Wie die Schritte und die Worte rund um das gelbe Haus die Stadt artikulieren, in: Peter FATTINGER, Veronika ORSO, Michael RIEPER, BELLEVUE. Das gelbe Haus, S.240-56

Elke **KRNASY**, Zur Relationalität der Architektur. Add-Ons: Selbstständiges Zubehör, in: Peter FATTINGER, Veronika ORSO, Michael RIEPER (Hg.), add on. 20 höhenmeter, Wien 2008, S.112-15

Christoph **LAIMER**, Andre **KAMMER**, Lernen und Verstehen - Das Londoner Architekturkollektiv Assemble im Gespräch. Interview mit Maria Lisogorskaya und Lewis Jones, in: dérive, Nr. 68, Wien 2017, S.18-22.

Judith **LAISTER**, Michael **HIESLMAIR**, Treffpunkt BELLEVUE. Kontaktzonen zwischen Kunst, Architektur und Kulturanthropologie, in: Manfred OMAHNA, Johanna ROLSHOVEN (Hg.), Reziproke Räume: Texte zu Kulturanthropologie und Architektur (Cultural Anthropology meets Architecture), Marburg 2014, S.128 -146

Henri **LEFEBVRE**, Die Produktion des Raums, in: Jörg DÜNNE, Stephan GÜNZEL (Hg.), Raumtheorie Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften

Birgit **MANDEL**, „Niederschwellige“ Kulturvermittlung öffentlicher Kulturinstitutionen als integrales Konzept zwischen Kunstmissionierung und Moderation kultureller Beteiligungsprozesse, 2014, ttps://www.kubi-online.de/artikel/niedrigschwellige-kulturvermittlung-oeffentlicher-kulturinstitutionen-integrales-konzept, (Stand: 04.04.18)

Oliver **MARCHART**, „There is a crack in everything…”. Public Art als politische Praxis, in: Chrsitoph Schenker, Michael Hiltbrunner (Hg.), Kunst und Öffentlichkeit. Kritische Praxis der Kunst im Stadtraum Zürich, Zürich, 2007, S.238

Manfred **OMAHNA**, Kulturanthropologie und Architektur. Episteme temporäre Begegnungen, in: Johanna ROLSHOVEN, Manfred OMAHNA (Hg.), Reziproke Räume. Texte zu Kulturanthropologie und Architektur. Cultural Anthropology meets Architecture, Marburg 2014, S. 40-49

Anja **PIONTEK**, Partizipative Ansätze in Museen und deren Bildungsarbeit, 2017

Richard **SCHERR**, Action Space, 1996, in: http://www.richardscherr.com/wp-content/uploads/2016/08/Action-Space-1999.pdf (Stand: 20.2.18)

Paloma **STRELITZ**, How to make city more malleable with Turner Prize winners Assemble, in: http://www.designindaba.com/videos/conference-talks/how-make-city-more-malleable-turner-prize-winners-assemble (Stand: 18.3.2018)

James **TAYLOR-FOSTER**, Assemble Awarded the 2015 Turner Prize for Granby Four Streets, in: https://www.archdaily.com/778435/assemble-awarded-the-2015-turner-prize-for-granby-four-streets (Stand: 25.3.18)

Oliver **WAINWIRGHT**, Momentaufnahmen des Möglichen, in: Angelika FITZ, Katharina RITTER (Hg.), Assemble. Wie wir bauen, in: hintergrund, Nr. 55, Wien 2017, S.22-39

VIII. BILD-VERZEICHNIS

Bild 1.: Foto credits Assemble, in: https://assemblestudio.co.uk/projects/the-cineroleum, (Stand:1.6.18).

Bild 2.: Foto credits Zander OLSEN, in: https://assemblestudio.co.uk/projects/the-cineroleum, (Stand:1.6.18).

Bild 3.: Foto credits Baltic Street Adventure Playground, in: http://www.balticstreetadventureplay.co.uk/background, (Stand:1.6.18).

Bild 4.: Foto credits Assemble, in: https://assemblestudio.co.uk/projects/baltic-street-adventure-playground, (Stand:1.6.18).

Bild 5.: Foto credits Assemble, in: https://assemblestudio.co.uk/projects/granby-four-streets, (Stand:1.6.18).

Bild 6.: Foto credits Assemble, in: https://assemblestudio.co.uk/projects/granby-workshop, (Stand:1.6.18).

Bild 7.: Foto credits Peter FATTINGER, D'Quetschnspüla vom Bindermichl, Foto 27/85, in: http://www.bellevue-linz.at/index.php?idcatside=108, (Stand:1.6.18).

Bild 8.: Foto credits Peter FATTINGER, Foto 14/85, in: http://www.bellevue-linz.at/index.php?idcatside=108, (Stand:1.6.18).

Bild 9.: Foto credits Michael RIEPER, in: http://www.fattinger-orso.com/projects/addon.html, (Stand:1.6.18).

Bild 10.: Foto credits Peter FATTINGER, in: http://www.fattinger-orso.com/projects/addon.html, (Stand:1.6.18).