

2459
MAS 62

ABSTRACT

ABSTRACT DEUTSCH

In der vorliegenden Arbeit werden kuratorische Strategien entwickelt, die zum Ziel haben, Personen mit verschiedenen Hintergründen aktiv in Kunstausstellungen zu involvieren, ohne auf Qualitätsansprüche zu verzichten. Dieses Vorgehen wird aus folgenden drei Gründen als relevant erachtet: Erstens ermöglicht ein aktives Mitwirken an Kunstprojekten tiefgreifendere Erfahrungen als das passive Konsumieren. Zweitens hat die Verknüpfung unterschiedlicher Wissensarten das Potenzial, etablierte Qualitätsstandards zu hinterfragen und Denkhorizonte zu eröffnen. Und drittens kann der Einbezug heterogener Perspektiven und Standpunkte dazu führen, dass sich eine breitere Öffentlichkeit willkommen und angesprochen fühlt.

ABSTRACT ENGLISH

The present study develops curatorial strategies that aim at actively involving people from different backgrounds to participate in art exhibitions without abandoning high standards of quality. This approach is considered to be relevant for the following three reasons: In the first place, participating actively in art projects allows more profound experiences than passive consumption. Secondly, the connection of different kinds of knowledge contains the potential to question established standards of quality and to broaden models of thought. And thirdly, heterogeneous perspectives and positions can result in a wider public field feeling addressed and welcome.

ECM - EDUCATING/CURATING/MANAGING 2008-2010
MASTERLEHRGANG FÜR AUSSTELLUNGSTHEORIE
UND -PRAXIS AN DER UNIVERSITÄT
FÜR ANGEWANDTE KUNST WIEN

MASTER THESIS

Why people don't expect to get hit with a snowball in the house

Ausstellen als partizipativer Prozess

Laura Hilti

Wien, Januar 2012
Betreut von Luisa Ziaja
und Beatrice Jaschke

INHALTSVERZEICHNIS

<u>10-14</u>	EINLEITUNG
<u>11-12</u>	Ausgangslage
<u>12-13</u>	Fragestellung
<u>13-14</u>	Methodik und Aufbau
<u>16-31</u>	STATE OF THE ART
<u>17-31</u>	Partizipation in Kunstausstellungen
<u>32-78</u>	FALLBEISPIEL
<u>33-39</u>	Das «Love Hotel»
<u>40-65</u>	Bildstrecke
<u>66-78</u>	Analyse der Umfrage
<u>80-110</u>	KURATORISCHE STRATEGIEN
<u>81-89</u>	Prozessorientiertes Arbeiten
<u>90-100</u>	Dialoge und Kollaborationen
<u>101-110</u>	Vielschichtige Ausstellungen
<u>112-115</u>	SCHLUSSBETRACHTUNG
<u>118-141</u>	ANHANG
<u>119-131</u>	Antworten Umfrage
<u>132-139</u>	Antworten Umfrage nach Thema
<u>140-141</u>	Mitwirkende «Love Hotel»
<u>142-148</u>	LITERATURVERZEICHNIS
<u>150-151</u>	ABBILDUNGSVERZEICHNIS
<u>152-153</u>	LEBENS LAUF

EINLEITUNG

Wenn [Olafur] Eliasson einen Verein gründet und sagt, es reicht nicht, nur Kunstwerke in die Welt zu setzen, sondern wir sollten auch etwas bewegen, so wird mir die Notwendigkeit des Aktivseins klar. Nur mit realem Tun setzt man etwas in Gang. Was an den Kräften zehrt, Geld und Zeit kostet, löst auch Glücksgefühle aus.¹

Christian Boros

AUSGANGSLAGE

Anfang 2009 erhielt ich das Angebot, in einem temporär leerstehenden alten Einfamilienhaus in Liechtenstein ein Kunstprojekt zu realisieren. Als MitorganisatorInnen konnte ich drei Personen aus den Bereichen Grafik bzw. Filmwissenschaft und Fotografie gewinnen, mit welchen ich teilweise schon davor gearbeitet hatte. Von Anfang an war es uns ein Anliegen, möglichst viele verschiedene Menschen zu involvieren und ihnen Raum für die Umsetzung eigener Ideen zu geben. Während wir einen Teil der Personen aufgrund ihrer Tätigkeiten im Kunst- oder Kulturbereich oder sonstiger Fähigkeiten und Talente einluden, brachten sich andere eigeninitiativ ein oder wurden von ersteren mitgebracht. Wir machten den Mitwirkenden größtenteils Vorschläge in Hinblick auf ihre mögliche Funktion in der Ausstellung, überließen es schlussendlich aber ihnen, ihre Rollen darin zu definieren. Als thematischer Rahmen kristallisierte sich in den Gesprächen der ersten Wochen der Titel «Love Hotel» heraus, welcher sich an der entsprechenden Bezeichnung japanischer Stundenhotels orientierte, gleichzeitig aber vielfältige Interpretationen erlaubte. Diese thematische Eingrenzung diente als Grundlage für die Entwicklung und Auswahl sämtlicher Ausstellungsbeiträge und -aktivitäten.

In der Ausstellung «Love Hotel» wirkten Personen mit unterschiedlichen beruflichen Hintergründen mit und unter den BesucherInnen waren viele Menschen, welche sich ansonsten wenig oder gar nicht mit Kunst beschäftigten. Die Rückmeldungen auf das Projekt waren durchgehend sehr positiv und obwohl es nur eine Woche lang öffentlich zugänglich war, waren wiederholte Besuche nichts Außergewöhnliches. Auch in einer schriftlichen Umfrage eineinhalb Jahre nach Abschluss der Ausstellung wurde das «Love Hotel» größtenteils als «Erfolg» gewertet.² Für diese Bewertung waren jedoch nicht nur die ausgestellten Werke ausschlaggebend. Es ging – um mit den Worten des deutschen Kunsthistorikers Hans Belting zu sprechen – um das was im Rahmen der Ausstellung geschah und was die Menschen dort taten:

Die Museen sind traditionell auf Ausstellungen fixiert und nicht auf das, was in den Ausstellungen geschieht oder geschehen könnte. Um das Publikum anzulocken, das oft nur als statistische Größe (Besucherzahlen) eine Rolle spielt, werden die Ausstellungen im Takt der Eventkultur immer sensationeller und schnelllebiger. Vorträge und Führungen flan-

¹ Christian BOROS, Christian Boros. In die Gegenwart vernarrt, in: *Kunstforum International*, 209, 2011, S. 238.

² Vgl. *Antworten Umfrage* S. 119_131.

3 Hans BELTING, *Orte der Reflexion oder Orte der Sensation*, in: Peter NOEVTER (Hg.), *Das diskursive Museum, Ostfildern-Ruit 2001*, S. 91.

lieren die Ausstellungen. Exkursionen und Einladungen an den Verein der Freunde runden das Programm ab. Und doch macht diese Aktivität [...] das Publikum passiv oder hält es im Zustand loyaler Passivität. Das Museum wirbt letztlich für seine eigenen Anliegen, an denen es das Publikum nicht beteiligen will. Es versteht sich als Tempel, in dem Priester den Gläubigen die Gelegenheit zum Opfer darbieten, und nicht als ein Forum, auf dem Bürger miteinander diskutieren.³

Im «Love Hotel» wurde insbesondere die Tatsache geschätzt, dass es viele Teilnahme- und Nutzungsmöglichkeiten gab, was zu einem Zusammentreffen unterschiedlichster Menschen führte. Es störte niemanden, dass unter den ausgestellten Arbeiten viele Erstlingswerke waren und ein Teil der ProduzentInnen keinerlei Ambitionen hegte, als KünstlerInnen tätig zu werden.

FRAGESTELLUNG

Auf Basis der Umfrage über das «Love Hotel» wird in der vorliegenden Arbeit untersucht, welche Strategien KuratorInnen zur Verfügung stehen, um Personen mit verschiedenen Hintergründen eine aktive Teilnahme in Kunstausstellungen zu ermöglichen. Parallel dazu soll die Frage erörtert werden, ob ein solches Vorgehen realisierbar ist, ohne auf Qualitäts- und Komplexitätsansprüche zu verzichten. Ausgangspunkt bildet die These, dass der Dialog und die Zusammenarbeit mit Akteuren aus verschiedenen Bereichen differenzierte und kritische Ausstellungen hervorbringen kann, welche durch die Vielfältigkeit von Wissen, Perspektiven und Kompetenzen nicht nur eine Bereicherung für alle Beteiligten darstellen, sondern darüber hinaus für unterschiedliche Personen interessant und relevant sein können. Es wird jedoch davon ausgegangen, dass hierfür Qualitätskriterien definiert werden müssen, die über das Visuelle hinausgehen und auch die Erfahrungen und Erlebnisse der TeilnehmerInnen und BesucherInnen miteinbeziehen.

Die Diskussion über Teilhabemöglichkeiten an Kunstausstellungen wird schon seit Jahrzehnten geführt. Dank zahlreicher Kunstprojekte, welche die Rolle des Publikums reflektierten, erlangte sie insbesondere in den 1980er und 1990er-Jahren eine gesteigerte Intensität. Seit Mitte der 1990er Jahre wurden schließlich auch vermehrt Debatten in den Bereichen des

Kuratierens und Vermittelns initiiert, welche zu jeder Zeit einen Professionalisierungsprozess durchliefen. Eine der Folgen davon war die Entstehung von Vermittlungsabteilungen, denen die Aufgabe übertragen wurde, sich mit dem bestehenden Museumspublikum zu beschäftigen und Institutionen für neue BesucherInnen zugänglich zu machen. KuratorInnen wurden damit bis zu einem gewissen Grad von der Verantwortung entbunden, sich mit den Bedürfnissen der BesucherInnen beschäftigen zu müssen.

Trotz dieser Entwicklungen und der zusätzlichen Schwierigkeit, dass für Geldgeber die Besucherzahlen oft wichtiger sind als die Frage danach, ob das Publikum Möglichkeiten der Einmischung und Mitgestaltung erhält, ist in den letzten Jahren ein erhöhtes Interesse an der Rolle der BesucherInnen zu beobachten. An der documenta 12 beispielsweise wurde «Bildung» zu einem von drei Leitmotiven erklärt.⁴ Die Vermittlungsarbeit war erstmals wissenschaftlich begleitet und Beschreibungen von Absichten, Versuchsanordnungen und Erkenntnissen wurden zwei Jahre später in den Bänden «Vermittlung 1» und «Vermittlung 2» veröffentlicht.⁵ Im Bereich des Kuratierens erschien 2010 eine Sammelpublikation unter dem Titel «Curating and the Educational Turn». Darin äußern sich KuratorInnen, VermittlerInnen und KünstlerInnen zur umstrittenen These der Herausgeber, dass Kuratieren heute vermehrt als vermittlerische Praxis operiere.⁶ Dieser Fokus auf Menschen sowie das bereichsübergreifende Denken bilden die Grundlage für diejenige Art von Kuratieren, welche hier im Mittelpunkt steht.

METHODIK UND AUFBAU

In einem ersten Schritt wird die Entwicklung des Diskurses um Teilnahmemöglichkeiten in Ausstellungen anhand von Beispielen aus Westeuropa und den USA nachgezeichnet. Daraufhin folgt eine Beschreibung des Kunstprojekts «Love Hotel», welches als Fallbeispiel einer Ausstellung dient, an der Personen mit verschiedenen Hintergründen mitwirkten. Auf Basis einer nachträglichen Umfrage, die von 25 Mitwirkenden und BesucherInnen beantwortet wurde, wird schließlich analysiert, weshalb das Projekt von vielen Menschen als «Erfolg» wahrgenommen wurde, welche Elemente sie persönlich als «besonders» empfunden hatten und wo sie Verbesserungspos-

4 Vgl. DOCUMENTA 12, *Leitmotiv*, in: <http://archiv.documenta12.de/leitmotiv.html?&L=0> (03.01.2012), 2007.

5 Vgl. Carmen MÖRSCH, *Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen: Die documenta 12. Vermittlung zwischen Affirmation, Reproduktion, Dekonstruktion und Transformation*, in: Carmen MÖRSCH (Hg.), *Kunstermittlung II. Zwischen kritischer Praxis und Dienstleitung auf der documenta 12. Ergebnisse eines Forschungsprojekts*, Zürich, Berlin 2009, S. 24.

6 Vgl. Paul O'NEILL, Mick WILSON, *Introduction*, in: *Curating and the Educational Turn*, London, Amsterdam 2010, S. 12.

tenzial ausmachen. Die Erkenntnisse daraus werden thematisch geordnet und dienen als Grundlage für die Erarbeitung kuratorischer Strategien, die mit Hilfe der Diskurse aus den Bereichen des Kuratierens, der Vermittlung sowie der Kunst weiterentwickelt und mit Ausstellungsbeispielen ergänzt werden. Dabei ist anzumerken, dass sich diese Strategien überschneiden und ihre Unterteilung in die drei Bereiche «Prozessorientiertes Arbeiten», «Dialoge und Kollaborationen» und «Vielschichtige Ausstellungen» lediglich dem Zweck dient, sie beschreibbar zu machen. In der Schlussbetrachtung wird nochmals die Frage nach der Qualität von Ausstellungen mit partizipativem Charakter aufgegriffen und auf Basis der Erkenntnisse der vorhergehenden Analyse beantwortet.

STATE OF THE ART

Aufs Kunstfeld bezogen, könnte der Ruf nach «weichen Logiken» die Forderung bedeuten, keine klare Trennung zwischen den zum Feld zugehörigen und nicht zugehörigen [...] Diskursen, Produktionen und Subjekten zu etablieren, sondern andere Kategorien von Genauigkeit zu entwickeln. Eine Strategie zur Entwicklung einer solchen Genauigkeit bestünde darin, bisher draußen Gebliebenen die Möglichkeit zu geben, die Institution Kunst und die Kunstinstitutionen im eigenem Interesse zu nutzen – in einer Weise, die noch nicht als Gebrauchsvorschrift in sie eingeschrieben ist und trotzdem nicht als Missbrauch markiert wird.⁷

Carmen Mörsch

PARTIZIPATION IN KUNSTAUSSTELLUNGEN

Die amerikanische Autorin Nina Simon bietet in ihrem Buch «The Participatory Museum» aus dem Jahr 2010 Handlungsanleitungen für Museen an, um diese in dynamischere, relevantere und unverzichtbarere Orte zu verwandeln. Sie ist überzeugt, dass Menschen in solchen Institutionen die Möglichkeit haben müssten, sich als kulturelle TeilnehmerInnen aktiv einzubringen. Die Museen würden als Plattformen funktionieren, die NutzerInnen zusammenbringen und Gelegenheiten für gemeinsam produzierte Erfahrungen bieten. Die AusstellungsmacherInnen müssten auf die Fähigkeiten ihrer BesucherInnen vertrauen und sie bei der Präsentation von Inhalten unterstützen. Simon ist überzeugt, dass die Beziehungen zwischen Individuen inner- und außerhalb des Museums in der Folge gleichberechtigter werden könnten und es möglich wäre, einen Ort zu erschaffen, an dem es Platz für unterschiedliche Bedürfnisse und Interessen hätte.⁸

Simon ordnet die Partizipations-Strategien in ihrem Buch nicht in den Bereich der Vermittlung oder des Kuratierens ein, sondern spricht von «Erfahrungsgestaltung» (Experience Design). Sally Tallant, die ehemalige Programmdirektorin in der Serpentine Gallery in London, schlägt hingegen vor, mit bestehenden Kategorien zu arbeiten, aber diese zugunsten einer größeren Produktivität zu verknüpfen. Sie bezeichnet ein solches Vorgehen als «ganzheitliche Programmgestaltung» (Integrated Programming). Tallant regt an, die kuratorische Expertise (das Inszenieren von Handlung und Spektakel) mit der Vermittlungs-Expertise (die Wissensproduktion und der pädagogische Prozess) zu kombinieren. Dies könnte ihrer Ansicht nach zu wirklich neuen Funktionen für Institutionen führen.⁹ Im Sinne des Verbindens der verschiedenen musealen Berufe werden im Folgenden Beispiele und Referenzen aus den Gebieten der «Kunst», der «Vermittlung» und des «Kuratierens» vorgestellt. Aufgrund der vielen existierenden Theorien und Beispiele ist hier lediglich eine punktuelle Auswahl möglich. Sie soll einen Einblick in die wichtigsten Entwicklungen der letzten Jahrzehnte geben.

⁷ Carmen MÖRSCH, *Verfahren, die Routinen stören*, in: Leonie BAUMANN (Hg.), *Wo laufen sie denn hin?! Neue Formen der Kunstvermittlung fördern*, Wolfenbüttler Akademie Texte, 22, Wolfenbüttel 2006, S. 24.

⁸ Nina SIMON, *The Participatory Museum*, Santa Cruz 2010, S. 2-3.

⁹ Sally TALLANT, *Experiments in Integrated Programming*, in: *Tate Papers. Tate's Online Research Journal*, <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/09spring/sally-tallant.shtm> (09.09.2011), 2009.

Kunst

- 10 Philip URSPRUNG, *Die Kunst der Gegenwart, München 2010*, S. 13.
- 11 Vgl. ebenda, S. 20–21.
- 12 Vgl. Rainer WICK, *Kunst als sozialer Prozess*, in: *Kunstforum International*, 27, 1978, S. 16 f.
- 13 Vgl. Christian KRAVAGNA, *Arbeit an der Gemeinschaft. Modelle partizipatorischer Praxis*, in: <http://eicp.net/translation/1204/kravagna/de> (10.12.2011), 1999.
- 14 Ebenda.
- 15 [Übersetzung der Autorin] Suzanne LACY, *Cultural Pilgrimages and Metaphoric Journeys*, in: Suzanne LACY (Hg.), *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Seattle 1995, S. 19.
- 16 Stephanie SMITH, *Mapping the Terrain, Again*, in: *Afterall. A Journal of Art, Context and Enquiry*, 27, 2011, S. 68.

Der Kunsthistoriker Philip Ursprung ordnet das Nachdenken über die Rolle des Publikums als eine zentrale Charakteristik der Kunst der Gegenwart ein, deren Anfänge er in den 1960er-Jahren verortet: «Bis in die 1950er Jahre war die jeweils neueste Kunst eine Angelegenheit für einen kleinen, elitären Kreis von Spezialisten, die «artist's world».¹⁰ Kunst durfte in einem Elfenbeinturm produziert und ausgestellt werden, ohne dass Ansprüche einer besseren Zugänglichkeit laut wurden. Dies änderte sich laut Ursprung mit KünstlerInnen wie dem Amerikaner Allan Kaprow, welcher als einer der Erfinder des «Happenings» gilt. Kaprow choreographierte schon im Jahr 1959 theaterähnliche Aufführungen, bei denen die Grenze zwischen Teilnehmenden und ZuschauerInnen unscharf wurde: «Von der Mitwirkung hing der Erfolg des Happenings ab. Die Form war Resultat eines Prozesses, der sich der Planung widersetzte und auf kollektiven, pragmatischen Entscheidungen beruhte.»¹¹ Obwohl die Autorenschaft des Happenings klar bei Kaprow lag und die Handlungsmöglichkeiten für die TeilnehmerInnen beschränkt waren,¹² waren solche Möglichkeiten der Teilnahme zu jener Zeit außergewöhnlich.

In den 1970er-Jahren wurden viele KünstlerInnen aktiv, welche sich politischen und gesellschaftskritischen Fragen widmeten. Suzanne Lacy beispielsweise, eine amerikanische Künstlerin, die unter anderem bei Allan Kaprow studiert hatte, prägte den Begriff der «New Genre Public Art», dem im deutschsprachigen Raum die Bezeichnung «Kunst im öffentlichen Interesse» am nächsten kommt.¹³ Charakteristiken waren die Fokusverschiebung weg von dem Objekt oder dem Ort hin zum Sozialen sowie der Arbeit mit lokalen und marginalisierten Bevölkerungsgruppen:¹⁴

Im Gegensatz zu Vielem, was bisher als öffentliche Kunst bezeichnet wurde, basiert New Genre Public Art – visuelle Kunst, die sowohl traditionelle als auch nichttraditionelle Medien zur Kommunikation und Interaktion mit einem breiten und verschiedenartigen Publikum nutzt – auf Einbindung (engagement).¹⁵

Lacy organisierte «vielschichtige kollaborative Projekte, welche spezifische soziale Fragen und bestimmte Gemeinschaften [...] ansprachen».¹⁶ 1977 ging es in zwei Projekten um Gewalt

gegen Frauen, 1979 mobilisierte sie ihre feministisch-aktivistischen Netzwerke auf der ganzen Welt, um 200 Abendessen mit 2000 Frauen als Ehrung von ausgewählten anderen Frauen zu organisieren. Es war Lacy dabei wichtig, ein Netzwerk aufzubauen, welches weitere AkteurInnen zu Aktionen inspirieren sollte.¹⁷

Etwa zur selben Zeit begann das KünstlerInnen-duo Loraine Leeson und Peter Dunn in London mit AktivistInnen zusammenzuarbeiten, die sich gegen die Schließung von Krankenhäusern oder für mehr Informationen zur Gesundheitsversorgung einsetzten. Sie unterstützten entsprechende Kampagnen mit der Erarbeitung von Filmen und Plakaten und waren überzeugt davon, «dass Kunst eine Rolle in gesellschaftlichen Veränderungen spielen konnte»¹⁸. Anfang der 1990er-Jahre begann Leeson, auch in Schulen zu arbeiten. Eines der ersten Projekte hieß «West meets East» und fand mit einer Gruppe von 20 Mädchen im Alter von 17 Jahren statt, die größtenteils aus Bangladesh stammten.¹⁹ Im Projekt wurden Erfahrungen «mit dem Leben in zwei Kulturen» untersucht und unter Einbezug der Ideen und Fähigkeiten der Mädchen sowie der Betreuung der Künstlerin in ein Bild übersetzt.²⁰ Dieses wurde in der Folge zusammen mit «Bild- und Texttafeln, die den Entstehungskontext und -prozess dokumentierten» an verschiedenen Orten ausgestellt.²¹ Die Durchführung solcher Projekte waren für Leeson nicht eine Methode der Erziehung, sondern ein Prozess mit dem Ziel, «TeilnehmerInnen zu ermöglichen, ihre Vorstellungen auszudrücken.»²²

In den 1980er-Jahren übernahmen KünstlerInnen vermehrt kuratorische Aufgaben, um Ausstellungen gemäß ihren eigenen Vorstellungen umzusetzen und sich nicht an den Vorgaben der Institutionen orientieren zu müssen.²³ Im Jahr 1979 formierte sich in New York beispielsweise das KünstlerInnenkollektiv «Group Material», das von Anfang an «mit verschiedenen Gemeinschaften/Gruppen [arbeitete], welche durch die dominante Kultur marginalisiert [wurden]».²⁴ Das Kollektiv bestand anfangs aus 12 Personen mit verschiedenen beruflichen Hintergründen. Ihre Kunst, welche in erster Linie in der Organisation von Ausstellungen bestand, war «der sozialen Kommunikation und dem politischen Wandel» gewidmet.²⁵ 1981 fand die Ausstellung «The People's Choice – Arroz con Mango» statt, für die das Kollektiv NachbarInnen ihres Projektraums einlud, Objekte für die Ausstellung mitzubringen. Nach

17 Ebenda.

18 Loraine LEESON, *Exploding the Frame. Projects and Context 1975–2005*, in: NGBK (Hg.), *Art for Change – Loraine Leeson*, Berlin 2005, S. 19.

19 Carmen MÖRSCH, «to take all that learning and put it together with all that art». Loraine Leeson's künstlerisch-educative Projekte im Kontext englischer Kulturpolitik, in: NGBK (Hg.), *Art for Change – Loraine Leeson*, Berlin 2005, S. II 5.

20 LEESON, *Exploding the Frame*, a.a.O., S. 35.

21 MÖRSCH, «to take all that learning», a.a.O., S. 117.

22 LEESON, *Exploding the Frame*, a.a.O., S. 29.

23 Vgl. Lucy R. LIPPARD, *Biting the Hand: Artists and Museums in New York since 1969*, in: Julie AULT (Hg.), *Alternative Art New York 1965–1985*, Minneapolis, London 2002, S. 79.

24 Pauline BOUDRY, *Von der Repräsentation zur Aktion*, in: Judith BARRY u.a. (Hg.), *Hors Sol. Reflexionen zur Ausstellungspraxis*, Zürich, Genf 1997, S. 84.

25 GROUP MATERIAL, *Who is GROUP MATERIAL?*, in: Julie AULT (Hg.), *Show and Tell: A Chronicle of Group Material*, London 2010, S. 22.

26 Vgl. ebenda, S. 30–34.

27 Doug ASHFORD, Julie AULT, *Group Material. AIDS Timeline*, in: *100 Notizen – 100 Gedanken*, 32, 2011, S. 4.

28 Vgl. Nina MÖNTMANN, *Kunst als sozialer Raum*, Köln 2002, S. 79–80.

29 Vgl. ebenda, S. 80.

30 WOCHENKLAUSUR, *WochenKlausur*, in: <http://www.wochenklausur.at/index1.php?lang=de> (10.12.2011).

31 WOCHENKLAUSUR, *Medizinische Versorgung Obdachlo-*

anfänglichen Schwierigkeiten, die AnwohnerInnen von ihrem Vorhaben zu überzeugen, füllte sich der Raum mit Hochzeits- und Familienfotos, Heiligenbildern, Medaillen, Puppen und anderen «Lieblingkunstobjekten», die das Kollektiv zu einer Ausstellung anordnete.²⁶ «Group Material» organisierte insgesamt über 50 Ausstellungen, darunter zum Beispiel auch «Democracy» über den Stand der Demokratie in den Vereinigten Staaten oder «AIDS Timeline» über die Ausbreitung der AIDS-Epidemie. In letzterer Ausstellung ging es dem Kollektiv neben der Kontextualisierung der AIDS-Krise darum, «über gegenwärtige Verhältnisse Rechenschaft abzulegen, verbunden mit der Hoffnung, zukünftige Entwicklungen zu beeinflussen.»²⁷

Eine andere Künstlerin, die mittels Ausstellungen soziale Probleme thematisierte, war die Amerikanerin Martha Rosler. Sie organisierte im Jahr 1989 auf Einladung der Dia Art Foundation das Projekt «If you lived here...» in New York, in dem es um Obdachlosigkeit und soziale Benachteiligung von Menschen in der Stadt ging. Sie mobilisierte über 200 KünstlerInnen und AktivistInnen und konzipierte drei Ausstellungen, in welchen aktuelle Zustände untersucht und Perspektiven für die Zukunft entwickelt werden. Folgende Themenbereiche wurden dabei aufgegriffen: der selbstorganisierte Aktivismus in Form von Mietstreiks oder selbstverwalteten Wohnprojekten, die sichtbare und unsichtbare Obdachlosigkeit an öffentlichen und privaten Orten sowie Möglichkeiten einer alternativen Stadtplanung.²⁸ Die Ausstellungen beinhalteten Diskussionsforen und zeichneten sich durch «das Nebeneinander bekannter Künstler [...] und weniger bekannter, teilweise obdachloser Künstler, Hausbesetzerinitiativen und Aktionsgruppen» aus.²⁹ Rosler ging es nicht nur darum, auf Missstände aufmerksam zu machen, sondern Betroffene und ExpertInnen verschiedenster Bereiche miteinzubeziehen, um Lösungsvorschläge zu entwickeln. Wie das Kollektiv «Group Material» nutzte sie dabei Ausstellungen als Medium, um Gedankenanstöße zu geben und einen produktiven Austausch zu initiieren.

Das im Jahr 1993 gegründete Wiener KünstlerInnenkollektiv «WochenKlausur» verabschiedete sich von ästhetischen Ansprüchen und versuchte vielmehr, ihre künstlerische Denk- und Arbeitsweisen zur «Verringerung gesellschaftspolitischer Defizite» einzusetzen, ohne dabei als Produkt ein Kunstwerk oder eine Ausstellung herzustellen.³⁰ Das erste Projekt bestand darin, die medizinische Versorgung für Obdachlose in Wien si-

cherzustellen. WochenKlausur entwickelte dafür das Konzept eines Ärztebusses, wo kostenfreie Behandlungen angeboten wurden.³¹ In Zürich initiierte die Gruppe auf Einladung der Shedhalle ein Projekt zur Drogenproblematik in der Stadt: «Jeden Tag fuhren vier andere Fachleute auf dem Gebiet der Drogenproblematik mit einem kleinen Schiff auf den Zürichsee, um unter Ausschluss der Öffentlichkeit ihre Ansichten und Informationen auszutauschen.» Daraus wurde die Idee entwickelt, eine Pension für drogenabhängige Frauen einzurichten, welche als «Notenschlafstelle ZORA» realisiert wurde und 6 Jahre lang funktionierte.³² In veränderter personeller Zusammensetzung führt WochenKlausur bis heute soziale Interventionen in verschiedenen Ländern der Welt durch.

Ebenfalls in den 1990er-Jahren wurden KünstlerInnen bekannt, welche sich zwar für die Interaktion mit BesucherInnen interessierten, dabei aber nicht unbedingt gesellschaftskritischen Anliegen verfolgten. Sie verfolgten ihre Aktivitäten vor allem innerhalb etablierter Kunstinstitutionen mit dem bereits vorhandenen Publikum. Der in New York lebende Thailänder Rirkrit Tiravanija beispielsweise kochte im Jahr 1992 in einer New Yorker Galerie für die BesucherInnen Curry und bewirtete sie. Damit forderte er einerseits das Besucherverhalten heraus und störte andererseits mit seiner Kochinstallation und dem Currygeruch den Galeriebetrieb.³³ «Der Galerieraum wurde zu einem zentralen Treffpunkt und einer Raststätte für viele regelmäßige SoHo-BesucherInnen.»³⁴ Auch der bereits verstorbene kubanische Künstler Felix Gonzalez-Torres erstellte Arbeiten, welche in seinen Augen erst durch die Interaktion mit den BetrachterInnen mit Bedeutung versehen wurden. Beispielhafte Installationen sind Berge von Süßigkeiten, welche von den BesucherInnen mitgenommen werden konnten. Die Anwesenden mussten selbst entscheiden, ob sie einen Beitrag dazu leisten wollten, das Kunstwerk graduell zum Verschwinden zu bringen. Diese «Skulpturen» bekamen laut Gonzalez-Torres erst durch die Handlungen der Menschen einen Sinn.³⁵

Laut der Kritikerin Claire Bishop trugen KünstlerInnen wie Tiravanija und Gonzalez-Torres erheblich zu einer Popularisierung und Akzeptanz von sozial engagierter und partizipatorischer Kunst in den Institutionen bei.³⁶ Zwei Beispiele viel diskutierter Projekte nach der Jahrtausendwende sollen hier exemplarisch besprochen werden. Der Schweizer Künstler

ser, in: <http://www.wochenklausur.at/projekt.php?lang=de&id=3> (10.12.2011).

32 Vgl. WOCHENKLAUSUR, *Schlafplätze für drogenabhängige Frauen*, in: <http://www.wochenklausur.at/projekt.php?lang=de&id=4> (10.12.2011).

33 Vgl. MÖNTMANN, *Kunst als sozialer Raum*, u.a.O. S. 113–116.

34 Rirkrit TIRAVANIJIA, *Tiravanija, Rirkrit*, in: Thomas BOUTOUX (Hg.), Hans Ulrich Obrist, *Interviews. Volume I, Mailand, Florenz 2003*, S. 880.

35 Felix GONZALEZ-TORRES, *Gonzalez-Torres, Felix*, in: Thomas BOUTOUX (Hg.), Hans Ulrich Obrist, *Interviews. Volume I, Mailand, Florenz 2003*, S. 308–309.

36 Claire BISHOP, *Experimental Activism. Claire Bishop interviewed by Nato Thompson*, in: *Manifesta Journal*, 10, Amsterdam 2010, S. 44.

37 *Yvane CHAPUIS, Museums and Young People. Preface to Thomas Hirschhorn – Musée Precaire Albinet, in: ICOM News, 3, http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/ICOM_News/2006-1/ENGLISH_2006-1.pdf (10.12.2011), 2006.*

38 *Vgl. Alfred PACQUEMENT, The Precarious Museum, in: Tate etc., 2, <http://www.tate.org.uk/tateetc/issue2/precarioumuseum.htm> (10.12.2011), 2004.*

39 *Vgl. Graham COULTER-SMITH, Deconstructing Installation Art. Fine Art and Media Art, 1986-2006, in: <http://www.installationart.net/Chapter3interaction/interaction03.html> (10.12.2011).*

40 *Susanne KUDORFER, Museen aktueller zeitgenössischer Kunst: Innovative Kunst erfordert innovative Vermittlung, in: Ernst WAGNER, Monika DREYKORN (Hg.), Museum – Schule – Bildung. München 2007, S. 139.*

Thomas Hirschhorn baute im Jahr 2004 zusammen mit den AnwohnerInnen eines Vororts von Paris das «Musée Precaire Albinet» auf. Darin wurden unter anderem Werke von Andy Warhol, Joseph Beuys und anderen bekannten westlichen KünstlerInnen gezeigt, welche von großen Kunstinstitutionen zur Verfügung gestellt wurden. Die zwölf Jugendlichen aus dem Quartier, welche das Museum während der drei Monate seiner Existenz führten, erhielten davor ein Training in den verschiedenen Abteilungen des Centre Pompidou.³⁷ Ein Beobachter des Geschehens schreibt, dass eine «außerordentliche Atmosphäre» herrschte und das Museum von den BewohnerInnen des Ortes genutzt und in ihren Alltag integriert wurde.³⁸ Hirschhorn schaffte mit diesem Projekt temporär einen neuen Kunstort, der zwar Charakteristiken eines Museums aufwies, aber von Menschen aufgebaut, betreut und genutzt wurde, welche sich üblicherweise nicht in Museen aufhielten. Obwohl der Künstler immer wieder kritisiert wurde, dass er die Teilnehmenden seiner Projekte nur «benutze»³⁹, bleibt die Auflösung bestehender Kategorien darin ein außergewöhnlicher Aspekt.

Im letzten Beispiel, welches im Bereich künstlerischer Praxen genannt werden soll, geht es um das «Street Training» der britischen Künstlerin Lottie Child, mit welchem sie sich bereits seit vielen Jahren beschäftigt. Durch Begehungen des öffentlichen Raums werden Möglichkeiten ausgelotet, diesen anders zu nutzen als im Alltag:

Es geht ihr um das Wahrnehmen und Hinterfragen von Grenzen, unseren eigenen und den Grenzen konventionellen Verhaltens. Aus Gewohnheit, Scheu oder Angst vor Risiken benehmen wir uns meist sehr stereotyp in unserer Umgebung. Was passiert, wenn wir uns einmal ganz anders – spielerisch, tänzerisch, kletternd oder krabbelnd in der Stadt bewegen? [...] Lottie Child macht in London zum Beispiel Kletteraktionen [...] im Bankenviertel. Dabei geht es nicht um sportliche Höchstleistungen, etwa ein Gebäude vollständig zu besteigen. Manchmal spielt sich das nur auf einem halben Meter Höhe ab, auf einem Gesims oder ähnlichem. Aber dadurch, dass die Akteure nicht mehr wie gewohnt auf der Strasse gehen, dass sie die Architektur und Umgebung nach Möglichkeiten alternativer Bewegungsformen erforschen, verändert sich auch ihre Wahrnehmung. Körperliche und geistige Beweglichkeit werden geweckt. Die Aktivitäten fordern unsere Körper, aber auch unsere Denk- und Verhaltensweisen. Schließlich prägen wir unsere Umwelt in gleichem Masse wie unsere Umwelt uns prägt.⁴⁰

Child versucht die Aktionen über solche Begehungen hinweg produktiv zu machen, in dem sie die TeilnehmerInnen als Stadtraum-ExpertInnen in Kontakt mit politischen EntscheidungsträgerInnen bringt. In London beispielsweise konzipierten Jugendliche einen Workshop für die lokale Polizei, um diesen den Unterschied zwischen Kreativität und antisozialen Verhalten im öffentlichen Raum klar zu machen.⁴¹ Die üblichen Hierarchien wurden damit auf den Kopf gestellt und Jugendliche befanden sich unerwartet in der Position von ExpertInnen, die relevantes und interessantes Wissen zu vermitteln hatten.

Vermittlung

Ideen der Teilhabe des «Volks» an Kultur zirkulierten laut der Vermittlerin Nora Sternfeld schon seit Ende des 19. Jahrhunderts. Während damals jedoch noch die Vorstellung dominierte, dass die unteren Bevölkerungsschichten Zugang zur – als ideal geltenden – bürgerlichen Kultur erhalten sollten, erhielt seit den 1920er-Jahren verstärkt das Modell der individuellen Entfaltung Auftrieb. Hierbei ging es darum, so erklärt Sternfeld weiter, *durch eine selbstständige Erkundung «einen eigenen Bezug zur Ausstellung zu finden.»* Dies funktionierte jedoch nur für diejenigen BesucherInnen, welche «bestimmte Betrachtungsweisen von Kunst oder Herangehensweisen an Wissen» bereits beherrschten, während die anderen, «die es nicht bereits unbewusst besitzen und gerade deshalb zumeist nicht danach zu fragen wagen» dementsprechend benachteiligt wurden. Ansätze, die auf eine wirkliche «Ermächtigung» zielen, verortet Sternfeld zwar ebenfalls Ende der 1920er Jahre, jedoch sollte es noch einige Jahrzehnte dauern, bis eine «widerständige» Vermittlungspraxis, wie sie im Folgenden beschrieben werden soll, in Kunstinstitutionen anzutreffen war.⁴²

Bis in die 1970er-Jahre mussten sich Museen kaum mit der breiteren Bevölkerung auseinandersetzen. Carmen Mörsch, Leiterin des «Institute for Art Education» in Zürich beschreibt die Gründe für eine Neuorientierung:

In den 1970er und 80er Jahren ereigneten sich in den demokratisch regierten Staaten Europas Bildungsreformen, im Zuge derer auch die gesellschaftliche Funktion von Museen und Ausstellungen einer kritischen Revision unterzogen wurde. [...] Neben der [...] Forderung nach

41 *SOUTH LONDON GALLERY, Lottie Child: Street Training, in: <http://southlondongallery.org/page/lottie-child-street-training-2> (10.12.2011).*

42 *Nora STERNFELD, Der Taxispieltrick. Vermittlung zwischen Selbstregulierung und Selbstermächtigung, in: Beatrice JASCHKE, Charlotte MARTINZ-TUREK, Nora STERNFELD (Hg.), Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen, Wien 2005, S. 21-29.*

43 Carmen MÖRSCH, *Künstlerische Kunstvermittlung: Die Gruppe Kunstcoop© im Zwischenraum von Pragmatismus und Dekonstruktion*, in: Viktor KITTLAUSZ, Winfried PAULEIT (Hg.), *Kunst-Museum-Kontexte. Perspektiven der Kunst- und Kulturvermittlung*, Bielefeld 2006, S. 177.

44 MÖRSCH, *Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen*, a.a.O., S. 9–10.

45 *Ebenda*.

46 MÖRSCH, *Künstlerische Kunstvermittlung*, a.a.O., S. 183.

gleichen Bildungschancen spielte auch das Argument der Nutzungsmöglichkeit von öffentlich finanzierten Einrichtungen für alle SteuerzahlerInnen eine Rolle. Kulturinstitutionen sind seitdem mehr oder weniger deutlich aufgefordert, ihre eigenen Exklusionsmechanismen zu reflektieren und deren Störung selbst zu betreiben – zum Beispiel durch die Einrichtung pädagogischer Dienste.⁴³

Wie Mörsch aufzeigt, entwickelten sich im Laufe der Zeit verschiedene Ansätze, die sich in konkreten Vermittlungssituationen vermischen und überschneiden.⁴⁴ Häufig vertreten ist das Anliegen, institutionelles Wissen an ein kunstinteressiertes Publikum weiterzugeben, was meist im Rahmen von Führungen geschieht. Um den Kreis der BesucherInnen zu erweitern, wird oft versucht, neue Zielgruppen (z.B. Schulklassen) ins Museum zu holen, da die Hoffnung besteht, diese als zukünftige BesucherInnen gewinnen zu können. Weitaus seltener vorhanden ist der Anspruch, die Machtmechanismen im Kunstfeld offenzulegen und diese zusammen mit BesucherInnen zu hinterfragen. Dies hat unter anderem damit zu tun, dass dieses Vorgehen oft mit einer Kritik an der Institution einhergeht und daher von deren RepräsentantInnen nicht gerne gesehen ist. Im vierten Ansatz – dem sogenannten «transformativen Diskurs» – werden «Ausstellungsorte und Museen [...] als veränderbare Organisationen begriffen, bei denen es weniger darum geht, Gruppen an sie heranzuführen, als dass sie selbst – aufgrund ihrer durch lange Isolation und Selbstreferenzialität entstandenen Defizite – an die sie umgebende Welt – z.B. in ihr lokales Umfeld – herangeführt werden müssen».⁴⁵ Strategien zur Umsetzung dieses Vorhabens wurden insbesondere von KünstlerInnen entwickelt, welche auf ihre eigenen Praxen zurückgriffen und diese in den Vermittlungskontext integrierten.⁴⁶

Ein Beispiel dafür ist die Gruppe Kunstcoop©, welche Mörsch 1999 zusammen mit anderen Künstlerinnen in Berlin gründete. Obwohl in England bereits erprobt, war es in Deutschland noch ungewöhnlich, künstlerische Strategien in Vermittlungsprojekte einzubringen. Mit Unterstützung des Kunstvereins «Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (NGBK), Berlin» initiierte Kunstcoop© verschiedene Experimente und entwickelte im Jahr 2001 unter anderem das Projekt «Familienstudio Kotti», das anlässlich der Ausstellung «Familienbild» in Kooperation mit einem Obdachlosentheater sowie vier Kulturschaffenden in Berlin-Kreuzberg stattfand. Für zwei Tage wurde ein

Fotostudio aufgebaut. «in dem sich das Publikum selbst als temporäre Familie inszenieren konnte.» Die Absicht des Projekts war, «im öffentlichen Raum den Familienbegriff neu zu definieren, Menschen aus verschiedensten sozialen Schichten und unterschiedlichster Nationalitäten temporär zu verbinden und eine Annäherung zwischen ihnen zu ermöglichen».⁴⁷

Wahlfamilien wurden von zufälligen Passantinnen, Kiezbewohnerinnen und den Akteurinnen des Obdachlosentheaters RATTE 07 zusammengestellt und als fiktive Familie im Familienbild abgelichtet. Die TeilnehmerInnen konnten zwischen drei verschiedenen Hintergründen wählen; einem Interieur mit Kamin, einem idyllischen Meerblick mit Schwänen und dem Kottbuser Tor als Ausschnitt. Drei klassische Familienfotos dienten als Vorlagen für die gewählten Positionen und die TeilnehmerInnen verhandelten miteinander, wer welche Rolle als Familienmitglied spielen wollte. Die entstandenen Fotos konnten kostenlos von den abgelichteten Personen in der Ausstellung Familienbild in der NGBK abgeholt werden, wodurch ein ungewöhnliches Publikum den Galerieraum betrat.⁴⁸

Obwohl die Vermittlungsaktion auf grosses Interesse stieß und auch in den Medien präsent war, wurde sie kritisiert, in eine Konkurrenzsituation mit der Ausstellung zu treten: «Anstatt selbst künstlerisch zu agieren und dadurch die öffentliche Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen, sollten sie [die Vermittlungsprojekte] für Publikumszuwachs in den Ausstellungen streben.» Obwohl es, wie Mörsch schreibt, keine Lösung für diesen Konflikt gab,⁴⁹ konnten durch entsprechende Diskussionen bestehende Grenzen, Ziele und Qualitätsansprüche in Frage gestellt werden.

Kurz vor der Gründung von Kunstcoop© verbrachte die deutsche Vermittlerin Eva Sturm ein Jahr in New York und konnte das Geschehen im «The New Museum» mitverfolgen, das heute als «New Museum» mit gänzlich anderen Zielsetzungen an einem anderen Standort weiterbesteht. Die Gründerin, Marcia Tucker, hatte «Education» von Anfang an als «Herz der Institution» definiert und setzte damit wertvolle Impulse:

Die Arbeit des Education Department [...] machte Schule in New York und darüber hinaus. Sie wirkte aufrührerisch, legitimierend und anregend [...] in Bezug auf die inszenierten partizipatorischen und initia-

47 Vgl. *ebenda*, S. 187.

48 *Ebenda*.

49 Vgl. *ebenda*, S. 188.

50 *Ebenda*.

51 Eva STURM, *Kunstvermittlung und Widerstand*, in: Josef SEITER (Hg.), *Auf dem Weg. Von der Museumspädagogik zur Kunst- und Kulturvermittlung*, Schulheft, 111, Wien 2003, S. 53.

52 Vgl. ebenda, S. 54–58.

53 Vgl. Janna GRAMILLAM, Shadya YASIN, *Reframing Participation in the Museum: A Synopated Discussion*, in: Griselda POLLOCK, Joyce ZEMANS (Hg.), *Museums After Modernism. Strategies of Engagement*, Oxford 2008, S. 157–158.

54 Vgl. ebenda, S. 162–163.

55 Vgl. ebenda, S. 158–159.

torischen Anteile, die immer explizit politisch Stellung beziehen [...] Diskussionen eröffnen, dem Nichteinverständnis mit definitiven Ist-Zuständen vielfältige Form geben wollten.⁵¹

Unter der Leitung von Gregory Sholette, welcher seinerseits als Künstler und Aktivist tätig war, fand zum Beispiel die Ausstellung «Whose History is it anyway?» statt. Drei KünstlerInnen hatten dafür in monatelanger Arbeit mit Jugendlichen und LehrerInnen aus Queens die amerikanische Geschichte untersucht und eigene Interpretationen entwickelt. So wurden beispielsweise Interviews gemacht oder historische Charaktere erfunden, die von den Vorfahren der Jugendlichen inspiriert waren. Die Ergebnisse wurden mittels Film, Fotografie und Text im Museum präsentiert und schienen der Museumsleitung auf mehreren Ebenen unangebracht. Einerseits entsprachen die aufgehängten Raum-Texte nicht den Normen des Museums, andererseits kamen Publikumsschichten ins Museum, die nicht unbedingt erwünscht waren und schließlich wurde in der Ausstellung nicht klar, «ob es sich bei der Arbeit der SchülerInnen um Kunst handelte oder nicht». Nachdem Sholette 1998 eine weitere Ausstellung organisierte, bei der die Grenzen zwischen Kunst und Nichtkunst verschwammen, erhielt er die Kündigung. Obwohl laut Sturm «hochprofessionell», war sie gleichzeitig «zu politisiert, zu unkontrolliert widerständig» gewesen.⁵²

In der «Art Gallery of Ontario» wurde 1999 von der damaligen Leiterin der Vermittlungsabteilung, Judith Mastai, ein Programm initiiert, welches auch heute noch als «Youth Council» existiert. Junge Menschen sollten Ausstellungen, Strategien der Interpretation und Aktionen entwickeln, die mit der Art zusammenhängen, wie sie das Museum und seine Funktionen wahrnahmen.⁵³ Die erste Ausstellung hieß «Shocking Vibes: A New Beginning» und beinhaltete Werke von 200 jungen KünstlerInnen. Sie wurden eingeladen, auszustellen, was auch immer sie wollten und schafften es, Tausende von BesucherInnen anzulocken. Weitere Beispiele waren ein Ballett auf Skateboards oder eine Ausstellung über die Hip-hop Kultur, mit welcher damit zusammenhängende Klischeevorstellungen hinterfragt werden sollten.⁵⁴ Es ging Mastai nicht in erster Linie darum, neue Zielgruppen ins Museum zu locken. Vielmehr wollte sie damit traditionelle Hierarchien unterwandern und das Innen des Museums mit dem Aussen zu verbinden.⁵⁵

Kuratieren

Laut dem Kurator Christophe Cherix war es für junge Künstlergenerationen bis in die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts äußerst schwierig, neue Werke zu zeigen. Seit den 1910er-Jahren begannen sie jedoch, sich selbst zu organisieren und ihre eigenen Treffen und Ausstellungen zu veranstalten. Die Gründung neuer Museen, welche sich aktueller Kunst verschrieben, führte schließlich zur Entstehung des Berufs der KuratorInnen wie wir ihn heute kennen. Zu den bekannteren frühen Protagonisten zählen Alfred Barr, der erste Direktor des «Museum of Modern Art of New York» (1929) und Werner Hofmann, Gründungsdirektor des Museums für Moderne Kunst in Wien (1962).⁵⁶

In den 1960er und 70er Jahren entwickelte sich der Beruf der unabhängigen KuratorInnen, die nicht mehr an eine bestimmte Institution gebunden waren. Einer der prominentesten Vertreter war der Schweizer Harald Szeemann, welcher den Posten des Direktors der Kunsthalle Bern 1969 nach der kontrovers diskutierten Ausstellung «Live in Your Head. When Attitudes Become Form» verließ und sich selbstständig machte.⁵⁷ Der Kuratorenberuf gewann seither beständig an Prestige. Wie die Kunsthistorikerin Beatrice von Bismarck schreibt, entstand in den 1990er-Jahren sogar eine Art von «Starkult», der KuratorInnen einen künstlergleichen Status einräumte.⁵⁸ Dies wiederum hing mit der Vermehrung der Museen, der Beliebtheit temporärer Ausstellungen – im Gegensatz zu langfristigen Sammlungspräsentationen – und der Entstehung unzähliger Biennalen zusammen, welche eine entsprechende Nachfrage generierten. In dieser Phase der Formierung und Ausprägung der kuratorischen Praxis begann auch die Produktion schriftlicher Reflexionen über diese Tätigkeit, die über individuelle Erfahrungsberichte hinausgingen.⁵⁹

Das Buch «Relational Aesthetics» des französischen Kurators Nicolas Bourriaud, welches 1997 auf Französisch und fünf Jahre später auf Englisch erschien, sorgt bis heute für grosse Kontroversen. Bourriaud stellt darin fest, dass es vielen KünstlerInnen, die in den 1990er Jahren tätig waren, nicht mehr um die Produktion eines unabhängigen Kunstwerks ging, sondern um die zwischenmenschlichen Interaktionen und Beziehungen, welche durch ein Kunstwerk ermöglicht wurden.⁶⁰ Zu den von Bourriaud genannten KünstlerInnen gehören unter anderem

56 Vgl. Christophe CHERIX, *Preface*, in: Hans Ulrich OBRIST (Hg.), *A Brief History of Curating*, Zürich, Dijon 2008, S. 6–7.

57 Vgl. Fabien PINAROLI, Karla G. ROALANDINI-BEYER, Harald Szeemann's *Biography*, in: Florence DERRIEX, Harald Szeemann, *Individual Methodology*, Genf 2008, S. 196.

58 Vgl. Beatrice VON BISMARCK, *Curatorial Criticality – Zur Rolle freier KuratorInnen im zeitgenössischen Kunstfeld*, in: Barnaby DRABBLE u.a. (Hg.), *Curating Critique, ICE Reader 1*, Frankfurt a. M. 2007, S. 70.

59 Vgl. Paul O'NEILL, *Introduction*, in: Paul O'NEILL, *Curating Subjects*, London, Amsterdam 2011, S. 13.

60 Vgl. Nicolas BOURRIAUD, *Relational Aesthetics*, Paris 2002, S. 13–15.

61 Vgl. ebenda, S. 43.

62 Vgl. ebenda, S. 28.

63 Die Kritikerin Claire Bishop warf Bourriaud vor, dass im Buch wenig klar wurde, welche Art von Beziehungen hergestellt werden sollten, für wen diese waren und aus welchem Grund es sie brauchte. Andere Kritikpunkte an der «relationalen Kunst» waren ihre Marktfreundlichkeit und ihr Mangel an kritischem Potenzial bzw. politischen Ambitionen. Vgl. Claire BISHOP, *Antagonism and Relational Aesthetics*, in: *October Magazine*, 110, Cambridge 2004, S. 65; Nato THOMPSON, *Experimental Activism*. Claire Bishop interviews Nato Thompson, in: *Manifesta Journal. Journal of contemporary curatorship*, 10, Amsterdam 2010, S. 43.

64 Laut dem Kunsthistoriker Grant Kester sind in den «relationalen» Werken kaum Möglichkeiten der Einmischung vorhanden: «In vielen der Arbeiten [...] bleiben die Positi-

Rirkrit Tiravanija und Felix Gonzalez-Torres, die hier bereits beschrieben wurden. Im Gegensatz zu ihren Vorgängern, die sich ausschließlich auf das Visuelle konzentrierten, ginge es diesen KünstlerInnen um Kommunikationsprozesse, die Individuen oder Gruppen miteinander zu verbinden sollten.⁶¹ Als Beispiele nennt Bourriaud Treffen, Events, verschiedene Arten von Kollaborationen, Spiele, Festivals und Orte der Geselligkeit.⁶² Die Theorie der «relationalen Ästhetik» wurde intensiv diskutiert. Kritikpunkte waren, dass einerseits zu wenig klar wurde, welche Art von Beziehungen die relationalen Kunstwerke generieren sollten⁶³ und dass die BesucherInnen trotz Interaktionsmöglichkeiten in ihrer passiven Funktion verhaftet blieben.⁶⁴ Trotzdem bleibt sie für KuratorInnen in Hinblick auf die Reflexion der Rolle des Publikums interessant, da die Auswahl von KünstlerInnen und Kunstwerken entscheidend dafür ist, welche Interaktionen in Ausstellungen stattfinden können.

Nach der Jahrtausendwende initiierten einige europäische KuratorInnen eine Diskussion unter dem Schlagwort des «New Institutionalism», in der es um die Möglichkeiten ging, institutionelle Rahmenbedingungen zu verändern. Nicolas Bourriaud, der zusammen mit Jérôme Sans von 1999 bis 2005 das «Palais du Tokyo» in Paris leitete, Charles Esche, 2000 bis 2004 Direktor des Rooseum in Malmö, sowie Maria Lind, die von 1997 bis 2001 Direktorin des Münchner Kunstvereins und von 2001 bis 2004 Kuratorin am Moderna Museet in Stockholm war, zählen zu den bekanntesten VertreterInnen dieser Diskurses. Das Ziel war, Institutionen nicht von außen kritisch zu hinterfragen, sondern sie von innen her umzuformen:

Im Unterschied zu früheren Wellen künstlerischer Institutionskritik geht es dabei nicht um einzelne Interventionen in den Ausstellungsapparat, sondern um die organisatorische und kuratorische Übernahme dieses Apparats selbst. Ziel dieser Übernahme ist es, die jeweilige Kunstinstitution zu öffnen, zu einem Raum der Kritik zu machen, experimentelle Formate zu ermöglichen, institutionelle Hierarchien, Arbeitsverhältnisse und ganz allgemein die Produktionsbedingungen der Institution zu hinterfragen. Im besten Fall wird dabei der Apparat auseinandergenommen und neu zusammengesetzt, jedoch niemals als solcher zerstört. Das heißt, man zieht sich nicht allein auf die Kritik der Institution zurück und behält dabei saubere Hände, sondern leert jede Furcht davor ab, sich mit der Institution einzulassen – so mühsam das sein mag.⁶⁵

Ausstellungsformate sollten dabei prozessorientierter, experimenteller und letztendlich besucherfreundlicher werden: Teilnahme und Dialog wurden vor dem passiven Konsum von Objekten bevorzugt.⁶⁶ Die Kritikerin Claire Doherty weist jedoch darauf hin, dass Teilnahme nicht unbedingt mit Einmischung gleichgesetzt wurde:

New Institutionalism [...] war ein neues Modell für Museumsmanagement und das Kuratieren von Ausstellungen, in dem die Öffentlichkeit vornehmlich als Konsument bezeichnet wird und die Aktivitäten der Institution nahe an Einkommen produzierende Ziele geführt und nach den Interessen der kommerziellen Unterhaltungsindustrie ausgerichtet werden.⁶⁷

Trotz dieser Entwicklung leistete der «New Institutionalism» wichtige Impulse in Hinblick auf die Frage, ob Kunstinstitutionen etwas anderes sein könnten als Orte des passiven Betrachtens. Charles Esche, der Direktor des Van Abbemuseums in Eindhoven, beschrieb die Herausforderungen: «Deshalb müssen die Institutionen, die [den Begriff «Kunst»] fördern, Teil Gemeinschaftszentrum, Teil Labor und Teil Akademie werden, mit weniger Bedarf nach der etablierten Ausstellungsraumfunktion».⁶⁸ Auch wenn die Umsetzung solcher Vorhaben in vielen Institutionen nur temporär möglich war, gibt es immer wieder Ausstellungsprojekte, welche an die Ideen des «New Institutionalism» anknüpfen und versuchen, Orte anders zu bespielen bzw. Menschen aktivere Rollen zu ermöglichen. Die Theoretikerin Molly Nesbit, der Kurator Hans Ulrich Obrist und der Künstler und Kurator Rirkrit Tiravanija begannen im Jahr 2002 mit der Konzeption des Projekts «Utopia Station». Die Idee war, multiple «Stationen» an verschiedenen Orten ins Leben zu rufen, die sich durch das temporäre Zusammentreffen verschiedener Menschen konstituierten sollten. In ihrem Rahmen sollten Performances, Gespräche und Seminare stattfinden und Poster sowie Publikationen produziert werden.⁶⁹ Die erste größere «Utopia Station» fand an der Venedig Biennale 2003 statt und wurde von den beiden Künstlern Rirkrit Tiravanija und Liam Gillick verantwortet. Gillick erklärt, dass die üblichen Ausstellungskategorien und -hierarchien darin nicht zum Tragen kamen. Die Projektinhalte entstanden vielmehr durch die Anwesenheit und Beteiligung von Personen, welche zufällig oder auf Einladung anwesend waren.⁷⁰ Diese Offenheit und Prozesshaftigkeit der «Utopia Station» führte letztendlich zwar zu internen Differenzen über deren Weiter-

nen der KünstlerInnen, KooperationspartnerInnen und ZuschauerInnen, weit davon entfernt destabliert zu sein, hoch konventionell. Außer dass den BetrachterInnen etwas von einer dem Namen nach sozialen Interaktion angeboten wird (einen Flyer annehmen, etwas essen, etc.) gibt die/der Künstlerin nie die Kontrolle ab, und weder BetrachterIn noch KooperationspartnerIn haben irgendeinen realen oder substantiellen Einfluss auf die Form und Struktur der Arbeit, die bereits im Voraus organisiert oder arrangiert wurde und dem Publikum oftmals als eine Art Spektakel dargeboten wird [...].» Grant KESTER, *Ästhetische Ein/Ausübung: Loraine Leesons reparative Praxis*, in: *NGBK (Hg.), Art for Change – Loraine Leeson, Berlin 2005*, S. 77.

65 Oliver MARCHART, *Hegemonie im Kunstfeld. Die documenta-Ausstellungen dX, d11, d12 und die Politik der Biennialisierung*, Köln 2008, S. 25–26.

66 Vgl. Claire DOHERTY, *New Institutionalism und die Ausstellung als Situation (Übersetzung)*, in: Adam BUDAŁ u.a. (Hg.), *Protections. Das ist keine Ausstellung*, Graz 2006, PDF S. 1.

67 *Ebenda*.

68 [Übersetzung der Autorin] Charles ESCHE, *Temporari-ness, Possibility and Institutional Change*, in: Simon SHEIKH (Hg.), *In the Place of the Public Sphere?*, Berlin 2005, S. 128.

69 Vgl. Molly NESBIT, Hans Ulrich OBRIST, Rirkrit TIRAVANĬJA, *What is a Station?*, in: <http://www.e-flux.com/projects/utopia/about.html> (10.12.2011), 2003.

70 Liam GILLĬCK, *For a... Functional Utopia? Review of a Position*, in: Paul O'NEILL (Hg.), *Circling Subjects*, London, Amsterdam 2011, S. 125.

71 Vgl. *ebenda*, S. 134–136.

bestehen,⁷¹ jedoch darf gerade das Ermöglichten solcher Diskussionsräume als produktiv gewertet werden.

Im Vergleich zur stark in der Kunstwelt verankerten «Utopia Station» versuchte das Museum «Tate Liverpool» auch mit Menschen außerhalb der Kunstwelt in Kontakt zu treten und entwickelte dafür Ende 2007 das Projekt «The Fifth Floor. Ideas Taking Space». Mit diesem Vorhaben sollte das Commitment gegenüber der Stadt, ihren Menschen und neuen Strategien der Präsentation und Beschäftigung mit zeitgenössischer Kunst manifestiert werden.⁷² Zu Beginn wurde ein Team von acht Personen – größtenteils KünstlerInnen – in die Stadt geschickt, um herauszufinden, wie das Kulturverständnis der EinwohnerInnen Liverpools im Museum reflektiert werden könnte. Um Ideen zu sammeln, wurden Diskussionsrunden initiiert, in denen persönliche Geschichten, Erinnerungen und Erfahrungen gesammelt und neue Erkenntnisse sowie wiederkehrende Themen besprochen wurden. Solche Besuche fanden in verschiedenen Stadtbezirken statt, wobei der Fokus auf jenen Quartieren lag, deren BewohnerInnen üblicherweise wenig im Museum anzutreffen waren.⁷³ Die daraus resultierenden Vorschläge wurden systematisch erfasst, von einem Team der Tate untersucht und in Themengebiete unterteilt. Beispiele waren «Aktion» (Performance, Tanz, Theater), «Reflexion» (Erinnerungen aufzeichnen, Personen eine Stimme geben), «Fußball» oder die Idee, Kunst gegen Menschen auszutauschen. Schließlich wurde nach KünstlerInnen gesucht, welche sich bereits mit vergleichbaren Themen beschäftigt hatten und den Dialog zwischen Museum und Öffentlichkeit weiterzuführen vermochten. Die ausgewählten Kunstschaffenden erhielten Einsicht in die Aufzeichnungen, welche während den Diskussionsrunden gemacht worden waren. Sie kreierte auf dieser Basis Werke für die Ausstellung, welche teilweise in Zusammenarbeit mit den WorkshopteilnehmerInnen entstanden oder zumindest Bezüge zu diesen herstellten.⁷⁴ Zusätzlich zur Ausstellung wurde eine Dokumentation des gesamten Prozesses einschließlich theoretischer Texte sowie Interviews mit den KünstlerInnen veröffentlicht.

Beispiele wie jenes aus Liverpool sind seitens größerer Kunstinstitutionen rar, da sie selten über finanzielle und personelle Kapazitäten verfügen, um solch längerfristige Projekte zu realisieren. Kleinere und unabhängig agierende Gruppierungen dürften es – wenn auch nicht in finanzieller Hinsicht – inso-

fern leichter haben, als dass sie sich nicht an etablierten Qualitäts- und Erfolgskriterien orientieren müssen und dadurch mehr Gelegenheiten zum Experimentieren haben. Wenn sich diese zusammenschließen, könnte vielleicht die vor einigen Jahren formulierte Vision der Kritikerin Nina Möntmann Realität werden: der Aufbau eines international tätigen organisierten Netzwerks, «das verschiedene kleinere, unabhängige Institutionen und Aktivitäten verstärkt – seien diese alternativ, von KünstlerInnen betrieben, oder auf Forschung gegründet – wie auch zeitlich begrenzte Plattformen innerhalb größerer Institutionen etablieren könnte.»⁷⁵

72 Christoph GRUNENBERG, Andrea NIXON, in: Peter GORSCHELÜTER (Hg.), *The Fifth Floor. Ideas Taking Space, Liverpool 2009*, S. 5.

73 Peter GORSCHELÜTER, *Whose space is it anyway? Working on The Fifth Floor*, in: Peter GORSCHELÜTER (Hg.), *The Fifth Floor. Ideas Taking Space, Liverpool 2009*, S. 10.

74 Vgl. Antoinette MCKANE, *The Fifth Floor: Elevating Social Responsibility in the Public Art Museum*, in: Peter GORSCHELÜTER (Hg.), *The Fifth Floor. Ideas Taking Space, Liverpool 2009*, S. 56–59.

75 Nina MÖNTMANN, *Aufstieg und Fall des New Institutionalism. Perspektiven einer möglichen Zukunft*, in: <http://zeitp.net/trans-versal/0407/moentmann/de> (10.12.2011), 2007.

FALLBEISPIEL

Für mich persönlich war es etwas Besonderes, weil ich zum ersten Mal überhaupt bei einem Projekt in der Art mitgewirkt habe, und zwar mit einem Ausstellungsobjekt [...], das ich ohne das Love Hotel sehr wahrscheinlich nicht umgesetzt hätte bzw. wäre ich wahrscheinlich gar nicht auf die Idee gekommen, mich in so etwas auszuprobieren. [...] Ob das erstellte Objekt gelungen ist oder nicht [...] spielt für mich rückwirkend auch gar keine Rolle, da der Prozess viel wichtiger war bzw. diese Erfahrung zu machen, anders zu arbeiten, als ich es gewohnt bin.⁷⁶

Teilnehmer «Love Hotel»

DAS «LOVE HOTEL»

Ausgangslage und Vorbereitung

Nachdem ich das Angebot erhalten hatte, ein Wohnhaus im alten Dorfkern von Vaduz mit einem Kunstprojekt zu bespielen, bat ich zwei befreundete GrafikerInnen und eine Filmwissenschaftlerin um Mithilfe bei dessen Organisation. Das Gebäude, das uns einige Monate lang zur Verfügung gestellt wurde, enthielt einen Eingangsbereich, vier ca. 16m² großen Zimmer auf zwei Stockwerken, einen Keller, einen baufälligen Dachboden, eine Scheune und einen großen Garten mit überdachtem Sitzplatz. Aufgrund eines geplanten Umbaus war die Küche bereits entfernt worden und die Strom- und Wasserleitungen mussten mit Hilfe technisch begabter Freunde erst wieder in Betrieb genommen werden.

Eine der größten Herausforderungen stellte die Suche nach einem interessanten und inspirierenden Thema dar. Unsere Gedanken kreisten dabei immer wieder um das Haus, dessen Baustopp durch eine Trennungsgeschichte verursacht worden war. In einem «Calvin & Hobbes» Comic fanden wir schließlich den Satz, der unser Thema umriss und später als Untertitel verwendet wurde: «why people don't expect to get hit with a snowball in the house». Obwohl bei weitem zu komplex, beinhaltete er zwei Komponenten, die uns wichtig waren – das Haus, in dem unerwartete Dinge passieren konnten und – etwas versteckter – die Liebe oder das sich Verlieben. Der Zufall wollte es schließlich, dass sich das Gespräch eines Nachmittags um japanische Stundenhotels – die sogenannten «Love Hotels» – drehte. Neben den thematischen Verbindungen zu unserem Interessensgebiet faszinierten uns insbesondere die extravagante Gestaltung der einzelnen Hotelräume sowie die Tatsache, dass der Gebrauch solcher Hotels aufgrund der engen Wohnverhältnisse sehr verbreitet war. Wir entschlossen uns schließlich, den Begriff «Love Hotel» als Titel zu verwenden. Einerseits bereitete uns die Vorstellung eines Stundenhotels in einer vornehmen Gegend Vergnügen und der Titel war in unseren Augen humorvoll, inspirierend und auch ohne Hintergrundwissen leicht verständlich. Andererseits beinhaltete er das Thema der Liebe, ohne es auf die Romantik zu reduzieren und wir konnten wir die physische Struktur des Hotels auf unser Haus mit seinen verschiedenartigen Räumlichkeiten

⁷⁶ Vgl. Antwort Nr. 23, S. 129.

77 Verein LOVE HOTEL, Love Hotel. or why people don't expect to get hit with a snowball in the house, in: <http://www.lovehotel.li/index.php?projekt> (25.10.2011), 2009.

übertragen. Auf der Website stellten wir schließlich folgende Informationen zur Verfügung:

Da in Japan die Hauswände oft dünn sind und Menschen auf kleinem Raum zusammenleben, wird die Intimsphäre nicht selten in so genannten Love Hotels ausgelagert. Entgegen den westlichen Vorstellungen gelten solche Stundenhotels nicht unbedingt als anrüchig und werden von der breiten Bevölkerung genutzt. Die seit den 80er Jahren zunehmend gestalteten und inszenierten Räume werden von jungen Japanern/innen gerne auch zu Fotostudios, Karaokelokalen oder Partylokalen umfunktioniert.

Das japanische LOVE HOTEL im Spannungsfeld zwischen Rotlichtmilieu und Alltagskultur bildete die Grundlage für ein Kunstprojekt, welches vom 6.–13. Juni 2009 in einem Haus im alten Kern der Gemeinde Vaduz umgesetzt wird. Verschiedene Kunstschaffende werden eingeladen, persönliche Geschichten und Momente, welche dem Besuch eines Love Hotels vorangegangen sein könnten, künstlerisch umzusetzen und in den einzelnen Räumen zu inszenieren. Als Inspiration und Arbeitsmaterial stellte der Schriftsteller Michael Donhauser den Künstler/innen zwei Texte zur Verfügung.

An den Tagen zwischen Vernissage und Finissage können die Räume stundenweise zu einem freiwilligen Tarif gemietet werden, wobei sie für Projektbesprechungen, Workshops, Lesungen, Präsentationen, Filmabende, Kaffeerunden, Begegnungen und andere Aktivitäten zur Verfügung stehen sollten.

Für das Kunstprojekt LOVE HOTEL wird kein Geld bei Stiftungen beantragt, um den privaten und experimentellen Charakter zu wahren. Es wird vielmehr versucht, das Projekt durch Eigenleistung, Raumvermietungen sowie durch den Verkauf von Getränken, Ausstellungskatalogen und Kunstwerken zu finanzieren.⁷⁷

Die Entscheidung, das Projekt als Team zu organisieren und darüber hinaus so viele Menschen wie möglich zu involvieren, war von Anfang an selbstverständlich. Zu den Vorbereitungstreffen, welche über mehrere Monate hinweg an Sonntagnachmittagen stattfanden, luden wir jeweils Freunde und Bekannte ein, die wiederum Personen aus ihren Kreisen mitbrachten. Viele davon waren beruflich oder nebenberuflich im kulturellen Bereich tätig, jedoch waren auch Personen mit gänzlich anderen Hintergründen anwesend. Wir legten in erster Linie Wert auf die gegenseitige persönliche Wertschätzung und auf das Interesse der Eingeladenen, an einem prozesshaften Projekt mitzuwirken, das über keinerlei finanzielle Ressourcen verfügte. Mit den Personen, die unter diesen Bedingungen an

einer Teilnahme interessiert waren, überlegten wir meist gemeinsam, welche Rolle sie im Projekt einnehmen wollten. Wir versuchten dabei, nicht nur die Ausbildung oder die derzeitige berufliche Tätigkeit miteinzubeziehen, sondern auch andere Fähigkeiten und Talente zu berücksichtigen. Viele TeilnehmerInnen übernahmen schlussendlich mehrere Funktionen und experimentierten in Bereichen, in denen sie bis dahin wenig Erfahrung hatten.

Es war uns wichtig, dass alle am «Love Hotel» Beteiligten ihren eigenen Anliegen und Fragestellungen nachgehen und die Ausstellung als Experimentierraum nutzen konnten. Als Organisationsteam betrachteten wir uns nicht als Kontrollinstanz, sondern vielmehr als diejenigen, die den Überblick bewahrten, die Verantwortung innehatten, mit den Nachbarn kommunizierten und für alle administrativen Aufgaben zuständig waren. Den GestalterInnen ließen wir sehr viel Freiraum und mischten uns wenig ein, sofern dies nicht explizit gewünscht wurde. Wir verfügten zu jener Zeit nicht über das notwendige Selbstbewusstsein, um sie zu einer genaueren Reflexion ihrer Vorhaben herauszufordern, so dass wenige kritische und potenziell produktive Diskussionen stattfanden.

Wir legten hingegen viel Wert auf die Etablierung eines Arbeitsklimas, das auf gegenseitigem Respekt beruhte. Wir merkten jedoch bald, dass ein Agieren ohne klare Hierarchien für manche der Teilnehmenden gewöhnungsbedürftig war. So litten insbesondere die technisch versierten Personen darunter, dass sie von anderen für ihre Zwecke eingespannt und teilweise sogar mit einer gewissen Überheblichkeit behandelt wurden. Für einzelne KünstlerInnen war es ferner wenig verständlich, dass wir «Nicht-KünstlerInnen» für gestalterische Beiträge angefragt hatten. Dieses Denken in konventionellen Kategorien war jedoch nur am Rande präsent und führte nicht dazu, dass Personen von einer Beteiligung absahen.

Der Aufbau der Ausstellung begann ungefähr eine Woche vor deren Eröffnung. Während jenen Tagen waren viele Leute vor Ort, halfen sich gegenseitig, tauschten sich aus und entwickelten ihre Ideen weiter. Die gute Stimmung, die bereits bei den Sonntagstreffen vorgewaltet hatte, war auch weiterhin spürbar und wirkte ansteckend auf alle, die neu dazukamen. Es lief zwar nicht alles reibungslos ab, aber wir versuchten bewusst, unsere Freude am Projekt zu bewahren und weiterzugeben.

77 Verein LOVE HOTEL, Love Hotel. or why people don't expect to get hit with a snowball in the house, in: <http://www.lovehotel.tv/index.php?projekt> (25.10.2011), 2009.

übertragen. Auf der Website stellten wir schließlich folgende Informationen zur Verfügung:

Da in Japan die Hauswände oft dünn sind und Menschen auf kleinem Raum zusammenleben, wird die Intimsphäre nicht selten in so genannte Love Hotels ausgelagert. Entgegen den westlichen Vorstellungen gelten solche Stundenhotels nicht unbedingt als anrühlich und werden von der breiten Bevölkerung genutzt. Die seit den 80er Jahren zunehmend gestalteten und inszenierten Räume werden von jungen Japanern/innen gerne auch zu Fotostudios, Karaokekabinen oder Partylokalen umfunktioniert.

Das japanische LOVE HOTEL im Spannungsfeld zwischen Rotlichtmilieu und Alltagskultur bildete die Grundlage für ein Kunstprojekt, welches vom 6.–13. Juni 2009 in einem Haus im alten Kern der Gemeinde Vaduz umgesetzt wird. Verschiedene Kunstschaffende werden eingeladen, persönliche Geschichten und Momente, welche dem Besuch eines Love Hotels vorangegangen sein könnten, künstlerisch umzusetzen und in den einzelnen Räumen zu inszenieren. Als Inspiration und Arbeitsmaterial stellte der Schriftsteller Michael Donhauser den Künstler/innen zwei Texte zur Verfügung.

An den Tagen zwischen Vernissage und Finissage können die Räume stundenweise zu einem freiwilligen Tarif gemietet werden, wobei sie für Projektbesprechungen, Workshops, Lesungen, Präsentationen, Filmabende, Kaffeerunden, Begegnungen und andere Aktivitäten zur Verfügung stehen sollten.

Für das Kunstprojekt LOVE HOTEL wird kein Geld bei Stiftungen beantragt, um den privaten und experimentellen Charakter zu wahren. Es wird vielmehr versucht, das Projekt durch Eigenleistung, Raumvermietungen sowie durch den Verkauf von Getränken, Ausstellungskatalogen und Kunstwerken zu finanzieren.⁷⁷

Die Entscheidung, das Projekt als Team zu organisieren und darüber hinaus so viele Menschen wie möglich zu involvieren, war von Anfang an selbstverständlich. Zu den Vorbereitungstreffen, welche über mehrere Monate hinweg an Sonntagnachmittagen stattfanden, luden wir jeweils Freunde und Bekannte ein, die wiederum Personen aus ihren Kreisen mitbrachten. Viele davon waren beruflich oder nebenberuflich im kulturellen Bereich tätig, jedoch waren auch Personen mit gänzlich anderen Hintergründen anwesend. Wir legten in erster Linie Wert auf die gegenseitige persönliche Wertschätzung und auf das Interesse der Eingeladenen, an einem prozesshaften Projekt mitzuwirken, das über keinerlei finanzielle Ressourcen verfügte. Mit den Personen, die unter diesen Bedingungen an

einer Teilnahme interessiert waren, überlegten wir meist gemeinsam, welche Rolle sie im Projekt einnehmen wollten. Wir versuchten dabei, nicht nur die Ausbildung oder die derzeitige berufliche Tätigkeit miteinzubeziehen, sondern auch andere Fähigkeiten und Talente zu berücksichtigen. Viele TeilnehmerInnen übernahmen schlussendlich mehrere Funktionen und experimentierten in Bereichen, in denen sie bis dahin wenig Erfahrung hatten.

Es war uns wichtig, dass alle am «Love Hotel» Beteiligten ihren eigenen Anliegen und Fragestellungen nachgehen und die Ausstellung als Experimentierraum nutzen konnten. Als Organisationsteam betrachteten wir uns nicht als Kontrollinstanz, sondern vielmehr als diejenigen, die den Überblick bewahrten, die Verantwortung innehatten, mit den Nachbarn kommunizierten und für alle administrativen Aufgaben zuständig waren. Den GestalterInnen ließen wir sehr viel Freiraum und mischten uns wenig ein, sofern dies nicht explizit gewünscht wurde. Wir verfügten zu jener Zeit nicht über das notwendige Selbstbewusstsein, um sie zu einer genaueren Reflexion ihrer Vorhaben herauszufordern, so dass wenige kritische und potenziell produktive Diskussionen stattfanden.

Wir legten hingegen viel Wert auf die Etablierung eines Arbeitsklimas, das auf gegenseitigem Respekt beruhte. Wir merkten jedoch bald, dass ein Agieren ohne klare Hierarchien für manche der Teilnehmenden gewöhnungsbedürftig war. So litten insbesondere die technisch versierten Personen darunter, dass sie von anderen für ihre Zwecke eingespannt und teilweise sogar mit einer gewissen Überheblichkeit behandelt wurden. Für einzelne KünstlerInnen war es ferner wenig verständlich, dass wir «Nicht-KünstlerInnen» für gestalterische Beiträge angefragt hatten. Dieses Denken in konventionellen Kategorien war jedoch nur am Rande präsent und führte nicht dazu, dass Personen von einer Beteiligung absahen.

Der Aufbau der Ausstellung begann ungefähr eine Woche vor deren Eröffnung. Während jenen Tagen waren viele Leute vor Ort, halfen sich gegenseitig, tauschten sich aus und entwickelten ihre Ideen weiter. Die gute Stimmung, die bereits bei den Sonntagstreffen vorgeherrscht hatte, war auch weiterhin spürbar und wirkte ansteckend auf alle, die neu dazukamen. Es lief zwar nicht alles reibungslos ab, aber wir versuchten bewusst, unsere Freude am Projekt zu bewahren und weiterzugeben.

78 Siehe S. 140–141
für eine Liste der Mit-
wirkenden.

Mit den Nachbarn waren wir, soweit es sich ergeben hatte, schon vor der Vernissage in Kontakt gewesen, jedoch drehten wir am Eröffnungstag nochmals eine Runde mit selbstgebackenen Brownies und warnten vor dem möglichen Lärm.

Wegen fehlendem Budget wurde der Flyer zur Ausstellung lediglich per Email versandt. Eine Journalistin, die in das «Love Hotel» involviert war, schrieb im Verlauf der Woche eigeninitiativ einen Artikel in einer der zwei Liechtensteiner Zeitungen. Dieser wiederum wurde von einem Tessiner Fernsehteam gelesen, das einen kurzen Beitrag über die Ausstellung drehte. Obwohl viele Personen den Weg ins «Love Hotel» fanden, erhielten wir auch enttäuschte Rückmeldungen, weil Einzelne erst im Nachhinein davon erfahren hatten. Erst zu diesem Zeitpunkt wurde uns klar, dass wir dadurch, dass wir uns keine Zeit für das Schreiben von Pressemeldungen genommen hatten, potenzielle BesucherInnen ausgeschlossen hatten.

Mitwirkende und Arbeiten

Unter den TeilnehmerInnen waren KünstlerInnen, GrafikerInnen, FotografInnen, StudentInnen aus verschiedenen Bereichen, eine Kindergärtnerin, eine Journalistin, ein Schriftsteller, MusikerInnen, DJs, zwei MuseumsmitarbeiterInnen, eine Schauspielerin, ein Gemeinderat, zwei FilmproduzentInnen und viele andere.⁷⁸ Sie übernahmen oftmals mehrere Funktionen und schlossen sich temporär zu verschiedenen Konstellationen zusammen, um Beiträge zu realisieren.

Die physische Strukturierung des Hauses orientierte sich an der Idee eines Hotels. Der Eingangsbereich wurde in einen «Hotelshop» verwandelt und die einzelnen Räume standen für die individuelle Bespielung der KünstlerInnen zur Verfügung. Im oberen Teil der Scheune befand sich das «Wohnzimmer» mit Bar und Sofa und im unteren wurde eine kleine Bühne und ein Zuschauerraum eingerichtet. Der Sitzplatz im Garten war untertags das Café und abends wurde zumeist der Grill in Betrieb genommen. Die Räume im Haus konnten während den Öffnungszeiten stundenweise für Sitzungen gemietet werden und ein Schlafzimmer diente als Ruhestätte für die Dauergäste. In jedem Zimmer des «Love Hotels» sowie auch in den Gängen und im Außenbereich waren künstlerische Arbeiten anzutref-

ten. Im Erdgeschoß hatte ein Künstler «sein» Zimmer rot bemalt und stellte den BesucherInnen eine Jukebox zum Wühlen in alten Liebesliedern zur Verfügung. Im Nebenraum waren Fotografien zu sehen, welche die Einzigartigkeit und Intimität von Schlafzimmern aufzeigten. Das Badezimmer war in ein Rückzugsraum aus Gras verwandelt worden und in der Garage nistete sich ein Fotograf mit einer Arbeit aus den 80er Jahren über das Meat Market District in New York mit seinen unzähligen Schlachthöfen und Nachtclubs ein. Durch ein Loch im Bensehrank wurden die BesucherInnen per Videoübertragung zu DarstellerInnen in einem zensierten Pornofilm, welcher im Badezimmer des oberen Stockwerks zu sehen war.

Die Wand im Treppenhaus war mit einer großen schwarzweissen Zeichnung namens «I and you baby. Why don't we feel guilty when we're doing something filthy in a rented room tonight» bemalt. An deren oberen Ende gelangte man auf direktem Weg in den verschliessbaren «Phantasy Playroom with Fotomat», wo verschiedene Masken für ein Fotoshooting mittels Selbstauslöser zur Verfügung standen. Daneben befanden sich Plexiglasobjekte mit Zitaten zum Thema Liebe, gefolgt von der Arbeit «Kabinensex», die mit Auszügen aus Gedichten und Prosa von Bukowski bis Murakami bestückt war. Im verbleibenden Zimmer des ersten Geschosses, dessen Decke nur noch aus verkohlten Holzbalken bestand, zeigte eine Künstlerin eine mittels einer Projektion eine «brennende» Bettdecke, mit der sie Wärme, aber auch Leidenschaft und Zerstörung assoziierte.

Im Keller war ein Schlafzimmer eingerichtet worden, das durch das Ein- und Ausschalten des Lichts jeweils aus einer anderen Perspektive zu sehen war. Der danebenliegende gut versteckte Heizraum beinhaltete einen verpixelten pornographischen Animationsfilms, der von den BesucherInnen nach Wunsch geschärft werden konnte. In der Scheune befand sich eine schwebende Typo-Installation, die auf die unsichtbaren Nebenexistenzen in Hotelräumen hinwies. Eine letzte Arbeit war an den Außenwänden des Hauses angebracht: aus den Rissen in den Mauern quoll Farbe – eine Anspielung auf die Verletzungen und Unsicherheiten in der Liebe.

79 Verein LOVE
HOTEL, Programm, in:
[http://www.lovehotel.li/
index.php?programm](http://www.lovehotel.li/index.php?programm)
(25.10.2011), 2009.

Das «Love Hotel» während den Öffnungszeiten

Die Ausstellung war täglich von 13:30 bis 20:30 Uhr geöffnet und mindestens jemand aus dem Organisationsteam war immer anwesend. Die Nachmittage waren eher ruhig, so dass wir Zeit hatten, uns mit den BesucherInnen zu unterhalten. Abends funktionierte das «Love Hotel» als Treffpunkt für Mitwirkende und Interessierte. Während der Woche fanden außerdem diverse Sitzungen bei Kaffee und Kuchen statt, wofür wir eine Art «Miete» erhielten. Diese stellte neben dem Barbetrieb unsere einzige Einnahmequelle dar.

An der Vernissage wurden die BesucherInnen am Eingang mit einem Apéro begrüßt und mit Zetteln ausgestattet, auf denen man Nachrichten für andere Personen hinterlassen konnte. Nach den Eröffnungsworten lud der Vernissageredner alle Personen, die sich auf den dafür vorgesehenen Stühlen niedergelassen hatten, zu einem Speed-Dating ein, das zu vielen interessanten Gesprächen und Bekanntschaften führte. Zwei Musiker warteten später mit Chansons auf und ein eigens für das «Love Hotel» formiertes Kochduo verköstigte die Anwesenden mit japanischem Essen. Der Abend wurde mit Musik und Tanz abgeschlossen und insbesondere der «Fotomat» erfreute sich grösster Beliebtheit.

Am Mittwoch nach der Vernissage fand die erste «Pecha Kucha Night Vaduz» statt. Zwei Mitwirkende des «Love Hotels» hatten schon lange geplant, dieses Format in Liechtenstein zu etablieren und das Projekt war eine willkommene Gelegenheit für die Umsetzung dieses Vorhabens:

Die Pecha Kucha Night ist nach 196 Städten weltweit nun endlich auch in Liechtenstein gelandet. Das Wort Pecha Kucha kommt aus dem Japanischen und heisst in etwa wirres Geplauder. Im Schnelldurchlauf können Kreative, Designer, Architekten, Freidenker und alle, die etwas zu sagen haben, ihre Ideen, Projekte und Gedanken einem gespannten Publikum vorstellen. Für alle Vorträge gilt die Vorgabe 20x20 – 20 Bilder à 20 Sekunden. Somit hat jeder Vortragende exakt 6:40 Minuten Zeit seine Vision zu präsentieren.⁷⁹

Insgesamt präsentierten neun Personen ihr Projekte, Hobbys und Leidenschaften, wovon zwei in Zusammenhang mit Werken standen, die im «Love Hotel» ausgestellt waren. Die Kulturministerin Liechtensteins hielt eine spontane Eröffnungs-

rede, ein Musiktrio spielten zwischen den einzelnen Vorträgen und ein Hobby-Opernsänger verschaffte sich am späteren Abend selbstständig einen Auftritt, indem er – zu unserer aller Überraschung – ein paar Arien schmetterte.

Die Finissage fand in Kooperation mit dem Architekturinstitut der Universität Liechtenstein statt. Anfangs war der Austausch intensiver geplant gewesen, jedoch arbeitete schlussendlich nur einer der Studierenden gestalterisch am «Love Hotel» mit. Am Eingang konnten die BesucherInnen Armbändchen je nach sexuellen Vorlieben wählen, um sich im Verlaufe des Abends darüber auszutauschen und Gleichgesinnte zu finden. Im Anschluss daran organisierten wir nochmals ein spontanes Speed-Dating in Hängematten, weil wir von der Vernissage entsprechend positive Rückmeldungen erhalten hatten. Später gab es einen Poetry-Slam sowie ein kleines Konzert, für welches am Nachmittag in stundenlanger Arbeit eine Lichtshow konzipiert worden war. Zuletzt übernahmen zwei der vielen StudentInnen, die zu Besuch gekommen waren, die DJ-Tätigkeit und es wurde ausgiebig getanzt. Der Abend war für uns relativ anstrengend, weil einige der Studierenden trotz in der brandgefährdeten Scheue rauchen wollten und wir einen Grossteil der Zeit damit verbrachten, sie davon abzuhalten. Gegen Mitternacht beendete dann der einzige Nachbar, der zu Beginn des Projekts im Urlaub gewesen war und mit dem wir uns deshalb im Vorfeld nicht hatten unterhalten können, die Party, da ihm die Musik zu laut war.

Nachbereitung

Nach den Aufräumarbeiten begannen wir relativ schnell mit der Realisierung des Katalogs, den man in unserem Hotelshop gegen Vorkassa hatte bestellen können. Er enthielt neben einer Dokumentation aller Werke und Veranstaltungen einige Textbeiträge, ein kleines Manifest unsererseits sowie Interviews mit drei Paaren über die Umstände, in denen sie sich kennengelernt hatten. Die Tatsache, dass der Katalog erst nach Abschluss der Ausstellung hergestellt wurde, erlaubte uns eine komplette Prozessdokumentation und das Miteinbeziehen aller unvorhergesehenen Interventionen und Ereignisse.

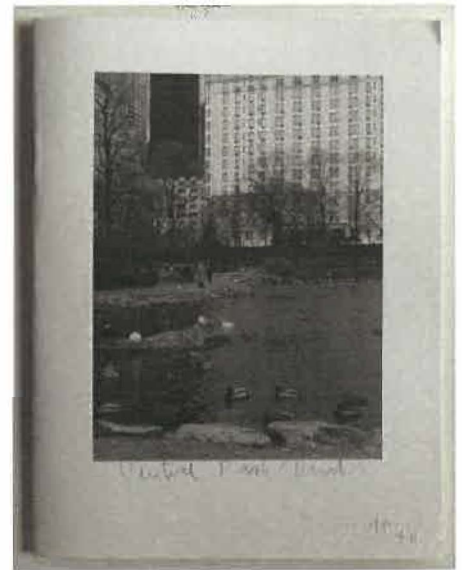


















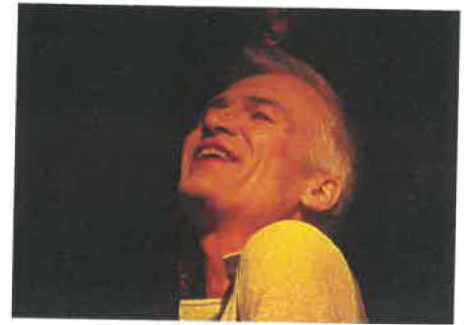
... wie wir lachend stumm die Nacht
... wie wir sitzen da wir flüchten und die Nacht
... das Wissen was Nacht ist wie die Nacht
... wachte aber dunkel war die Nacht



"Versteh mich nicht falsch" sagt sie.
"Aber wenn du willst, kannst du zu
mir rüberkommen. Ich kann ja auch
nicht einschlafen."







Love Hotel Check-In

Handwritten notes: "Klein, dick", "müde", "Wach", "B. geschw.", "mit"

Boy  

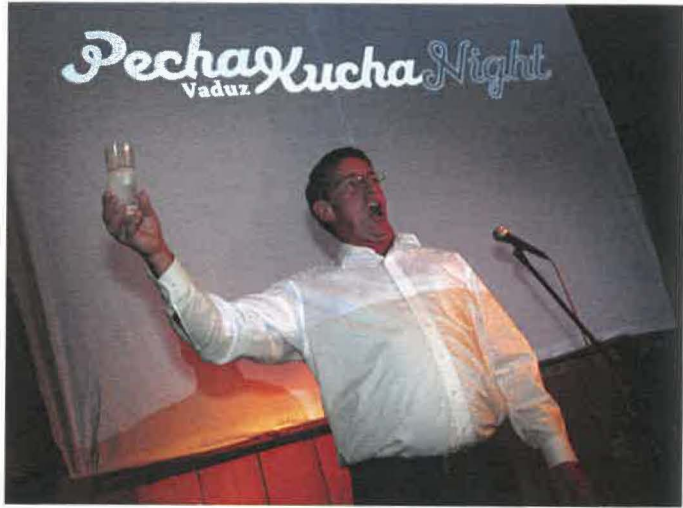
DAS BIN ICH
Haarfarbe: Blond Braun Rot Schwarz Grau
Augenfarbe: Blau Braun Grau Grün Schwarz
Besonderes Merkmal:

KONTAKT
Name: _____ Telefon: _____
E-Mail: _____

NACHRICHT FÜR PERSON NUMMER

Handwritten message: "Meine Nachricht: Das Braune ist blau - das Leben aber grau - ohne dich!"







ANALYSE DER UMFRAGE

Im Februar 2011 – eineinhalb Jahre nach Abschluss der Ausstellung «Love Hotel» – wurde eine Umfrage mit 44 Personen durchgeführt, die in das Projekt involviert gewesen waren oder dieses besucht hatten. Dabei handelte es sich ausschließlich um Personen, die ich persönlich kannte und dementsprechend über Kontaktadressen verfügte. Die Umfrage beinhaltete folgende Fragen:

- 1) *War das Love Hotel deiner Meinung nach ein Erfolg? Warum oder warum nicht?*
- 2) *War das Projekt für dich persönlich etwas Besonderes? Warum oder warum nicht?*
- 3) *Gibt es Dinge, die man anders/besser hätte machen können oder Anregungen für weitere Projekte?*

Die Fragen wurden von 25 Personen – darunter 15 TeilnehmerInnen und 10 BesucherInnen – beantwortet. Mit der Umfrage sollte erörtert werden, nach welchen Kriterien die Ausstellung als «Erfolg» eingestuft wurde und welche Faktoren dazu beitrugen, dass das Kunstprojekt als «besonders» empfunden wurde. Die Beobachtungen und Einschätzungen der Befragten werden hier nach Thema geordnet wiedergegeben und mit meinen persönlichen Erkenntnissen als Co-Organisatorin des Projekts ergänzt.

Kulturelle Akteure (19 Antworten)

Für viele der Befragten war die Tatsache, dass Menschen mit verschiedenen Hintergründen selbst zu KulturproduzentInnen wurden, ein Erfolgskriterium. Ein Besucher erklärt hierzu: «Das Love Hotel mobilisierte viele Leute als aktive Kulturschaffende, d.h. Kunstschaffende mit Ausbildung und andere, welche vermutlich zum ersten Mal Installationen produzierten.» Auch aus der Perspektive der Produzierenden schien dies etwas Besonderes zu sein. Eine Künstlerin merkt an, dass «viele Leute [...] zum ersten Mal etwas in der Art [machten]». Ein Germanistikstudent bestätigt diese Beobachtung: «Ohne dieses Projekt, welches auch die Teilnahme von «Nicht-Künstlern» wie z.B. mir, ermöglichte, wäre es in naher Zukunft nicht

zu einer solchen Installation gekommen». Geschätzt wurde dabei «die Erfahrung [...], anderes zu arbeiten, als [man] es [sich] gewohnt [ist]». Dies ermöglichte «die Auseinandersetzung mit dem Thema Love Hotel auf eine besondere Weise», ist eine der TeilnehmerInnen überzeugt. Eine andere Person findet es erfreulich, dass auch Nicht-Kulturschaffende willkommen waren: «Für mich war das Projekt etwas Persönliches, da ich bis anhin eigentlich keine Berührungspunkte mit Kunst und Kultur hatte und ich durch meine Mitarbeit Teil dieses Projekts und des Gemeinschaftsgefühls geworden bin.» Einer der BesucherInnen schreibt, dass «der Ort eine Art Ventil für Schaffenswillige» wurde und, wie eine weitere Besucherin anfügt, waren «allerlei Sorten von Leuten [...] eingewoben, auf vielfältige Weise». Man konnte sich nicht nur einbringen, wenn man dazu aufgefordert wurde, sondern auch, wenn man Zeit und Lust dazu hatte. Dass die Zusammenarbeit mit so vielen verschiedenen Menschen nicht immer einfach war, wird in der Kritik einer Künstlerin ersichtlich, die vorschlägt, weniger Leute zu involvieren, damit das Konfliktpotenzial kleiner wird.⁸⁰

Kuratorische Erkenntnisse

- Wenn entsprechende Gelegenheiten bestehen, sind Personen mit unterschiedlichen Hintergründen bereit, sich aktiv in kulturelle Projekte einzubringen.
- Viele Leute sind interessiert daran, sich in anderen Rollen und Funktionen einzubringen als diejenigen, welche sie sich aus dem Alltag gewohnt sind.
- Eine aktive Teilnahme ermöglicht eine intensivere Auseinandersetzung als ein passives Konsumieren.
- Für die Beteiligten ist es nicht unbedingt wichtig, welche Funktion sie in einer Ausstellung innehaben, sondern dass sie Teil einer temporären Gemeinschaft werden.
- Wenn Prozesse offen gestaltet sind, entsteht eine Eigendynamik und Interessierte entwickeln selbstständig Ideen, wie sie sich einbringen könnten.
- Je mehr Menschen involviert sind, desto einfacher ist der Einstieg für Personen mit wenig Erfahrung. Proportional dazu steigt jedoch auch das Konfliktpotenzial.

⁸⁰ Vgl. Antworten Nr. 1, 2, 3, 5, 13, 20, 24, 25, S. 131–132.

81 Vgl. Antworten Nr.
2, 7, 8, 9, 13, 17, 25, S.
132–133.

Dadurch, dass viele Individuen mit diversen Hintergründen in das «Love Hotel» involviert waren und diese ihre Freunde und Bekannten mitbrachten, war das Publikum sehr gemischt. Dies wurde überwiegend als Bereicherung wahrgenommen: «Man war sich nicht immer sicher, wer nun Gast und wer Künstler war. Deshalb war es ein erfrischender Mix zwischen Generationen und verschiedenen Interessensgruppen.» Es schienen sich auch Personen wohl zu fühlen, welche sich sonst wenig mit Kunst beschäftigten: «Viele Freunde von mir, welche bis anhin keinen Bezug zu kulturellen Ereignissen und Projekten hatten, haben sich auf das Love Hotel eingelassen und waren begeistert.» Faszinierend schien einigen die Tatsache, dass viele BesucherInnen gekommen waren, ohne dass es eine «klassische» Bewerbung des Projekts über Zeitungen oder gedruckte Flyer bzw. Poster gegeben hätte. Dies wurde aber gleichzeitig kritisiert, da man durch eine bessere Kommunikation möglicherweise «ein etwas breiteres Publikum [hätte] erreichen können». Dass das «Love Hotel» von verschiedenen Personen auf vielfältige Weise genutzt wurde und in der Tat nicht alle BesucherInnen nur wegen der Kunst kamen, wurde insbesondere am Abschlussabend offensichtlich, an welchem viele Studierende anwesend waren, die sich vor allem für die Party begeisterten.⁸¹

Kuratorische Erkenntnisse

- Personen, die aktiv in eine Ausstellung involviert sind und damit positive Erfahrungen machen, bringen ihre Freunde und Verwandte mit.
- An Veranstaltungen auf Menschen zu treffen, die sich sonst in anderen Kreisen bewegen, wird als Bereicherung wahrgenommen.
- Wenn eine Ausstellung gut im lokalen Kontext verankert ist und viele Menschen einen persönlichen Bezug dazu haben, kann damit gerechnet werden, dass die Besucherzahlen sehr hoch sind – auch wenn sie nur über Mund-zu-Mund-Propaganda beworben wird.
- Wenn in Ausstellungen Menschen erwünscht sind, die sich sonst wenig im Kunstkontext bewegen, muss damit gerechnet werden, dass diese sich nicht an den üblichen Museums-Verhaltensregeln orientieren.

Das «Love Hotel» wurde als «öffentlicher Begegnungsort» wahrgenommen als «ein temporärer Ort für Gespräche, Austausch und Treffen»; «Man blieb, diskutierte und konsumierte, fand Gleichgesinnte»; «Es konnten wirklich persönliche Kontakte geknüpft und freundschaftliche Beziehungen aufgebaut werden. Es war interessant, wieder neue Leute kennen zu lernen und mit diesen zu diskutieren.» Diese Begegnungen prägten das Ausstellungserlebnis wesentlich, meint eine Besucherin: «Man hat bedeutend mehr von einem Abend, wenn man Leute kennenlernt.» Während der Ausstellung wurden teilweise auch Dialogformate vorgegeben, z.B. kurze Speeddatings, bei denen sich die Anwesenden jeweils 2 bis 3 Minuten mit ihrem Gegenüber unterhalten mussten. «Wir sind ein verhaltenes Volk und da ging es auf einmal», berichtet eine Teilnehmerin. Eine kommunikative Stimmung hatte gemäß einer Gestalterin auch schon im Vorfeld während den Aufbauarbeiten vor Ort geherrscht: «In vielen Dialogen wurde mitgeteilt, gestaunt und gelacht. Jeder Tag war erfüllt von Begegnungen, Auseinandersetzungen und gemeinsamen Prozessen.» Eine Organisatorin bestätigt: «Vor der offiziellen Eröffnung war der Ort bereits für Wochen eine Brutstätte, eine Werkstatt und ein Treffpunkt.» Daraus ergaben sich Kontakte und Bekanntschaften, die teilweise auch über die Ausstellung hinaus noch gepflegt wurden.⁸²

82 Vgl. Antworten Nr.
1, 2, 3, 5, 9, 15, 18/19,
20, S. 133.

Kuratorische Erkenntnisse

- Die positive Wahrnehmung des Ausstellungserlebnisses hängt wesentlich davon ab, dass man andere Menschen kennenlernen und sich mit diesen unterhalten kann.
- Es ist möglich, Gespräche durch entsprechende Formate gezielt zu fördern.
- Die Kommunikation zwischen TeilnehmerInnen findet automatisch statt, wenn diese dazu angehalten werden, vor Ort zu arbeiten.
- Gespräche sind die Grundlage für den Aufbau von Netzwerken, welche potenziell über die Ausstellung hinaus bestehen bleiben und jederzeit von den «Vernetzten» aktiviert werden können.

Gute Stimmung und Ehrlichkeit (12 Antworten)

83 Vgl. Antworten Nr. 1, 5, 6, 12, 15, 18/19, 22, 25, S. 133–134.

Die Stimmung im «Love Hotel» wurde als «gut gelaunt», «humorvoll», «entspannt», «ausgelassen», «enthusiastisch» und «begeistert» bezeichnet. «Hier hatte man das Gefühl, dass die Initianten auch auf ihre Kosten kamen», beschreibt eine Besucherin ihren Eindruck. Eine andere konstatiert: «Der Enthusiasmus, der sich die Tage hindurchgezogen hat, war in jeder Hinsicht spürbar». Sich der Atmosphäre zu entziehen schien schwierig: «Aus dem vielen Herzblut darin entstand eine besondere Energie, welche einen einnahm, sobald man das Haus betrat.» Obwohl die Freunde am «Love Hotel» offensichtlich war, fand «kein gegenseitiges Schulterklopfen» statt und auch die BesucherInnen durften ehrlich ihre Meinung kundtun: «Die Stimmung war nicht heilig. Man muss nicht herreden, dass alle Beiträge gleich gut waren».⁸³

Kuratorische Erkenntnisse

- Eine gute Stimmung wirkt ansteckend und trägt erheblich zum Wohlbefinden der Anwesenden bei.
- Experimentelle Formate beinhalten das Risiko, dass nicht alle Beiträge gelingen. Dies wird jedoch nicht als negativ gewertet, solange ehrliche Meinungen möglich sind.

Vielfältiges und überraschendes Kulturangebot (18 Antworten)

Für viele war ein wichtiges Element des «Love Hotel», dass «unterschiedliche künstlerische und kulturelle Ausdrucksformen miteinander verwoben wurden». Die Kunstwerke nahmen dabei einen wichtigen Stellenwert ein und bildeten eine Art Rahmen für alles andere, was im «Love Hotel» stattfand: «Bei meinem Besuch fand ich es besonders spannend zu erkunden, was die einzelnen Künstlerinnen, Künstler und die anderen gestaltenden Personen aus den Räumen des Hauses gemacht hatten. Jeder Raum war wie eine kleine Welt.» Weil jedoch jegliche Beschreibungen fehlten, war «nicht immer klar, wie gewisse Arbeiten im Zusammenhang mit dem Love Hotel [standen]». Das Haus und die Kunstwerke schienen in der Wahrnehmung einiger BesucherInnen miteinander zu verschmelzen: «Es passte einfach alles zusammen, der wunderschön gemalte Aufgang zum Obergeschoss, die kargen Einrichtungen, der Heustall sowie all die interessanten Angebote im

Kiosk.» Als wichtig für das Ausstellungserlebnis wurden auch die performativen Aktionen bezeichnet: «Neue Dinge, zumindest für uns, wurden mit Erfolg ausprobiert: diese 5 Minuten Gespräche [Speed-Dating] und die Pecha Kueha Night.» Neben letzterem Präsentationsformat fanden in der Umfrage «Partys mit Livemusik und Performance», die «Bar», die «Vernissage» oder der «Slam Poetry»-Auftritt Erwähnung. Geschätzt wurden außerdem interaktive Arbeiten wie der «Phantasy Playroom with Fotomat», wo die Anwesenden mit Hilfe von Masken Selbstportraits kreieren konnten. «Es hat perfekt den Mix zwischen Kunst und Freizeit-Unterhaltung hergestellt,» resümiert ein Besucher.⁸⁴

Kuratorische Erkenntnisse

- Personen, die sich nicht dem Kunstkontext zugehörig fühlen, können sehr präzise benennen, welche Faktoren den Besuch einer Kunstaussstellung für sie attraktiv machen.
- Der Mangel an Informationen kann insbesondere auf Personen, die sich sonst nicht in Kunstaussstellungen aufhalten, verunsichernd wirken.
- Ausstellungen, die vielfältige kulturelle Formate beinhalten und verschiedene Nutzungen zulassen, sind auch für Personen interessant, die sich sonst wenig mit Kunst beschäftigen.
- Es werden insbesondere diejenigen Formate geschätzt, in denen die Anwesenden Neues erfahren.

Das Andere/ Unkonventionelle/ Subversive (7 Antworten)

Ohne genaue Kategorien dafür definieren zu können, war das «Love Hotel» für viele der Befragten anders als das, was sie sich in Liechtenstein gewohnt waren. Für einen Besucher hatte das Projekt einen leicht subversiven und unkonventionellen Charakter, für einen anderen war es besonders, weil es nicht langweilig war und für einen dritten Gast war es «ein Erlebnis, etwas Anderes, etwas Erfrischendes, noch nie Dagewesenes».⁸⁵

Kuratorische Erkenntnisse

- Ausstellungen, die anders als gewohnt sind, werden mit großer Offenheit und Neugier angenommen.

84 Vgl. Antworten Nr. 1, 9, 11, 18/19, 25, S. 134–135.

85 Vgl. Antworten Nr. 2, 4, 21, S. 135.

Unerwartete Ereignisse (2 Antworten)

86 Vgl. Antworten Nr. 1, 13, S. 136.

Von Anfang an passierte im «Love Hotel» viel Unerwartetes. Wie ein Mitorganisator sich erinnert, war es für ihn insbesondere erstaunlich, «welche ungeahnten Talente in einigen Leuten stecken und wie so ein ungezwungener Rahmen diese zum Vorschein bringen konnte». Nach allem, was sich diesbezüglich schon im Vorbereitungsprozess getan hatte, wurden wir auch während den Öffnungszeiten immer wieder überrascht. So räumte ein junger Mann in der Nacht der Vernissage, als fast alle BesucherInnen einschließlich uns OrganisatorInnen schon nach Hause gegangen waren, in mühseliger Kleinstarbeit stundenlang das Haus auf. Einige Tage später nach der Pecha Kucha Night, als das «offizielle» Programm beendet war, beschloss ein anwesender Opernsänger, ein kleines Konzert zu geben, so dass wir zu später Stunde noch zu einem ungewöhnlichen Musikerlebnis kamen. Menschen verhielten sich im «Love Hotel» oft anders, als man es sich von ihnen gewohnt war. Eine Besucherin erzählt von einem kleinen Ereignis an der Vernissage: «Es gab unplanbare intensive Momente, z.B. als der Hausbesitzer, obwohl in Trauer, im roten Zimmer tanzte.»⁸⁶

Kuratorische Erkenntnisse

- In einer inspirierenden Umgebung können Talente und Fähigkeiten zum Vorschein kommen, von denen ihre BesitzerInnen selbst nichts wussten.
- Wenn der Produktionsprozess einer Ausstellung nicht bei deren Eröffnung endet und spürbar wird, dass weitere Beiträge willkommen sind, ist es nicht ungewöhnlich, dass sich Personen mit ihren Ideen einbringen.
- Wenn BesucherInnen eine Ausstellung gemäß ihren eigenen Vorstellungen nutzen können und keine stille Kunstkontemplation vorgeschrieben ist, werden ungewöhnliche Verhaltensweisen möglich.

Verunsicherung (3 Antworten)

Dadurch, dass viele unterschiedliche Menschen am «Love Hotel» beteiligt waren und sich auf vielfältige Art und Weise einbrachten, war es schwierig, das Projekt in Kategorien einzuordnen. Es wurde zwar als «Kunstprojekt» deklariert, jedoch war gleichzeitig allen klar, dass nicht nur KünstlerInnen betei-

ligt waren und dass die Atmosphäre nicht dem entsprach, was sie sich von Kunstausstellungen gewohnt waren. Obwohl dies dazu geführt haben mag, dass sich «die Museumsmacher [...] fern [hielten]», wurde diese Situation nicht als negativ oder bedrohlich empfunden. Vielmehr wurde mit Neugier beobachtet, wie das Projekt in Liechtenstein aufgenommen wurde: «Man konnte das Ding nicht wirklich einordnen. [...] Ich hatte das Gefühl, dass die Kunstlandschaft neu definiert wurde, mit einem leichten Gefühl der Unsicherheit von allen Seiten.»⁸⁷

Kuratorische Erkenntnisse

- Das Ignorieren von bestehenden Kategorien und Abgrenzungen kann gerade auf Personen aus dem Kunstkontext verunsichernd wirken und wird tendenziell von Menschen aus anderen Bereichen positiver aufgenommen.

Ein besonderer Ort (15 Antworten)

Mit dem «Love Hotel» wurde ein Ort «neu geschaffen, den es vorher so nicht gegeben hatte». Besonders faszinierend war für alle Beteiligten und BesucherInnen das Haus selbst: «Es waren keine heiligen Hallen, sondern ein Altbau.» Obwohl die Räumlichkeiten von Beginn an keinerlei Gegenstände mehr enthielten, war die private Nutzung immer noch erkennbar. Dementsprechend war es auch interessant, diese temporär betreten zu dürfen: «Es ist irgendwie etwas Persönliches, Intimes. Etwas, das einem sehr viel über Menschen verrät.» Dass das Gebäude das Ausstellungsprojekt stark beeinflusste, stand außer Frage: «Durch die verschiedenen Räume des Hauses entstanden sehr verschiedene Arbeiten zum Thema,» schreibt eine Teilnehmerin. Von den Befragten wurde jedoch insbesondere die Tatsache geschätzt, dass – wenn auch nur temporär – ein neuer, nicht institutionalisierter kultureller Raum geschaffen wurde, der in den wenigen Tagen «ein Ort der Identifikation [wurde]». Außerdem wurde das Prinzip der Zwischenutzung leerstehender Räumlichkeiten als positiv bewertet.⁸⁸

Kuratorische Erkenntnisse

- Der Besuch von Ausstellungen, die in unbekanntem und üblicherweise nicht zugänglichen Räumlichkeiten stattfinden, ist für viele Menschen sehr attraktiv.
- Orte, die nicht «perfekt» sind, ermutigen zum Experimentieren.

87 Vgl. Antworten Nr. 1, 2, S. 136.

88 Vgl. Antworten Nr. 1, 2, 9, 21, 23, 24, S. 136–137.

- Räume mit starken physischen Ausprägungen schränken zwar ein, wirken jedoch gerade dadurch sehr inspirierend.

Kurze Ausstellungsdauer (3 Antworten)

⁸⁹ Vgl. Antworten Nr. 2, 7, 17, S. 137.

⁹⁰ Vgl. Antworten Nr. 4, 6, 17, S. 137.

Es war uns von Anfang an wichtig, dass die Ausstellung länger als einen Tag dauerte, damit die Werke der KünstlerInnen über einen gewissen Zeitraum zu sehen waren und nicht gleich nach dem Aufbau wieder abgebaut werden mussten. Nichtsdestotrotz war uns die Konzentration von Aktivitäten und Veranstaltungen wichtig, so dass uns eine Woche ideal erschien. Dies wurde von einigen Personen als vorteilhaft empfunden. Einer der Mitwirkenden fragte uns jedoch im Rahmen der Umfrage, ob sich die große Arbeit für alle Beteiligten für die kurze Projektdauer wirklich gelohnt hatte.⁸⁹

Kuratorische Erkenntnisse

- Je kürzer die Projektdauer ist, desto größer ist die Chance, dass sich Menschen dort treffen. Gleichzeitig rücken die Kunstwerke durch den dadurch entstehenden Veranstaltungcharakter in den Hintergrund.

Stimmiges Konzept/ Thema (4 Antworten)

Das Thema der Ausstellung wurde verhältnismäßig wenig als «Erfolgsfaktor» genannt und trotzdem prägte es alles, was entwickelt wurde und stattfand. In der Umfrage wurde es unter anderem als «stimmig», «außergewöhnlich» und «witzig» bezeichnet. Ein Teilnehmer war insbesondere von der Idee fasziniert, ein «Love Hotel» in einer eher vornehmen Gegend Liechtensteins zu etablieren.⁹⁰

Kuratorische Erkenntnisse

- Das Thema hat einen entscheidenden Einfluss darauf, ob sich für eine Ausstellung Mitwirkende gewinnen lassen.
- Ein Thema, das verständlich ist und vielfältige Assoziationen ermöglicht, zieht unterschiedliche BesucherInnen an.

Grosser Zeit- und Energieeinsatz ohne finanzielle Entschädigung (12 Antworten)

Dass wir das «Love Hotel» ohne jegliches Budget durchführten und trotzdem viel Zeit investierten, war für viele der Befragten außergewöhnlich: «Ich schätze es sehr, dass ihr vor einem Projektstart nicht zuerst nach Sponsoren und Geldgebern gesucht habt, sondern die Energie vielmehr ins Projekt hineingesteckt habt. Genau das hat dem Love Hotel einen ehrlichen Charakter gegeben.» Zwei BesucherInnen ergänzen: «Die Umsetzungen [...] sind hervorragend gelungen, und das praktisch ohne bemerkenswerte Unterstützung an fremden Geldern. Euer Fleiß, Zeitaufwand und Einsatz sowie der euerer Freunde, Bekannten und Angehörigen ist bewundernswert.» Ein Mitorganisator ist ebenfalls der Meinung, dass es «nicht üblich für Liechtenstein [ist], ein Projekt ohne jegliche Art von Geldfluss aufzuziehen und trotzdem so viele Leute zu involvieren und zu begeistern, welche trotzdem (oder wahrscheinlich genau deshalb) mit so viel Herzblut dabei sind.» Wie in dieser Antwort ersichtlich wird, war der Aufwand im Verhältnis zur fehlenden Finanzierung zwar sehr groß, eröffnete jedoch gleichzeitig viele Freiräume.⁹¹

⁹¹ Vgl. Antworten Nr. 13, 17, 18/19, S. 137.

Kuratorische Erkenntnisse

- Das Investieren von Zeit und Energie ohne finanzielle Entschädigung erzeugt Solidarität und immaterielle Unterstützung.
- Fehlende finanzielle Mittel können Ausstellungen eine große «Leichtigkeit» verleihen, da sie einen Raum frei von Erwartungen und Leistungsdruck generieren.

Gute Kommunikation und Organisation (3 Antworten)

Dass wir uns im «Love Hotel» um ein sorgfältiges Arbeiten bemühten, fiel einem der Teilnehmer positiv auf: «Insgesamt war nach meiner Einschätzung das gesamte Projekt sehr gut organisiert, dies geht über die interne Organisation bis hin zu der Kommunikation nach Außen und das Miteinbeziehen unterschiedlichster Organisationen.» Dabei war es uns wichtig, einen guten Kontakt zu allen, die mit der Ausstellung in Berührung kamen, aufrechtzuerhalten. Wie ein Besucher bemerkt, zahlten sich diese Bemühungen aus: «Interessant war auch, dass die Nachbarn trotz der Ruhestörung dem Auflauf positiv

92 Vgl. Antworten Nr. 2, 12, 24, S. 138.

93 Vgl. Antworten Nr. 1, 14, S. 138.

gegenüber standen, weil mit ihnen kommuniziert wurde.» Was bezüglich Zeiteinteilung rückblickend anders hätte gehandhabt werden sollen, war das Setzen von späten Deadlines. Dies führte dazu, dass die Stunden vor der Ausstellungseröffnung von Hektik geprägt waren und in letzter Minute noch Personen zu Hilfe eilen mussten, um alles fertigzustellen. Eine Gestalterin schlägt deshalb vor, ein anderes Mal, «ein bisschen früher an[zul]fangen», um keine stressige Situation zu erzeugen.⁹²

Kuratorische Erkenntnisse

- Sorgfältiges Arbeiten seitens der OrganisatorInnen vermeidet unnötige Ärgernisse und sorgt für eine gute Stimmung unter den Beteiligten.
- Personen, die ungewollt mit einer Ausstellung in Berührung kommen, sind sehr tolerant, solange sie ernstgenommen werden und mit ihnen kommuniziert wird.
- Späte Deadlines führen zu Stress und Frustration, beeinträchtigen die Freude an einer Ausstellung und verhindern beispielsweise, dass sich die Beteiligten in den Stunden vor der Eröffnung in Ruhe unterhalten können.

Agieren auf Augenhöhe (2 Antworten)

Als OrganisatorInnen des «Love Hotels» versuchten wir, allen Involvierten Respekt und Interesse entgegenzubringen. Dieser «lockere Umgang mit den Leuten» wurde sowohl von Mitwirkenden als auch von BesucherInnen wahrgenommen: «Es wurde nie von oben herab agiert, sondern immer auf gleicher Augenhöhe, mit den Nachbarn, mit den Köchen etc.»⁹³

Kuratorische Erkenntnisse

- Wenn alle Personen in einer Ausstellung ernstgenommen und als gleichwertig behandelt werden, können daraus längerfristige Kontakte und Freundschaften entstehen.
- Ein Agieren auf Augenhöhe ist grundlegend, damit Vertrauen entsteht und ein Dialog möglich wird.

Der (experimentelle) Entstehungsprozess (8 Antworten)

Für diejenigen, die beteiligt oder näher involviert waren, war es interessant, den Entstehungsprozess mitzuverfolgen. Die Hausbesitzerin beispielsweise, welche direkt nebenan wohnte

und uns immer wieder besuchte, erinnert sich: «es war besonders, weil ich schon den Prozess der Vorbereitung mit beobachten durfte, ich aber trotzdem total neugierig blieb, was daraus entstehen wird.» Ähnlich wurde es von einigen Mitwirkenden empfunden: «Es war ein sehr interessanter Prozess von der ursprünglichen Ideensuche bis hin zum eigentlichen Aufbau der Installation». Eine Künstlerin schätzte insbesondere die Freiheiten, welche den Mitwirkenden zugestanden wurde. Eine andere Teilnehmerin erkannte, dass Improvisieren sehr produktiv sein kann und «nicht alles immer perfekt sein muss, um zu funktionieren oder wirken». Dass ein gewisses Chaos bzw. ein Mangel an Ordnung aus dieser Vorgehensweise resultierte, wäre in den Augen einer Teilnehmerin verbesserungswürdig.⁹⁴

Kuratorische Erkenntnisse

- Ein Prozess mit offenem Ausgang ist zwar nicht immer leicht zu handhaben, jedoch bleibt er durch seine Unvorhersagbarkeit spannend.
- Wenn die Rahmenbedingungen (Ort, Thema, Ausstellungsdauer, Budget) eng gesteckt sind, können den TeilnehmerInnen viele Freiräume zugestanden werden, ohne dass die Beiträge dadurch beliebig werden.
- Die Notwendigkeit zu Improvisieren eröffnet ungeahnte Spielräume.
- Ausstellungen müssen nicht «perfekt» sein, um Menschen zu berühren.
- KuratorInnen stehen vor der Herausforderung, eine inspirierende Laborsituation zu schaffen und gleichzeitig ein zu großes Chaos zu vermeiden.

Nachhaltigkeit (13 Antworten)

Obwohl die konkreten Auswirkungen eines Ausstellungsprojekts immer schwer zu benennen sind, versuchten in der Umfrage viele Personen, ihre Eindrücke und persönlichen Erfahrungen diesbezüglich in Worte zu fassen. Eine Mitorganisatorin berichtet zum Beispiel vom «Gefühl Love-Hotel», das bei ihr immer noch spürbar ist und von ihrer Einschätzung, dass es «etwas» in Liechtenstein hinterlassen hat. Eine Gestalterin glaubt, dass «jeder, der daran teilgenommen hat, [...] immer noch Sonne im Herzen [hat], wenn er an das Love Hotel denkt». Eine Besucherin erzählt, dass noch «Wochen

94 Vgl. Antworten Nr. 7, 12, 20, 24, S. 138.

danaeh» vom Projekt gesprochen wurde und eine andere war überzeugt, dass «die Nachmittage/ Abende [...] lange in Erinnerung bleiben [werden]». «Das Love Hotel hatte etwas Inspirierendes», schreibt eine andere Person und erklärt: «das Haus mit den speziell gestalteten Räumen hat mir als Besucherin auch persönlich etwas mitgegeben». Mit dem Projekt wurden, so meint einer der Befragten, «Berührungspunkte bzw. die Grenzen zu kulturellen Ausdrucksformen abgebaut». Für eine Person, die zwar nicht aktiv beteiligt war, aber den Prozess von Anfang an verfolgt hatte, war das «Love Hotel» vor allem insofern wichtig, als dass die Ausstellung eine Art von kultureller Produktion aufzeigte, die neue Denkhorizonte eröffnete: «Ich möchte die Erfahrung des Love Hotels nicht missen, weil ich wieder daran glaube, dass [...] sich mit der Haltung der Initianten auch im konservativsten Raum ungeahnte Möglichkeiten auf tun können und so die Menschen sich auch selber anders erfahren als im gewohnten Leben, was wiederum Spuren überall hinterlässt, eine Art Energie.» Es wurde außerdem vermutet, dass die Erfahrungen des «Love Hotels» bei einzelnen Personen dazu geführt haben könnten, selbst initiativ zu werden. Wichtig waren auch die Kontakte, welche sich im Projekt ergaben und die Zirkulation physischer Objekte wie zum Beispiel der Katalog und die Taschen, die im Rahmen der Ausstellung produziert worden waren. Der Hausbesitzer bestätigt, dass der Katalog heute noch einen wichtigen Stellenwert einnimmt: «Die abschließende Dokumentation ist schon fast Zeitgeschichte.»⁹⁵

Kuratorische Erkenntnisse

- Ausstellungen bleiben vor allem dann in Erinnerung, wenn Menschen emotional berührt werden.
- Das Anbieten von Nutzungs- und Teilnahmemöglichkeiten in Ausstellungen erhöht die Chancen von Erfahrungen und Erlebnissen.
- Was über eine Ausstellung hinaus bestehen bleibt sind neben Dokumentationen und Verkaufsartikeln in erster Linie die persönlichen Kontakte.

KURATORISCHE STRATEGIEN

*Zeitgenossenschaft ist so facettenreich, dass wir ein breites Aufgebot an Praxen und Sensibilitäten brauchen, um einen Dialog miteinander aufrechtzuerhalten, damit wir überhaupt damit anfangen können, uns zusammenzureimen, wo in der Kultur wir heute sind.*⁹⁶

Raqs Media Collective

PROZESSORIENTIERTES ARBEITEN

...nicht mehr kann versucht werden, als der Beginn und die Richtung eines unendlich langen Weges festzustellen. Die Vorspiegelung irgendeiner systematischen und definitiven Vollständigkeit wäre zumindest Selbstbetrug. Vollkommenheit kann hier von dem einzelnen Lernenden nur in dem subjektiven Sinn erreicht werden, dass er alles kommuniziert, was zu sehen er fähig war.⁹⁷ (Georg Simmel)

Eine prozessorientierte Arbeitsweise bedingt Unsicherheit und Ungewissheit, ermöglicht aber anderen Personen gerade durch diesen Mangel an Definiertheit Möglichkeiten der Einmischung und Mitgestaltung. KuratorInnen eines solchen Vorhabens oszillieren beständig zwischen dem Festlegen notwendiger Rahmenbedingungen, innerhalb derer eine Ausstellung entstehen kann und dem Schaffen von Spielräumen, die das Einbringen diverser Anliegen und Fragestellungen ermöglicht.

Agieren auf unsicherem Terrain

Erkenntnisse aus der Umfrage zum Fallbeispiel

- Experimentelle Formate beinhalten das Risiko, dass nicht alle Beiträge gelingen. Dies wird jedoch nicht als negativ gewertet, solange ehrliche Meinungen möglich sind. (S. 70)
- Das Ignorieren von bestehenden Kategorien und Abgrenzungen kann gerade auf Personen aus dem Kunstkontext verunsichernd wirken und wird tendenziell von Menschen aus anderen Bereichen positiver aufgenommen. (S. 73)
- Sorgfältiges Arbeiten seitens der OrganisatorInnen vermeidet unnötige Ärgernisse und sorgt für eine gute Stimmung unter den Beteiligten. (S. 76)
- Späte Deadlines führen zu Stress und Frustration, beeinträchtigen die Freude an einer Ausstellung und verhindern beispielsweise, dass sich die Beteiligten in den Stunden vor der Eröffnung in Ruhe unterhalten können. (S. 76)
- Ein Prozess mit offenem Ausgang ist zwar nicht immer leicht zu handhaben, jedoch bleibt er durch seine Unvorhersehbarkeit spannend. (S. 77)
- Wenn die Rahmenbedingungen (Ort, Thema, Ausstellungsdauer, Budget) eng gesteckt sind, können den TeilnehmerInnen viele Freiräume zugestanden werden, ohne dass die Beiträge dadurch beliebig werden. (S. 77)

Die Ausstellung «Live in Your Head. When Attitudes Become Form: Werke, Konzepte, Vorgänge, Situationen, Informationen» fand im Jahr 1969 in der Kunsthalle Bern statt und wurde von ihrem damaligen Direktor Harald Szeemann kuratiert. Dieser hatte über fünfzig KünstlerInnen aus Westeuropa und

⁹⁶ [Übersetzung der Autorin] RAQS MEDIA COLLECTIVE, *Additions, Subtractions: On Collectives and Collectivites*, in: *Mamifesta Journal. Journal of contemporary curatorship*, 8, Amsterdam 2010, S. 11.

⁹⁷ Georg SIMMEL, in: *Carlos CASTANEDA, Die Lehren des Don Juan. Ein Yuqui-Weg des Wissens*, Frankfurt a.M. 2000 (engl. Original 1968), S. 27.

98 Beatrice VON BISMARCK, *Kuratorisches Handeln. Immaterielle Arbeit zwischen Kunst und Managementmodellen*, in: Marion VON OSTEN (Hg.), *Norm der Abweichung*, Zürich, Wien 2003, S. 86.

99 Daniel BIRNBAUM, *When attitude becomes form: Daniel Birnbaum* on Harald Szeemann, *Artforum*, Summer 2005, S. 55.

100 SCHWEIZERISCHES LITERATUR-ARCHIV, in: <http://eaul.nb.admin.ch/ima/ges/lerch/Chronologie.xml> (12.12.2011).

101 [Übersetzung der Autorin] Paul BASU, Sharon MACDONALD, *Introduction: Experiments in Exhibition, Ethnography, Art, and Science*, in: Sharon MACDONALD u. Paul BASU (Hg.), *Exhibition Experiments. New Interventions in Art History*, Oxford 2007, S. 17.

den USA nach Bern gebeten, welche «Arbeitsprozessen, Konzepten und Haltungen einen höheren Stellenwert beimessen als dem Produkt selbst.»⁹⁸ Während die einen ihre Werke vor Ort entwickelten, waren andere gar nicht in der Ausstellung vertreten, weil sie ihre «Haltungen» auf andere Art zur Schau stellten. So bevorzugte es der Landart-Künstler Richard Long beispielsweise, eine dreitägige Wanderung in die Schweizer Berge zu unternehmen.⁹⁹ Diese Freiheiten, die Szeemann den Kunstschaffenden zugestand, waren zu damaligen Zeiten ungewöhnlich und verlangten vom ihm einen gewissen Verzicht auf die Kontrolle über das Resultat, welches schlussendlich für BesucherInnen zu sehen sein würde.

Szeemann tat mit «When Attitudes Become Form» nichts anderes, als prozesshafte künstlerische Arbeitsweisen in ein Ausstellungsformat zu übertragen. Weil er aber in diesem Rahmen auch kontroverse Beiträge wie zum Beispiel das Verbrennen von Militäruniformen zuließ, wurde die Ausstellung in der Berner Öffentlichkeit als massive Provokation empfunden und führte letztendlich zu Szeemanns Rücktritt.¹⁰⁰ Wie dieses Ereignis deutlich macht, befinden sich KuratorInnen mit solchen Experimenten nicht in privaten Ateliersituationen. Gerade wenn öffentliche Gelder involviert sind, sind Ausstellungsexperimente schwierig durchzuführen und bergen erhebliche Risiken. Die beiden SozialanthropologInnen Sharon Macdonald und Paul Basu beschreiben in ihrem Buch «Exhibition Experiments» treffend, was auf dem Spiel steht:

Ausstellungsexperimente [...] sollen aufrüttelnd (troubling) sein. Experimentieren ist nicht einfach nur eine Frage des Stils oder neuartiger Arten von Darstellung. Vielmehr ist es ein risikoreicher Prozess, Leute und Dinge zu versammeln mit der Absicht, Unterschiede zu produzieren, die einen Unterschied machen. Mit der Herstellung von etwas Neuem streben Experimente danach, akzeptiertes Wissen oder den Status Quo zu erschüttern.

Aber Experimente können schiefgehen. Sie können nicht so aufrüttelnd sein wie beabsichtigt, oder, in der Tat, überhaupt nicht aufrüttelnd. Sie bewirken vielleicht kaum Veränderungen. Ebenso kann der Versuch, experimentelle Ausstellungen zu gestalten, Schwierigkeiten verursachen – praktisch, institutionell und politisch.¹⁰¹

Gemäß eigenen Aussagen hatte sich Szeemann mit seinem Ausstellungsprogramm in der Schweizer Museumslandschaft sehr isoliert gefühlt. Nach seinem Abgang aus der Kunsthal-

le Bern gründete er die «Agentur für geistige Gastarbeit», mit der er sich seinem Beruf möglichst unabhängig widmen wollte, ohne sich um die Belange einer Institution kümmern zu müssen.¹⁰² Diese Vorstellung von «Unabhängigkeit» stellte sich jedoch als Trugschluss heraus, da er als freischaffender Kurator weiterhin mit Institutionen zusammenarbeitete und nicht viel freier agieren konnte als zuvor.¹⁰³ Als dann die prozessorientiert angelegte Ausstellung «Happening & Fluxus» im Kölnischen Kunstverein im Jahr 1970 zu massiven zwischenmenschlichen Problemen auf Seiten der KünstlerInnen führte, beeinflusste dies auch die fünfte Documenta in Kassel, mit deren Organisation Szeemann beauftragt worden war. Sein ursprüngliches Konzept, anstatt eines «Museums der 100 Tage» ein «100-Tage-Ereignis» zu realisieren wurde zugunsten einer thematischen Ausstellung aufgegeben, weil die versicherungstechnischen und anderen Risiken in jeder Hinsicht zu groß waren.¹⁰⁴

Eine Ausstellung als Rahmen zu verstehen, in den sich interessierte Personen gemäß ihrer eigenen Vorstellungen einbringen können, ist für KuratorInnen nicht nur schwierig durchzusetzen, sondern stellt auch ihre Funktion und fachliche Autorität in Frage. Der Künstler und Kritiker Dave Beech unterscheidet das «selbstsichere Kuratieren», das «akzeptierte Normen und die Autorität von Kunst» reproduziert und «die Widersprüche und Spaltungen von Kunst» ignoriert, vom «selbstkritischen Kuratieren», das in «eine gegenseitige und dialogische Beziehung mit den KünstlerInnen» tritt. Bei letzterer Form des Kuratierens wäre «vielleicht nicht einmal klar, dass eine solche Praxis überhaupt Kuratieren wäre. Eine solche Praxis müsste mit Zweifel und Konflikt leben.»¹⁰⁵ Die Kunsthistorikerin Beatrice von Bismarck, Mitgründerin des Masterstudiengangs «Kulturen des Kuratorischen» in Leipzig, ist der Meinung, dass gerade die politischen Potenziale im «Prozessieren der kuratorischen Rolle» lägen: «Es stellt sich als ein kontinuierlicher Verhandlungsprozess dar, in dem eingenommene Positionen im Verhältnis zu den anderen in Ausstellungen involvierte Subjekte oder Objekte variieren, sich neu ausrichten und jeweils in unterschiedlichen Konstellationen auftreten.»¹⁰⁶ Damit ist jedoch nicht gemeint, dass sich KuratorInnen ihrer Verantwortung entziehen, sondern vielmehr, dass sie ihre Rolle je nach Aufgaben und Menschen, die sich im Laufe des Projekts einbringen, anpassen und verändern können.

102 Vgl. Harald SZEE-MANN, *The Agency for Intellectual Guest Labor. Interview with Harald Szeemann*, December 28, 1970 (first version), Urs and Rös Graf, in: Florence DERIEUX et. al. (Hg.), *Harald Szeemann. Individual Methodology*, Genf 2007, S. 83.

103 *Ebenda*.

104 Vgl. Bazon BROCK, *Interview with Co-Curators: Jean-Christophe Ammann, Bazon Brock, François Burkhardt, and Johannes Cladders. Lucia Pesapane*, in: Florence DERIEUX u.a. (Hg.), *Harald Szeemann. Individual Methodology*, Genf 2008, S. 135.

105 [Übersetzung der Autorin] Dave BEECH, *Inconsequential Bayonets? A Correspondence on Curation, Independence & Collaboration*, in: Paul O'NEILL (Hg.), *Curating Subjects*, London, Amsterdam 2011, S. 57.

106 VON BISMARCK, *Curatorial Criticality*, a.a.O., S. 77.

107 Irit ROGOFF, *What is a Theorist?*, in: <http://www.kein.or.g/node/62> (10.12.2011), 2006.

108 Friederich NIETZSCHE, *Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister*, Frankfurt a.M., Leipzig 2000 (Original: 1878), S. 354.

Ausstellungen, die sich inhaltlich und strukturell in permanentem Wandel befinden, implizieren Momente der Verunsicherung. Diese sind laut der Theoretikerin Irit Rogoff notwendig, um neues Wissen zu generieren:

Mit Kritikalität [...] meine ich die den Vorgang des Anerkennens der Begrenzungen des eigenen Denkens, weil man nichts Neues lernt, bis man etwas Altes verlernt. Sonst fügt man lediglich neue Informationen hinzu anstatt ein Struktur neu zu durchdenken.¹⁰⁷

Da dies jedoch anstrengend und aufreibend ist, kann es leicht in zwischenmenschlichen Konflikten resultieren. Obwohl Auseinandersetzungen produktiv sein können, bergen sie die Gefahr, dass die Freude an einer Ausstellung verloren geht. Das Vergnügen ist jedoch für ein prozesshaftes Arbeiten äußerst wichtig und sein Verlust kann unter Umständen zum Scheitern eines Ausstellungsprojekts führen. Die Kultivierung des Vergnügens ist daher eine der wichtigsten Aufgaben für KuratorInnen. Grundlegend dafür ist unter anderem das sorgfältige Arbeiten: wenn Ausstellungen gut organisiert sind und die Fragen und Anliegen der Beteiligten ernst genommen werden, können unnötige Ärgernisse vermieden werden. Als zweites spielt das Auftreten der KuratorInnen eine zentrale Rolle, denn eine Stimmung wirkt in hohem Masse ansteckend. Es ist daher laut dem Philosophen Friedrich Nietzsche wichtig, sich nicht völlig zu verausgaben:

Ein Werk, das den Eindruck des Gesunden machen soll, darf höchstens mit Dreiviertel der Kraft seines Urhebers hervorgebracht sein. Ist er dagegen bis an seine äusserste Grenze gegangen, so regt das Werk den Betrachtenden auf und ängstigt ihn durch seine Spannung. Alle guten Dinge haben etwas Lässiges und liegen wie Kühe auf der Wiese.¹⁰⁸

Dies ist in Ausstellungen, an denen viele Personen beteiligt sind, nicht einfach, da die Arbeitsbelastung groß ist und leicht mit Übermüdung und Ungeduld einhergehen kann. Gerade die Tatsache, dass diverse Akteure involviert sind, beinhaltet jedoch ein enormes Potenzial, denn vergnügliche Situationen entstehen oft dort, wo Menschen zusammentreffen. KuratorInnen können versuchen, Räume für solche temporären Kollektivitäten zu schaffen, indem sie Zeiträume dafür festlegen und die Anwesenden durch das Bereitstellen von Essen und Trinken von ihren sonstigen Tätigkeiten weglocken. Wenn sich Gespräche um völlig andere Themen drehen und die Ausstellung

in den Hintergrund rückt, entstehen oft die ungewöhnlichsten Ideen, die während resultatorientierten Arbeitssitzungen undenkbar gewesen wären.

Der geschützte Rahmen

Erkenntnisse aus der Umfrage zum Fallbeispiel

- Je mehr Menschen involviert sind, desto einfacher ist der Einstieg für Personen mit wenig Erfahrung. Proportional dazu steigt jedoch auch das Konfliktpotenzial. (S. 67)
- Orte, die nicht «perfekt» sind, ermutigen zum Experimenten. (S. 74)
- Fehlende finanzielle Mittel können Ausstellungen eine große «Leichtigkeit» verleihen, da sie einen Raum frei von Erwartungen und Leistungsdruck generieren. (S. 75)
- KuratorInnen stehen vor der Herausforderung, eine inspirierende Laborsituation zu schaffen und gleichzeitig ein zu großes Chaos zu vermeiden. (S. 77)

Voraussetzung dafür, dass sich möglichst viele verschiedene Menschen mit ihren Ideen und Fragestellungen in eine Ausstellung einbringen und dabei auch wirklich für sie Neues ausprobieren, ist ein geschützter Rahmen. Wie der südafrikanische Künstler William Kentridge anmerkt, verbringt er einen Großteil seiner Zeit damit, eine entsprechend produktive Umgebung für sich zu schaffen: «Darum zielt die Strategie meiner Arbeit dahin, nicht für das Unbewusste, aber für das Ungeplante Raum zu schaffen und so zu Ideen zu kommen.»¹⁰⁹ Im Folgenden werden beispielhaft einige Faktoren beschrieben, welche in Ausstellungen Einfluss auf die Gestaltung potenzieller Laborsituationen haben.

Eine wichtige Rolle spielt der Ort, an dem eine Ausstellung stattfindet. Der irische Kritiker Brian O'Doherty parodierte schon im Jahr 1976 in seinem Buch «Inside the White Cube» die fast religiöse Ausstrahlung der weißen Räume, welche seit der Moderne in praktisch allen Kunstinstitutionen zur Selbstverständlichkeit geworden sind:

Die ideale Galerie hält vom Kunstwerk alle Hinweise fern, welche die Tatsache, dass es «Kunst» ist, stören könnte. Sie schirmt das Werk von allem ab, was seiner Selbstbestimmung hinderlich in den Weg tritt. Dies verleiht dem Raum eine gesteigerte Präsenz, wie sie auch andere Räume besitzen, in denen ein geschlossenes Wertesystem durch Wiederholung am Leben erhalten wird. Etwas von der Heiligkeit der Kirche, etwas von

109 William KENTRIDGE, *Anything Is Possible*, in: *Schweizer Fernsehen, Sternstunde Kunst*, 11.12.2011, http://www.sendungen.sf.tv/sternstunden/Nachrichten/Archiv/2011/12/05/sternstunden/individual/Sternstunde-Kunst-vom-11.-Dezember-2011?WT.mc_id=NL_Sendungen_Sternstunden&nl_type=NL_Sendungen&nl_date=2011-12-08&nl_section=Sternstunden (11.12.2011), 2011.

110 Brian O'DOHERTY, *In der weißen Zelle. Inside the White Cube*, Berlin 1996 (engl. Original 1976), S. 9.

111 Vgl. ebenda S. 11.

der Gemessenheit des Gerichtssaales, etwas vom Geheimnis des Forschungslabors verbindet sich mit chicem Design zu einem einzigartigen Kultraum der Ästhetik.¹¹⁰

Sogar die Körper der Besuchenden seien in solchen Räumen eher störend, schreibt O'Doherty weiter. Diese könnten dann aber glücklicherweise mittels des Mediums der Fotografie aus den Ausstellungsräumen eliminiert werden.¹¹¹ Obwohl diese Beschreibung überspitzt klingen mag, ist nicht zu unterschätzen, dass scheinbar perfekte und makellose Ausstellungsräume eine einschüchternde Wirkung haben können. In Kombination mit der Situation, dass die vorhandenen Wände wegen kleiner Budgets oft kaum bearbeitet werden können, dürfte es in einer solchen Umgebung vielen Leuten schwerfallen, sich in eine Atelier- oder Laborsituation hineinzudenken.

Eine weitaus bedeutendere Rolle als die physischen Charakteristiken eines Raumes spielt jedoch die symbolische Position eines Ortes sowie der Status der beteiligten AkteurInnen in der Kunstwelt. Etablierte Institutionen erzeugen andere Rahmenbedingungen für prozessorientiertes Handeln als Räume, die neu besetzt werden. Genauso verändert der Bekanntheitsgrad von beteiligten KuratorInnen und KünstlerInnen das öffentliche Interesse, die zur Verfügung stehenden Gelder und die damit verknüpfte Erwartungshaltung. Geschützte Orte zu schaffen bedeutet einen Verzicht auf ein gewisses Maß an Sichtbarkeit und Aufmerksamkeit zugunsten einer Forschungssituation, in der man experimentieren und scheitern kann. KuratorInnen befinden sich damit in einem Dilemma, da gerade finanzielle Ressourcen meist an Resultate gekoppelt sind, während ihr Ausbleiben zu existenziellen Schwierigkeiten für die Beteiligten führen kann.

Etwas leichter dürfte die Entscheidung für die Realisierung von Gruppenausstellungen fallen. Diese haben den Vorteil, dass die einzelnen TeilnehmerInnen nicht im Rampenlicht stehen und die Aufmerksamkeit auf mehrere AkteurInnen verteilt ist. Sie haben dadurch die Möglichkeit, sich bei Bedarf hinter den anderen zu verstecken und in ihrem Schatten zu experimentieren. Insbesondere für Personen, welche diesbezüglich noch über wenig Erfahrung und Selbstbewusstsein verfügen, kann diese Situation entscheidend für eine Teilnahme sein. Durch eine Fokusverschiebung weg von einzelnen Kunstschaffenden rücken jedoch automatisch auch die KuratorInnen in

den Vordergrund. Gerade eine bei Gruppenausstellungen übliche «thematische Strukturierung» macht «die Positionen der AusstellungsmacherInnen [...] sichtbarer», stellen die beiden Historikerinnen Roswitha Muttenthaler und Regina Wonisch fest.¹¹² Dies kann einerseits als eine Art schützende Mauer verstanden werden, die den Beteiligten mehr Freiräume verschafft, andererseits werden KuratorInnen oft dafür kritisiert, dass die einzelnen Arbeiten im «Gesamtkunstwerk» der Ausstellung untergehen. Der Künstler Daniel Buren war in Hinblick auf dieses Thema einer der frühesten und vehementesten Kritiker, der bereits Anfang der 1970er-Jahre manifestierte, dass Ausstellungen dazu neigten, «nicht mehr Ausstellungen von Kunstwerken zu sein, sondern sich selbst auszustellen.»¹¹³ Eine Lösung für diese Problematik ist nicht in Sicht, jedoch können KuratorInnen im Gespräch mit den an AusstellungsteilnehmerInnen zu einem Einverständnis darüber gelangen, wie die Prioritäten im Einzelfall gesetzt werden sollen.

Konstruktion eines Experimentalsystems

Erkenntnisse aus der Umfrage zum Fallbeispiel

- In einer inspirierenden Umgebung können Talente und Fähigkeiten zum Vorschein kommen, von denen ihre BesitzerInnen selbst nichts wussten. (S. 72)
- Räume mit starken physischen Ausprägungen schränken zwar ein, wirken jedoch gerade dadurch sehr inspirierend. (S. 74)
- Die Notwendigkeit zu Improvisieren eröffnet ungeahnte Spielräume. (S. 77)

Wie jedoch funktioniert das weitere Vorgehen nach dem Schaffen einer Situation, welche Handlungsfreiheiten ermöglicht, ohne dabei die Art der Handlungen einzugrenzen? Wie können KuratorInnen prozessorientiert arbeiten, ohne das angestrebte Resultat beliebig werden zu lassen?

Hans-Jörg Rheinberger, Direktor für Wissenschaftsgeschichte am Max-Planck Institut in Berlin, weist darauf hin, dass die grundlegende Schwierigkeit von Forschungsvorhaben ist, «dass man nicht genau weiß, was man nicht weiß. [...] Es geht letztlich um das Gewinnen von neuen Erkenntnissen; und was wirklich neu ist, ist definitionsgemäß nicht vorhersehbar, es kann also auch nur begrenzt herbeigeführt werden.» Es geht deshalb in einem ersten Schritt darum, so Rheinberger, den

112 Roswitha MUTTENTHALER, Regina WONISCH, *Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen*, Bielefeld 2006, S. 244.

113 Daniel BUREN, *Achtung!*, Basel 1995, S. 182: «So ist es klar, dass sich die Ausstellung selbst als Gegenstand und das Thema als Kunstwerk anbietet. Die Ausstellung ist zwar der Ort, wo Kunst als Kunst bestätigt und aufgewertet (réceptacle valorisant) aber auch vernichtet wird; denn wenn gestern das Werk sich erst durch das Museum offenbarte, so dient es heute nur noch als schmückendes Teilchen einem Museum, das als Kunstwerk weiterlebt, dessen Schöpfer niemand anders als der Organisator der Ausstellung ist.»

114 Hans-Jörg RHEINBERGER, *Man weiß nicht genau, was man nicht weiß. Über die Kunst, das Unbekannte zu erforschen*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 5.5.2007, S. 71.

115 *Ebenda*.

Aktionsradius zu beschränken und «sich auf einen Ausschnitt des Geschehens zu konzentrieren». Das heißt, es müssen Experimentalsysteme geschaffen werden, die «den Blick [verengen], [...] ihn aber im gleichen Atemzug [erweitern]»:

Was wirklich neu ist, muss sich einstellen, und man muss Bedingungen dafür schaffen, dass es sich einstellen kann. Mit dem Experiment schafft sich der Forscher eine empirische Struktur, eine Umgebung, die es erlaubt, in diesem Zustand des Nichtwissens um das Nichtwissen handlungsfähig zu werden.¹¹⁴

Für diese Struktur schlägt Rheinberger das Bild eines Spinnennetzes vor :

Experimentalsysteme sind [...] äußerst trickreiche Anlagen; man muss sie als Orte der Emergenz ansehen, als Strukturen, die wir uns ausgedacht haben, um Nicht-Ausdenkbares einzufangen. Sie sind wie Spinnennetze. Es muss sich in ihnen etwas verfangen können, von dem man nicht genau weiß, was es ist, und auch nicht genau, wann es kommt. Es sind Vorkkehrungen zur Erzeugung von unvorwegnehmbaren Ereignissen.¹¹⁵

Im Gegensatz zu WissenschaftlerInnen stehen KuratorInnen vor der Herausforderung, dass ihr Spinnennetz nicht nur für sie selbst, sondern auch für andere Personen Handlungsmöglichkeiten anbieten muss – für Co-KuratorInnen, KünstlerInnen und auch für Menschen aus ganz anderen Bereichen, je nachdem welche Art und welcher Grad der Mitgestaltung für die KuratorInnen in Frage kommt. Das Netz muss so eng sein, dass sich Menschen und Ideen darin verfangen können und gleichzeitig so viele Zwischenräume bieten, dass die Beteiligten ihre eigenen Anliegen einbringen können.

Zu den wohl häufigsten Elementen, welche ein solches Netz konstituieren, gehören im Bereich der Kunstaussstellungen das Thema, die teilnehmenden KünstlerInnen, der Ort oder der Zeitraum. Mit der Festlegung eines oder einer Kombination dieser Faktoren werden die Aktionsmöglichkeiten eingeschränkt und gleichzeitig erlaubt diese Fokussierung die Eröffnung neuer Perspektiven. Es liegt dabei an den KuratorInnen, schon während dem Prozess dieser Eingrenzung weitere Personen beizuziehen, welche ihre Ideen, Perspektiven und Kritikpunkte einbringen können. Als Harald Szeemann den Auftrag bekam, die «documenta 5» im Jahr 1972 zu organisie-

ren, legte er zwar das Thema «Individuelle Mythologien» fest, gab jedoch seinen MitarbeiterInnen freie Hand bei der Umsetzung ihrer Teilbereiche. François Burkhardt, welcher Teil des Teams war, berichtet, dass Szeemann klare grundlegende Vorstellungen hatte, innerhalb derer er sehr offen für Vorschläge war und auch Beiträge zuließ, welche diese in Frage stellten.¹¹⁶ Ein aktuelleres Beispiel ist die 12. Istanbul Biennale, in der die Werke des kubanischen Künstlers Felix Gonzalez-Torres (1957–1996) als Ausgangspunkt für die Erarbeitung verschiedener Gruppenausstellungen dienten.¹¹⁷ Indem die Kuratoren Jens Hoffmann und Adriano Pedrosa die KünstlerInnen zur Auseinandersetzung mit jeweils einem Werk von Gonzalez-Torres aufforderten, machten sie zwar klare Vorgaben, boten ihnen aber gleichzeitig einen ganzen Fächer an möglichen inhaltlichen und formellen Anknüpfungspunkten an.

116 François BURKHARDT, *Interview with* Co-Curators: Jean-Christophe Ammann, Bazou Brock, François Burkhardt, and Johannes Cladders. Lucia Pesapane, in: Florence DERIEUX u.a. (Hg.), *Harald Szeemann. Individual Methodology*, Genf 2008, S. 137.

117 IKSIV BIENAL, *Untitled (12th Istanbul Biennial)*, in: <http://12b.iksv.org/en/giris.asp?c=2&id=38> (10.12.2011).

DIALOGE UND KOLLABORATIONEN

Wenn in Kunstausstellungen eine Zusammenarbeit mit Personen aus kunstfernen Bereichen zur Debatte steht, werden in der Regel sofort Bedenken angemeldet, dass die «Qualität» darunter leiden könnte. Diese Argumentation beruht auf der Annahme, dass lediglich KunstexpertInnen «relevantes» Wissen anzubieten haben. Im Gegensatz dazu wird hier davon ausgegangen, dass das Einbeziehen unterschiedlicher Arten von Wissen und Erfahrungen in Synergien und Auseinandersetzungen resultieren kann, die differenzierte und innovative Ausstellungen ermöglichen.

Durchlässige Strukturen

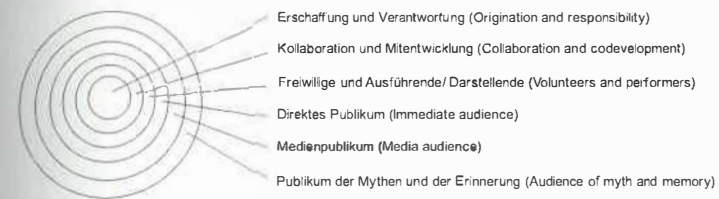
Erkenntnisse aus der Umfrage zum Fallbeispiel

- Wenn entsprechende Gelegenheiten bestehen, sind Personen mit unterschiedlichen Hintergründen bereit, sich aktiv in kulturelle Projekte einzubringen. (S. 67)
- Viele Leute sind interessiert daran, sich in anderen Rollen und Funktionen einzubringen als diejenigen, welche sie sich aus dem Alltag gewohnt sind. (S. 67)
- Die Kommunikation zwischen TeilnehmerInnen findet automatisch statt, wenn diese dazu angehalten werden, vor Ort zu arbeiten. (S. 69)
- Gespräche sind die Grundlage für den Aufbau von Netzwerken, welche potenziell über die Ausstellung hinaus bestehen bleiben und jederzeit von den «Vernetzten» aktiviert werden können. (S. 69)
- Wenn der Produktionsprozess einer Ausstellung nicht bei deren Eröffnung endet und spürbar wird, dass weitere Beiträge willkommen sind, ist es nicht ungewöhnlich, dass sich Personen mit ihren Ideen einbringen. (S. 72)

Die Umsetzung einer Ausstellung ohne Hierarchien anzustreben ist wenig realistisch, jedoch können Strukturen geschaffen werden, welche es Beteiligten und Interessierten erlauben, innerhalb eines Projekts ihre Funktionen zu wechseln und die Dimension ihrer Mitgestaltung selbst zu bestimmen.

Die amerikanische Künstlerin Suzanne Lacy veröffentlichte im Jahr 1995 das Buch «Mapping the Terrain: New Genre Public Art», wo sie unter anderem ein Modell vorstellte, welches eine größere Bandbreite an möglichen Kategorien in Kunstprojekten beinhaltet als diejenigen der «Kunstschaffenden» und

des «Publikums». Ihr Anordnungsprinzip beruht auf dem Grad der Verantwortung und nicht auf festgeschriebenen Rollenbildern. Wichtig ist Lacy dabei, dass Personen sich durch die Kreise möglicher Formen der aktiven und passiven Teilnahme hindurchbewegen können und keine rigide Grenze zwischen KünstlerInnen und BesucherInnen gezogen wird.¹¹⁸ Obwohl Lacy die Rolle der KuratorInnen dabei nicht mitdenkt, funktioniert das Modell mit seinem Fokus auf Verantwortung für alle Arten von Kunstprojekten:



Eine Durchlässigkeit dieser Strukturen zu ermöglichen ist ein komplexes Unterfangen. Während es beispielsweise für MitentwicklerInnen denkbar ist, dass sie sich im Verlauf eines Projekts entweder in den inneren Kreis der Verantwortung oder in den äußeren der Ausführenden begeben, ist es für das direkte Publikum meist komplizierter, in den Bereich der Freiwilligen oder gar der KollaborateurInnen vorzudringen.

Grundlage für eine Mobilität ist die Kommunikation zwischen den AkteurInnen der verschiedenen Kreise, mittels welcher entsprechende Möglichkeiten ausgelotet werden können. Die Kunsthistorikerin und Kritikerin Nina Möntmann stellt jedoch fest, dass in Ausstellungen oft nicht einmal ein Austausch zwischen Menschen stattfindet, welche sich im gleichen Kreis befinden: «der Prozess der Rezeption [...] verläuft in der Regel über die Betrachtung der Objekte, dabei bleibt der Ausstellungsraum ein Ort der passiven und zügigen Begegnung von Betrachter und Objekt, eine Situation, die auch keine Möglichkeit zu Handlungen der Besucher untereinander bietet.»¹¹⁹ Dies ist insbesondere bei Grossausstellungen der Fall, in denen das Publikum schnellstmöglich durch Ausstellungen geschleust wird, weil die Besucherzahlen stimmen müssen. Ein Verweilen ist höchstens in den Museumsshops oder -restaurants gewünscht, jedoch steht in diesen das Konsumieren und nicht die Schaffung von Begegnungsräumen im Mittelpunkt.

¹¹⁸ SMITH, *Mapping the Terrain, a.a.O.*, S. 72.

¹¹⁹ MÖNTMANN, *Kunst als sozialer Raum, a.a.O.*, S. 108.

120 *Ebenda.*

Wie Möntmann weiter beobachtet, wird die Umsetzung von Lacys Modell jedoch insbesondere durch die Tatsache verunmöglicht, dass «die Aktionsformen der Rezipienten deutlich von denjenigen der Produzenten getrennt» sind:

Die Aktionskurve der Arbeit an einer Ausstellung verläuft üblicherweise so, dass sie nach den Planungs- und Organisationsarbeiten im weiteren Vorfeld rapide ansteigt, sobald es an die Realisierung vor Ort geht, unmittelbar vor der Eröffnung. Aber an diesem Punkt, mit dem Eintreten der ersten Besucher, sind die Produktionsprozesse meist schlagartig abgeschlossen. Von diesem Zeitpunkt an verbleibt die Ausstellung in einem unveränderten Zustand: Die ersten Besucher sehen dasselbe wie die letzten.¹²⁰

Diese Zweiteilung von Ausstellungen ist schwierig zu umgehen, jedoch kann versucht werden, Menschen, welche üblicherweise die Besucherrolle innehaben, in den Produktionsprozess zu involvieren und zugleich die Produzierenden zur persönlichen Anwesenheit während der Öffnungszeiten zu verpflichten.

KuratorInnen können außerdem versuchen, durch ein einschließendes Agieren die Grenze zwischen Involvierten und Außenstehenden überwindbar zu gestalten. Wie die Kunsthistorikerin Miwon Kwon anmerkt, wäre es hierfür hilfreich, das Festigen einer Gruppenidentität zu vermeiden und stattdessen «ein unvollständiges Modellieren oder Ausarbeiten eines kollektiven sozialen Prozesses» anzustreben:

Und gerade der Status des «Anderen» bleibt immer ungeklärt, weil Unvorhersagbarkeit der Verhandlungen [...] – zwischen Individuen innerhalb der Gruppe und verschiedenen «äußeren» Kräften – immer ein kontinuierliches Zirkulieren einer solchen Position beinhalten würde. Eine solche Praxis involviert auch ein Hinterfragen der Ausschließungen, welche die Gruppenidentität stärken, aber auch bedrohen.¹²¹

Es liegt dabei bei den KuratorInnen, abzuschätzen, wie weit Gruppenstrukturen geöffnet werden können, damit die Produktivität in einem Projekt nicht gefährdet wird.

Interessant wird es jedoch erst dann, wenn das Verschwimmen der Grenzen zwischen «Zugehörigen» und «Anderen» nicht passiert, weil es erwünscht ist, sondern weil es sich eigendynamisch ergibt. Um hierfür einen begünstigenden Rahmen zu schaffen, könnten KuratorInnen beispielsweise während des

Produktionsprozesses zur Sprache bringen, dass sie Wert auf gegenseitigen Respekt legen. Eine solche Haltung muss bis zu einem gewissen Grad «hierarchisch» durchgesetzt werden. Ute Meta Bauer, Professorin und Direktorin des «Visual Art Program» an der Architekturfakultät des MIT in Cambridge, ist der Meinung, dass es bei der Organisation von Ausstellungen zwar klare Zuständigkeitsbereiche geben müsse, dass sie jedoch als Kuratorin verantwortlich für alles bis hin zum letzten Detail bleiben wolle. Es gehe ihr dabei nicht um Machtausübung, sondern um das Bewahren von Glaubwürdigkeit.¹²² Um eine solche Glaubwürdigkeit nicht zu verlieren, müssen unter Umständen diejenigen Personen ausgeschlossen werden, welchen das Arbeiten in nicht-hierarchischen Strukturen schwerfällt. Das Durchsetzen solcher Ansprüche ist wichtig, damit unter den Beteiligten Gespräche auf Augenhöhe oder spontane Kollaborationen stattfinden können.

Für den deutschen Filmemacher, Medienkünstler und Kurator Florian Schneider, steht fest, dass viel Unvorhergesehenes entstehen kann, wenn sich Menschen nicht aus strategischen Gründen oder aus Solidarität zusammenfinden, sondern aus Lust, einem gemeinsamen Vorhaben nachzugehen.¹²³

Im Gegensatz zu Kooperation, welche immer ein organisches Modell und irgendeine transzendente Funktion impliziert, ist Kollaboration eine streng immanente, wilde und unlogische Praxis. Jede kollaborative Aktivität beginnt und endet innerhalb des Rahmens der Kollaboration. Sie hat kein externes Ziel und kann nicht verordnet werden; sie ist strengste Intransitivität, sie passiert sozusagen um ihrer selbst willen.¹²⁴

Wenn sich zwischen Personen, die aus verschiedenen Gründen und in unterschiedlichen Funktionen vor Ort sind, solche Arten der Zusammenarbeit ergeben, können innerhalb Personenkonstellationen Verschiebungen stattfinden. Der niederländische Kurator Harm Lux hätte sich kaum von seinem Künstlerfreund John Körmeling überzeugen lassen, bei tagelangen Grabungen auszuhelfen, wenn er das Gefühl gehabt hätte, nur benutzt zu werden oder wenn die gegenseitige Achtung voreinander gefährdet gewesen wäre:

Das erinnert mich an ein Beispiel aus Breda/ Holland. Das hundertfünfzig Jahre alte Gebäude stand frei in der Landschaft, denn da sollten ringsherum Hochhäuser gebaut werden. Der Künstler John Körmeling

¹²² Vgl. Ute Meta BAUER, *Easy Looking – Curatorial Practice in a Neo-Liberal Society. Ute Meta Bauer in an Interview with Marius Babias*, in: Marianne EIGENHEIER, Barnaby DRABBLE, Dorothee RICHTER (Hg.), *Curating Critique. ICE Reader 1 (Digitale Publikation)*, Edinburgh, Berlin, Zürich 2011 (Original 2007), S. 72.

¹²³ Vgl. Florian SCHNEIDER, *Collaboration: The Dark Side of the Multitude*, in: *Academy. Learning from the Museum*, Eindhoven 2006, S. 30.

¹²⁴ [Übersetzung der Autorin] Vgl. ebenda, S. 31.

125 Harm LUX, *Dialog über das «Neue Ausstellen»*. Gespräch, in: *Kunstforum International*, 186, 2007, S. 122.

126 *Ebenda*.

hat dann im Herbst 1982 entschieden, das Fundament freizulegen von diesem, von allen Seiten gut einschbaren Haus. Wir haben mehrere Tage zu zweit oder zu dritt bis eineinhalb Meter tief geschaufelt und tatsächlich die ganze Erde weggeschafft. Mit einer silbergoldartigen Masse haben wir alle Fugen des Hauses von außen gefüllt. Das hat eine Woche gedauert. Dann haben wir in die Ecken 1000-Watt-Spots reingestellt, so dass am Abend der Effekt entstand, als würde das Haus sich wie ein Flugzeug von der Erde abheben. Das Ganze war nur zwei oder drei Tage zu sehen, dann wurde die Erde wieder reingeschüttet und das Gebäude hatte wieder sein ursprüngliches Aussehen. Eine absolute Absurdität. Ich sitz eine Woche da und verfuhe und weiß aber während des Zufuhgens, dass nach zwei drei Tagen alles wieder zugeschüttet wird, und es vielleicht nur zehn Leute gesehen haben werden.¹²⁵

Die Arbeit am Projekt war nicht nur eine Dienstleistung, sondern beinhaltete für Harm Lux einen klaren Mehrwert: «Nach fünfundzwanzig Jahren habe ich immer noch meine Freude daran. Klasse Projekt. Ich würde es wieder tun.»¹²⁶

Fokus auf die Umgebung

Erkenntnisse aus der Umfrage zum Fallbeispiel

- Personen, die aktiv in eine Ausstellung involviert sind und damit positive Erfahrungen machen, bringen ihre Freunde und Verwandte mit. (S. 68)
- Wenn eine Ausstellung gut im lokalen Kontext verankert ist und viele Menschen einen persönlichen Bezug dazu haben, kann damit gerechnet werden, dass die Besucherzahlen sehr hoch sind – auch wenn sie nur über Mund-zu-Mund-Propaganda beworben wird. (S. 68)
- Das Investieren von Zeit und Energie ohne finanzielle Entschädigung erzeugt Solidarität und immaterielle Unterstützung. (S. 75)
- Personen, die ungewollt mit einer Ausstellung in Berührung kommen, sind sehr tolerant, solange sie ernstgenommen werden und mit ihnen kommuniziert wird. (S. 76)
- Wenn alle Personen in einer Ausstellung ernstgenommen und als gleichwertig behandelt werden, können daraus längerfristige Kontakte und Freundschaften entstehen. (S. 76)
- Was über eine Ausstellung hinaus bestehen bleibt sind neben Dokumentationen und Verkaufsartikeln in erster Linie die persönlichen Kontakte. (S. 78)

Eine Ausstellung, die lokal verankert ist, ist aufgrund der geographischen Gegebenheiten und personellen Konstellationen notwendigerweise einmalig und nicht wiederholbar. Im Gegensatz dazu steht eine Ausstellung, die als Satellit irgendwo

landet, temporär eine Gruppe internationaler Kunst- und Kulturschaffender versammelt, und schließlich wieder abhebt, ohne dabei eine Verbindung zum zu ihrer Umgebung herstellt zu haben. Das Künstlerduo Gilbert & George behauptet, dass alle DirektorInnen und KuratorInnen in zwei Gruppen unterteilt werden können: es gibt «diejenigen, die sich fragen, an welchen Künstler sie eine Ausstellung vergeben könnten [...] und die anderen Kuratoren, die sich fragen, welche Kunstwerke sie in die Öffentlichkeit einer Stadt oder eines Lands und der entsprechenden Besucher bringen wollen.»¹²⁷

Der Soziologe Pascal Gielen beschreibt in seinem Artikel «Curating with Love, or A Plea for Inflexibility» die heutigen KuratorInnen, welche mobil und international tätig sind, Projekte am Laufband umsetzen, jedoch immer schon in Gedanken beim nächsten Projekt sind, weswegen sie nie konzentriert an einem Vorhaben arbeiten. Sie bauen dabei jeweils an einem bestimmten Ort ein Netzwerk auf, das temporär funktioniert und nach Abschluss einer Ausstellung wieder in einen «Schlafmodus» fällt. Solche unabhängigen KuratorInnen sind marktauglich, weil sie sich nicht um «lokale, künstlerische, politische, soziale und wirtschaftliche Verankerungen und (kunst-) historische Verantwortlichkeiten» kümmern müssen. Solidarität ist nur so lange angesagt, wie sie projektbezogen einen Nutzen generiert, Kooperationen sind strategisch und zielorientiert. Gielen schlägt deshalb vor, das Netzwerk mit einem «schlagenden Herz» zu versehen. Es ginge um ein lebenslanges Investieren in bzw. ein Bekenntnis zu einer Gesellschaft, um den Aufbau von nicht austauschbaren Freundschaften, um Inflexibilität und Verletzbarkeit, um das Interesse an Menschen als Individuen und nicht aufgrund einer Funktion oder Nationalität. Und es ginge darum, die eigene Identität als Kuratorin/als Kurator aufs Spiel zu setzen und vielleicht sogar als AutorIn gänzlich zu verschwinden.¹²⁸

Solidarische und auf Langfristigkeit angelegte Netzwerke basieren auf persönlichen Beziehungen und existieren unabhängig von Projekten. Sie müssten jederzeit von jedem Punkt aus aktivierbar sein, sei es für die gegenseitige Unterstützung bei der Umsetzung von Ideen oder für das Besprechen von persönlichen Freuden und Leiden. Solche Netzwerke wandeln sich stetig, schrumpfen und wachsen und formieren sich immer wieder neu. Im Gegensatz zu strategischen Netzwerken zeich-

127 [Übersetzung der Autorin] GILBERT & GEORGE, Gilbert & George, in: Hans Ulrich Obrist, *Interviews Volume 1*, Mailand 2003, S. 156.

128 [Übersetzung der Autorin] Vgl. Pascal GIELEN, *Curating with Love, or a Plea for Inflexibility*, in: *Manifesta Journal. Journal of contemporary curatorship*, Amsterdam 2009, S. 14–25.

129 Andrea THAL, Andrea Thal, Leiterin des Zürcher Projekts «Les Complices», in: Barbara Basting (Redaktion), DRS2, Musik für einen Gast, 23.10.2011, <http://www.dr2.ch/www/de/drs2/sendungen/musik-fuer-einen-gast/2705.sh10190588.html> (1.11.2011), 2011.

130 Vgl. Jonathan CULLER, Deconstruction, in: Jonathan CULLER (Hg.), Deconstruction. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies, London, New York 2003, S. 53.

131 MÖRSCH, Künstlerische Kunstvermittlung, u.a.O., S. 179.

nen sie sich dadurch aus, dass sie keinen bestimmten Nutzen haben und ausschließlich auf gegenseitiger Wertschätzung beruhen. Wenn sich neue Menschen diesem Beziehungsgeflecht anschließen wollen, werden sie nicht auf ihre Fähigkeiten oder beruflichen Qualifikationen getestet. Sie werden von jemandem aufgenommen, weil die- oder derjenige sie mag und sie werden wenn nötig von derselben Person wieder ausgeschlossen. Dementsprechend bestehen solche Netzwerke nicht aus Menschen einer bestimmten Berufsgruppe, auch wenn Personen mit ähnlichen Interessen gehäuft vorkommen mögen. Und genau darin besteht für KuratorInnen das Potenzial: indem sie ihre persönlichen Kontakte für ein Projekt aktivieren, haben sie die Chance, Ausstellungen zu erarbeiten, die von Menschen mit verschiedensten Hintergründen mitgestaltet, getragen und besucht werden.

Die Bereitschaft, längerfristig in einem bestimmten Kontext zu arbeiten, hat viele Vorteile, ist die Kuratorin Andrea Thal, die das Ausstellungszentrum «Les Complices» in Zürich leitet, überzeugt. Im genauen Hinhören und Hinschauen auf Dinge, «die unter Umständen [...] schon lange da sind», wäre ihrer Meinung nach Vieles zu entdecken, das an der Oberfläche nicht sichtbar ist.¹²⁹ Carmen Mörsch schlägt in Bezugnahme auf den französischen Philosophen Jacques Derrida, die Methode der «Dekonstruktion» vor. Es geht dabei um das Untersuchen von Texten in Hinblick auf ihre zugrundeliegenden Aussagen und Annahmen, um versteckte Abläufe aufzudecken und neue Interpretationen zu ermöglichen.¹³⁰ Der Begriff der «Texte» muss sich dabei nicht nur auf Geschriebenes beziehen, sondern kann auch eine Situation, eine gesellschaftliche Realität etc. sein. Die Betrachtung bestehender Machtverhältnisse in Museen kann zum Beispiel einen Einfluss auf diese haben: «Durch das Aufdecken der textuellen Funktions- und Produktionsweisen aus der Innenperspektive verändert die Dekonstruktion die Texte selbst – verschiebt sie und fügt ihnen etwas hinzu. Insofern ist sie nicht nur ein analytisches, sondern auch ein kreatives Verfahren.»¹³¹ Eine Analyse bestehender Projektstrukturen, Entscheidungen, Ereignisse, Rollenverhältnisse etc. kann Lücken aufdecken, die neue Perspektiven eröffnen und mögliche Richtungen für ein Weiterkommen aufzeigen. Dies kann sowohl unter Einbezug aller Beteiligten passieren als auch mit Hilfe von Außenstehenden, welche zwar über keine Insiderkenntnisse verfügen, aber gerade deswegen den Blick auf andere Aspekte zu lenken vermögen. Ein solches

Agieren ist in der heutigen Welt nicht einfach zu vertreten, konstatiert der Kunsthistoriker Peter Schneemann:

Kuratorinnen und Kuratoren stehen heute unter dem Erwartungsdruck, das Format Ausstellung ständig neu zu erfinden. Sie sollen neue Trendwörter kreieren, unverwechselbar sein, Spektakuläres bieten, das Publikum erreichen, regional funktionieren und international ausstrahlen. Die Auswüchse sind nicht zu leugnen. Zahllos sind inzwischen die Publikationen, in denen die notwendige und anspruchsvolle Reflexion über die eigenen Ansprüche in Bekenntnisanthologien mit ebenso banalen wie pathetischen Glaubensbekenntnissen mündet.¹³²

Der Fokus auf das Lokale und bereits Vorhandene würde nicht implizieren, auf internationale Anerkennung zu verzichten, aber dies nicht als Ziel, sondern eher als mögliche Konsequenz zu definieren.

Teilnahmemöglichkeiten ausloten

Erkenntnisse aus der Umfrage zum Fallbeispiel

- Eine aktive Teilnahme ermöglicht eine intensivere Auseinandersetzung als ein passives Konsumieren. (S. 67)
- Für die Beteiligten ist es nicht unbedingt wichtig, welche Funktion sie in einer Ausstellung innehaben, sondern dass sie Teil einer temporären Gemeinschaft werden. (S. 67)
- Wenn Prozesse offen gestaltet sind, entsteht eine Eigendynamik und Interessierte entwickeln selbstständig Ideen, wie sie sich einbringen könnten. (S. 67)
- Das Thema hat einen entscheidenden Einfluss darauf, ob sich für eine Ausstellung Mitwirkende gewinnen lassen. (S. 74)

Eine Gruppe von SportlerInnen wurde vor einigen Jahren zu einer Führung durch eine Fotografeausstellung bekannter Sportlerpersönlichkeiten geladen. Während es für die Mitglieder der Gruppe außer Frage stand, dass sie die eigentlichen ExpertInnen in dieser Angelegenheit waren, beanspruchte die Vermittlungsperson dieselbe Rolle für sich. Die Führung resultierte darin, dass die SportlerInnen zuhörten und darüber staunten, dass man ihnen beibringen wollte, was sie über die ausgestellten Bilder zu denken hätten. Im Verlauf des monologischen Rundgangs wurde die Gruppe immer kleiner, bis sie schließlich nur noch aus einigen wenigen Personen bestand, welche aus Höflichkeit dabeigeblichen waren.¹³³

132 Peter J. SCHEINMANN, Wenn Kunst stattfindet! Über die Ausstellung als Ort und Ereignis der Kunst, in: Kunstforum International, 186, 2007, S. 78.

133 Diese Geschichte beruht auf der Erzählung eines Teilnehmers der Führung.

134 [Übersetzung der Autorin] Marc O'NEILL, in: Antoinette MCKANE (Autorin), *The Fifth Floor: Elevating Social Responsibility in the Public Art Museum*, in: Peter GORSCHLÜTER (Hrsg.), *The Fifth Floor. Ideas Taking Space, Liverpool 2009*, S. 54–62. STERNFELD, *Der Taxispielertrick*, u.a.O., S. 16.

135 STERNFELD, *Der Taxispielertrick*, u.a.O., S. 16.

Wie Mark O'Neill, der Museumsverantwortliche der Glasgower Stadtverwaltung konstatiert, werden aufgrund eines «demokratischen» Anspruchs viele Leute ins Museum eingeladen, aber «wie vielen davon wird wirklich das Gefühl gegeben, dass sie willkommen sind?»¹³⁴ Die grundlegende Schwierigkeit besteht darin, dass sich die institutionellen VertreterInnen oftmals nicht für das Wissen und die Erfahrungen von Individuen interessieren. Sie haben vielmehr die Aufgabe, kunsthistorische Informationen oder biographische Details von Kunstschaffenden an Personen weiterzugeben, die nicht über dieses spezifische Wissen verfügen und daher aus Sicht der Institution «Laien» sind. Dass es darüber hinaus noch andere Wissensarten geben könnte, von denen wiederum die Institution profitieren könnte, steht meist nicht zur Debatte. Dementsprechend waren in obenstehendem Beispiel die SportlerInnen, die glaubten, aufgrund ihrer beruflichen Erfahrungen eingeladen worden zu sein, konsterniert, dass ihnen lediglich die Rolle der passiven RezipientInnen zugewiesen wurde. Sie waren zwar willkommen, aber nicht weil man etwas von ihnen wollte, sondern weil man sie aufgrund ihrer Berufe im Sportbereich als «Zielgruppe» identifiziert hatte. Die Vermittlerin Nora Sternfeld weist darauf hin, dass kaum je hinterfragt wird, «welche Interessen dabei eigentlich im Vordergrund stehen», wenn solche Projekte stattfinden, in denen «mit neuen BesucherInnengruppen, mit marginalisierten Teilen der Bevölkerung» gearbeitet werden soll.¹³⁵ Das Verlassen der Führungssituation in den Augen der SportlerInnen eine logische Konsequenz der Erkenntnis, dass sie nur als passives Publikum erwünscht waren. Die Ausstellung in Kleingruppen anzusehen schien ihnen interessanter, da sie sich dadurch untereinander austauschen konnten. Was O'Neill also mit dem «willkommen sein» meint ist nichts anderes als das, was für jede Einladung zum Abendessen auch gilt: man erwartet, dass die eigene Anwesenheit nicht deshalb gefragt ist, weil die GastgeberInnen einen Monolog halten möchten, sondern weil diese sich für einen Dialog interessieren.

Der Kurator Charles Esche schlug vor einigen Jahren vor, das von Jacques Derrida entwickelte Konzept der Gastfreundschaft auf Kunstinstitutionen zu übertragen. Dies ginge weit über die Idee hinaus, Gäste freundlich zu empfangen und ihnen die Möglichkeit zu geben, die Institution und deren Inhalte zu bestaunen. Vielmehr sollten sich Gäste einbringen und bestehende ästhetische und moralische Kriterien einer

Institution in Frage stellen können. Dies würde laut Esche viele Fragen aufwerfen, zum Beispiel «wie man eine Beziehung zum lokalen Publikum findet, wie die Bedürfnisse einer Stadt, wo man sich befindet, verhandelt werden; die Existenz einer fixierten institutionellen Architektur bis hin zur einfachsten Sache des Willkommens, das die Leute beim Eintreten erhalten, zu durchdenken».¹³⁶ Ein Unterfangen, das in vielen Institutionen kaum denkbar ist: «Die ästhetische und moralische Kontrolle loszulassen, ohne Bedingung willkommen zu heißen und zu begrüßen, was auch immer darauf folgt, ist nicht die übliche Tätigkeit für einen Kulturpalast, der Stolz auf seine Selektivität und seinen Approbationsstempel ist».¹³⁷

Um herauszufinden, was die Bedürfnisse an einem Ort sein könnten und eine Beziehung zum lokalen Publikum zu finden, reicht es nicht, abzuwarten und Einladungen zu verschicken. Es geht um das Investieren von immensen zeitlichen und personellen Ressourcen. Im Rahmen der documenta 12 versuchte das Vermittlungsteam, neben dem Angebot an klassischen Führungen in dieser Hinsicht aktiv zu werden:

Wir [...] waren verantwortlich für die Realisierung, Organisation und Vernetzung der unterschiedlichen Vermittlungsbereiche der documenta 12 [...]. Die Anstrengungen dieser unterschiedlichen Bereiche waren dieselben: ein Publikum herzustellen. [...] Ein Publikum zu bilden, bedeutete eine Auseinandersetzung mit vielen Beteiligten, einen großangelegten Organisationsaufwand, ein Bemühen und Bitten, manchmal Bedrängen und Zumuten – schließlich *wollten* wir etwas von diesem Publikum, wollten wichtige Fragen stellen, etwas lernen und zu einem wechselseitigen Austausch einladen.¹³⁸

Was auf der documenta 12 akzeptiert wurde, solange das Vermittlungsteam die entsprechende Finanzierung selbst aufstellte und den Dienstleistungsservice der Führungen nicht vernachlässigte, entspricht nicht der Norm. «Demokratische» Ansprüche lassen sich leichter im Abstrakten formulieren als im Konkreten umsetzen. Die Künstlerin Marion von Osten machte diese Erfahrung schon in den 1990er-Jahren, als sie versuchte, mittels feministischer Kunstprojekte, «neue Formen der Kollaboration [zu etablieren], die über den Ausstellungsort hinauswiesen». Dass sie mit Personen außerhalb der Kunstszene auf Augenhöhe zusammenarbeitete, wurde von der Institution und den Geldgebern stark kritisiert: «Immer wiederkehrende Argumente waren, dass es sich in den Aus-

136 [Übersetzung der Autorin] ESCHÉ, *Temporariness, Possibility and Institutional Change*, u.a.O., S. 124.

137 *Ebenda*.

138 Wanda WIECZOREK u.a., *Arbeit mit dem Publikum, Öffnung der Institution. Formate und Methoden der Kunstvermittlung auf der documenta 12*, in: Wanda WIECZOREK u.a., *Arbeit mit dem Publikum, Öffnung der Institution. Formate und Methoden der Kunstvermittlung auf der documenta 12*, Zürich. Berlin 2009. S. 9.

139 Marion VON OSTEN, *Eine Frage des Standpunktes. Ausstellungen machen, in: Dispersion. Kunstpraktiken und ihre Vernetzung, Olympie. Feministische Arbeitshefte zur Politik*, 19, Bonstetten 2006, S. 68.

stellungen nicht um Kunst handle, sondern eher um eine alternative Universität oder einen soziokulturellen Treffpunkt. Ein anderes Argument war, dass das Publikum nicht der Vorstellung von einem Kunstpublikum entspreche.» Von Osten bedauert sehr, dass nicht wahrgenommen wurde, was der Austausch und die Zusammenarbeit für die Beteiligten bedeutete: «Die ermächtigende Funktion, die das gemeinsame Arbeiten an einem Ausstellungsprojekt und an Veranstaltungen haben kann, in denen sich neue Subjektpositionen und Praktiken etablieren können, wurde als Wert nicht erkannt.»¹³⁹

VIELSCHICHTIGE AUSSTELLUNGEN

Wenn eine Ausstellung für Menschen verschiedener Öffentlichkeiten relevant sein und für diese etwas verändern soll, ist es hilfreich, ihre Bedürfnisse und Interessen zu kennen, um diese in die Realisierung miteinbeziehen zu können.

Das Erforschen von Interessen

Erkenntnisse aus der Umfrage zum Fallbeispiel

- Personen, die sich nicht dem Kunstkontext zugehörig fühlen, können sehr präzise benennen, welche Faktoren den Besuch einer Kunstaussstellung für sie attraktiv machen. (S. 71)
- Ein Agieren auf Augenhöhe ist grundlegend, damit Vertrauen entsteht und ein Dialog möglich wird. (S. 76)

David Anderson, ein anerkannter britischer Kunstvermittler und derzeitiger Direktor des Amgueddfa Cymru Museums in Cardiff, ist der Meinung, dass gerade öffentliche und über Steuergelder finanzierte Institutionen anstreben sollten, «in der Gesellschaft einen Unterschied zu machen».¹⁴⁰ Er ist weiters überzeugt, dass dies nicht passieren kann, wenn zwischen Museumspersonal und Öffentlichkeit kein Dialog stattfindet:

Warum beschäftigen sich europäische Museen nicht [...] mit ihren eigenen Praxen und diskutieren ihre Auswirkungen auf die Gesellschaft? Nicht, weil sie unterfinanziert sind – natürlich ist Geld immer knapp, aber dies ist eine schwache, ausweichende, eigennützige Ausrede, kein rationales Argument; solche Entscheidungen sind eine Frage von Prioritäten. Es ist auch nicht, weil BesucherInnen nicht kommen, um zu lernen – alle Nachweise des letzten Jahrzehnts (im UK zumindest) zeigen, dass über 90% der Erwachsenen und jungen Leute sagen, dass sie gerne lernen und glauben, dass sie jeden Tag ihres Lebens etwas lernen. Sie wollen von Museen mehr Gelegenheiten zu lernen, nicht weniger. [...] Vielleicht ist es deshalb, weil viele KünstlerInnen und KuratorInnen die Bedürfnisse ihrer BesucherInnen nicht in die Gestaltung der Institutionen miteinbeziehen wollen?¹⁴¹

Wenn jedoch Interesse für die Vorstellungen und Bedürfnisse anderer Menschen besteht, so braucht es Zeit für das Erarbeiten einer Vertrauensbasis und eines gemeinsamen Vokabulars.

140 [Übersetzung der Autorin] Vgl. David ANDERSON, *Our enlightenment*, in: *Nordisk Museologi*, 2, Århus 2004, S. 124–126.

141 [Übersetzung der Autorin] David ANDERSON, *Participation Attracts – Participation Binds*, in: *Beatrix COMMANDEUR, Dorothee DENNERT, Event zieht – Event bindet. Besucherorientierung auf neuen Wegen*, Bielefeld 2004, S. 21.

142 Pierre BOURDIEU, *Die Intellektuellen und die Macht*, Hamburg 1991, S. 17–22.

143 Siehe S.30 für eine Projektbeschreibung von «The Fifth Floor. Ideas Taking Space».

144 Vgl. MCKANE, *The Fifth Floor*, u.a.O., S. 54.

145 [Übersetzung der Autorin] Jean LEERING, *A Protest Against Forgetting* (Hans Ulrich Obrist interviewees Jean Leering), in: Paul O'NEILL (Hg.), *Curating Subjects*, London, Amsterdam 2011, S. 156.

Wie der Soziologe Pierre Bourdieu manifestiert, wäre dies die Aufgabe derjenigen, die über ein entsprechendes Hintergrundwissen verfügen:

Die Arbeiter beispielsweise haben viel zu sagen, aber oft fehlen ihnen die Instrumente, die Mittel, es auszudrücken, zu explizieren. Und da liegt die hauptsächliche Aufgabe der Intellektuellen in diesem Verhältnis: bei der Explizitwerdung zu assistieren, Ausdruckshilfen zu geben. [...] Wirklich politische Arbeit würde zur Voraussetzung haben, dass man in der Lage ist zuzuhören, abzuwarten, still zu sein, zuzugucken, Fragen zu stellen, ohne jedoch dem eigenen Wissen abzusehören. Man müsste sagen: Ich bin hier, um Fragen zu stellen. Um Verbindungen zwischen den Antworten zu ziehen, um Interpretationen anzubieten [...]. Das ist politische Arbeit.¹⁴²

Es braucht also eine drastische Umkehr von Verhältnissen und Vorstellungen von Expertenwissen: die KuratorInnen wären hier nicht diejenigen, die anderen ihr Wissen weitergeben, sondern vielmehr diejenigen, die zuhören und lernen und sich für andere interessieren müssten.

Eine der Schwierigkeiten liegt gerade in größeren Institutionen darin, dass Aufgabenbereiche unterteilt sind und kein abteilungsübergreifendes Denken gefordert ist. Es ist in solchen Fällen verlockend, alle Belange, die in Zusammenhang mit den BesucherInnen stehen, an die Vermittlungsabteilung zu delegieren. Wie Antoinette McKane, die am Projekt «The Fifth Floor»¹⁴³ in Liverpool beteiligt war, bemerkt, ist die Folge davon, dass KuratorInnen ihren Tätigkeiten nachgehen können, ohne eine breitere Öffentlichkeit berücksichtigen zu müssen. McKane erklärt weiter, dass dabei nur die eigenen kulturellen Werte und Vorstellungen der KuratorInnen zum Tragen kommen und diejenigen der restlichen Bevölkerung ignoriert werden. Dies wiederum ist die bequemste Lösung, weil Institutionen letztendlich so bleiben können, wie sie sind, ohne ihre Strukturen verändern zu müssen.¹⁴⁴ Jean Leering, der ehemalige Direktor des Van Abbemuseums im niederländischen Eindhoven, versuchte, diese Verhältnisse zu verändern, weil er überzeugt war, dass Museen das Potenzial haben, eine größere Rolle in der Gesellschaft zu spielen. Er forderte, «die Korrespondenzen zwischen Kunst und den Interessen der Leute in Betracht zu ziehen und dann diese Interessen als Ausgangspunkt zu nutzen».¹⁴⁵ In dieser Hinsicht stellten öffentliche Bibliotheken für ihn ein Vorbild dar:

Die öffentliche Bibliothek fragt die NutzerInnen der Bibliothek nach ihren Interessen, was schon viel mehr ist als das, was die meisten Museen tun. Sie ist sehr professionell in dieser Hinsicht. Es ist nicht der öffentliche Geschmack, der den Inhalt der Bibliothek bestimmt; dies muss von Professionellen getan werden. Aber die Öffentlichkeit weiß, dass die Bibliothek für ihre Nutzung da ist.¹⁴⁶

Leering hielt es während seiner Leitungsperiode für notwendig, dass sich das Programm der Museumsaktivitäten (Ausstellungen, Vermittlung, Bereitstellen von Diensten, etc.) auch mit soziokulturellen Themen im visuellen Feld beschäftigte.¹⁴⁷ Unter anderem sah er durch die Setzung von Ausstellungsthemen wie zum Beispiel «Die Strasse», zu denen alle Menschen einen Bezug haben, eine Möglichkeit, diese Auseinandersetzung zu fördern:

Was ich mir mit der *The Street* Ausstellung in erster Linie bewusst war, war, dass das Auswählen eines solchen Themas das Beschreiten eines neuen Weges war und dass es dem existierenden Arbeitsbereich – Kunst – etwas hinzufügte mit dem Ziel, das neu formulierte soziokulturelle Ziel des Museums zu erreichen.¹⁴⁸

Wie auf der Website des Van Abbemuseums zu lesen ist, wurde die Ausstellung «The Street. A Form of Living Together» im Jahr 1972 mit einem interdisziplinären Team entwickelt, welches wiederum zahlreiche externe ExpertInnen beizog: «Es wurde gehofft, dass die öffentliche Wahrnehmung und Teilhabe an kulturellen und sozialen Prozessen durch das Aufwerfen von Fragen über die Umwelt und die Art, wie sie geplant und gestaltet wurde, aktiviert würde.»¹⁴⁹ Die Definition eines Inhalts, mit dem sich viele Menschen identifizieren konnten, führte nicht nur zu enorm hohen Besucherzahlen, sondern erlaubte es Leering auch, von Anfang an Menschen mit unterschiedlichem Expertenwissen zu diesem Thema in die Entwicklung der Ausstellung zu involvieren.

Verschiedenartige Nutzungen ermöglichen

Erkenntnisse aus der Umfrage zum Fallbeispiel

- An Veranstaltungen auf Menschen zu treffen, die sich sonst in anderen Kreisen bewegen, wird als Bereicherung wahrgenommen. (S. 68)
- Wenn in Ausstellungen Menschen erwünscht sind, die sich sonst wenig im

146 Vgl. ebenda, S. 157.

147 Vgl. Jean LEERING, *Interview with Jean Leering*, in: *Manifesta Journal. Journal of contemporary curatorship*, Amsterdam 2010, S. 58–59.

148 [Übersetzung der Autorin] Vgl. ebenda, S. 62.

149 VAN ABBEMUSEUM, *The Street. A Form of Living Together*. *Living Archive*, [http://www.vanabbemuseum.nl/en/browse-all/?tx_vabdisplay_pi1\[ptype\]=18&tx_vabdisplay_pi1\[project\]=167&cHash=489d55c7e4](http://www.vanabbemuseum.nl/en/browse-all/?tx_vabdisplay_pi1[ptype]=18&tx_vabdisplay_pi1[project]=167&cHash=489d55c7e4) (20.09.2011).

Kunstkontext bewegen, muss damit gerechnet werden, dass diese sich nicht an den üblichen Museums-Verhaltensregeln orientieren. (S. 68)

- Die positive Wahrnehmung des Ausstellungserlebnisses hängt wesentlich davon ab, dass man andere Menschen kennenlernen und sich mit diesen unterhalten kann. (S. 69)
- Es ist möglich, Gespräche durch entsprechende Formate gezielt zu fördern. (S. 69)
- Eine gute Stimmung wirkt ansteckend und trägt erheblich zum Wohlbefinden der Anwesenden bei. (S. 70)
- Ausstellungen, die vielfältige kulturelle Formate beinhalten und verschiedene Nutzungen zulassen, sind auch für Personen interessant, die sich sonst wenig mit Kunst beschäftigen. (S. 71)
- Ausstellungen, die anders als gewohnt sind, werden mit großer Offenheit und Neugier angenommen. (S. 71)
- Wenn BesucherInnen eine Ausstellung gemäß ihren eigenen Vorstellungen nutzen können und keine stille Kunstkontemplation vorgeschrieben ist, werden ungewohnte Verhaltensweisen möglich. (S. 72)
- Der Besuch von Ausstellungen, die in unbekanntem und üblicherweise nicht zugänglichen Räumlichkeiten stattfinden, ist für viele Menschen sehr attraktiv. (S. 73)
- Ein Thema, das verständlich ist und vielfältige Assoziationen ermöglicht, zieht unterschiedliche BesucherInnen an. (S. 74)
- Ausstellungen müssen nicht «perfekt» sein, um Menschen zu berühren. (S. 77)
- Ausstellungen bleiben vor allem dann in Erinnerung, wenn Menschen emotional berührt werden. (S. 78)
- Das Anbieten von Nutzungs- und Teilnahmemöglichkeiten in Ausstellungen erhöht die Chancen von Erfahrungen und Erlebnissen. (S. 78)

Der deutsche Soziologe Gerhard Schulze hat im Jahr 2000 das Buch «Die Erlebnisgesellschaft» veröffentlicht, in dem er unter anderem verschiedene «Erlebnis-Vorlieben» definiert. Obwohl es dabei tendenziell eher um das Konsumieren als um ein Aktivwerden oder Produzieren geht, sind sie in Hinblick darauf, wie vielfältig die Interessen von Menschen in Ausstellungen sein können, eine nützliche Grundlage.

Schulze unterscheidet folgende drei «alltagsästhetischen Schemata»: das Hochkultur-, das Trivial- und das Spannungsschema. Die Art des Genusses im Hochkulturschema ist die «Kontemplation», die sich durch eine «Zurücknahme des Körpers» bzw. durch «geistige und körperliche Konzentration» auszeichnet. Beispiele sind das Hören klassischer Musik, einen Museumsbesuch oder die Lektüre von anspruchsvollen Büchern.

Die dazugehörige Lebensphilosophie ist die «Perfektion», die sich durch «die ständige Zelebration des Besonderen, des unverbrauchten Einfalls, [...] der ganz besonders gut gelungenen Demaskierung» charakterisiert. Sie «muss selten sein. Wird sie normal, ist sie uninteressant». Im Trivialechema hingegen zeichnet sich der Genuss durch «Gemütlichkeit» aus: «man ist einander nahe; die Gesichter sind freundlich; für das leibliche Wohl ist gesorgt; [...] alles ist vertraut». Dem «Neuen, Unbekannten [und] Konflikthaften» geht man nach Möglichkeit aus dem Weg. Die Lebensphilosophie beruht auf dem Prinzip der «Harmonie», das sich inhaltlich durch die «Tendenz zum Positiven» äußert: «formal im folkloristischen, musikalischen und literarischen Konventionalismus [und] sozial in der Betonung der Gruppe». Beispiele sind das Lesen von Arztromanen mit abschbarem Happy-End, das Singen im Männergesangsverein und die Vorliebe für idyllische Landschaftsbilder. Das dritte Schema, das Schulze vorschlägt, ist das Spannungsschema: in ihm geht es um «Action»: man sucht nach Abwechslung, ist neugierig, freut sich am Unerwarteten, hat das Bedürfnis nach immer wieder anderen Reizen und fürchtet sich vor der Langeweile. Die Lebensphilosophie bewegt sich im Bereich der «Unterhaltung und Selbstverwirklichung», die Schulze als «Narzissmus» bezeichnet: «das Selbst gut [...] simulieren und in Szene [...] setzen» steht im Mittelpunkt. Ausdruck davon wäre «Ausgehen, unterwegs sein bis spät in die Nacht hinein, Abwechslung von Szenen und Personen» oder das Schauen von «Krimiserien, Science Fiction, Zeichentrickfilme und Pop-Musik-Sendungen.»¹⁵⁰

Die Möglichkeit, an einem Ort gleichzeitig intellektuell herausgefordert und unterhalten zu werden, aber eine gemütliche Atmosphäre anzutreffen und mit anderen Menschen in Kontakt zu kommen, verwandelt Ausstellung in Orte, an denen sich viele verschiedene Menschen wohlfühlen und ins Gespräch kommen können. Der Kulturwissenschaftler Walter Leimgruber beschreibt zum Beispiel, dass er sich lieber an überschaubaren Kulturorten aufhält, «wo man gemütlich sitzen kann, wo man ein Bier trinken kann, wo man sich mit dem Tischnachbarn unterhalten kann» als an Orten, die «nach den Kriterien der modernen Massenkultur funktionieren». Denn, so Leimgruber weiter, wenn es nur noch um ein Konsumieren geht, dann stellt sich irgendwann die Frage, wo der Unterschied besteht, «45 Minuten für Picasso [...] oder 45 Minuten für die Achterbahn im Europark anzustehen».¹⁵¹ Der Kunsthistoriker

¹⁵⁰ Vgl. Gerhard SCHULZE, *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursociologie der Gegenwart*, Frankfurt, New York 2000, 143–156, 515.

¹⁵¹ Walter LEIMGRUBER, Monatsgast Kultur: Walter Leimgruber, in: Dagmar WALSER (Redaktion), *DRS2 Reflexe*, 29.10.2010, www.drs2.ch/wwww/ele/drs2/sendungen/reflexe/2741.sh10155563.html (13.06.2011), 2010.

152 SCHNEEMANN, Peter
Wenn Kunst stattfindet!
a.a.O., S. 65.

153 Gottfried KORFF,
*Museumsdinge. Depo-
nieren – Exponieren,*
Köln, Weimar, Wien
2002, S. 172.

154 [Übersetzung
der Autorin] GILBERT
& GEORGE, Gilbert &
George, a.a.O., S. 255.

155 Vgl. ebenda,
S. 257.

156 «Academy» war
ein Kooperationspro-
jekt zwischen verschie-
denen europäischen
Institutionen, das von
2005 bis 2006 stattfand
und aus verschiedens-
ten Aktivitäten, Events
und Ausstellungen
bestand, in denen das
Potenzial der Akademie
bzw. der Lehranstalt in
der Gesellschaft reflek-
tiert werden sollte.

Peter Schneemann beobachtet in vielen Ausstellungen eine Polarisierung zwischen der «Ausstellung als Erlebnisinstallati- on» und der «Ausstellung, [die] eine These bieten, Argumente und Positionen vermitteln» will. Er plädiert deshalb für eine Konzeption von vielschichtigen Ausstellungen, die nicht auf Oppositionen, sondern aus der Kombination verschiedener Elemente basieren.¹⁵²

Gerade im deutschsprachigen Raum herrscht laut dem Kulturwissenschaftler Gottfried Korff eine kulturpessimistische Denkfürer vor, «die all das unter Verdacht stellt, was mit Präsentation, Spektakel, Unterhaltung und Effekten zu tun hat.»¹⁵³ Korff hält es im Gegensatz dazu für produktiv, nicht prinzipiell alles zu diskreditieren, was mit sinnlicher Erfahrung zu tun hat. Die beiden britischen Künstler Gilbert & George setzen sich vehement dafür ein, «dasselbe Abenteuer für den Besuch der Ausstellung zu kreieren, das wir hatten, als wir sie erschufen».¹⁵⁴ Sie haben dafür etliche Strategien entwickelt, um Barrieren zu durchbrechen und verschiedenste Menschen in ihre Ausstellungen zu locken. Unter anderem ließen die Künstler für die Hayward Ausstellung im Jahr 1987 8000 Plakate drucken und aufhängen, die für große Irritationen sorgten:

Alle alten Frauen dachten, dass die Finger, die über dem Kreuz lagen, Penisse waren [...]. Es war überall in London. [...] Immer wieder wurden wir beschuldigt, wir würden uns selbst vermarkten [...]. Jeder muss seine Werke bewerben, aber wenn es um Kunst geht, denken sie, man sollte es nicht tun. Wenn Menschen sie mögen und kommen, um sich die Ausstellung anzusehen, ist es so, als ob man Glück oder so etwas hätte. Daran glauben wir nicht. Es ist Teil einer Ausstellung. Man muss Leute dazu bringen, sie sich anzusehen.¹⁵⁵

Anknüpfungspunkte können Plakate, Themen, Menschen, Stimmungen, Informationen, Geheimnisse, Gespräche, Veranstaltungen, Orte und vieles andere sein. Je mehr es davon gibt und je vielfältiger sie sind, desto größer ist die Chance, dass sich verschiedene Personen davon angesprochen fühlen und eine Ausstellung besuchen.

Für Dieter Roelstraete, Kurator am Museum für zeitgenössische Kunst in Antwerpen, war die Ausstellungsreihe, die vor einigen Jahren im Rahmen des Forschungsprojekts «Academy. Learning from the Museum»¹⁵⁶ stattfand, Beispiel für eine nicht ge-

lungene Verknüpfung zwischen Kopflastigem und Sinnlichem:

Rückblickend [...] war meine größte Kritik, dass die Academy als Ganzes und sicherlich als eine Ausstellungsreihe viel zu akademisch war. [...] Ich dachte immer [...], dass eine Ausstellung mit dem Titel Academy und mit dem Untertitel Learning From Art um jeden Preis versuchen sollte, die offensichtlichen Fallen von Projekten zu vermeiden, die ein betont diskursives Wesen haben. [...] teilweise schaute die Ausstellung letztendlich so pedantisch, bücherlastig und eintönig aus, wie man vom Titel und vom Thema her fürchten hätte können.¹⁵⁷

Man hätte beispielsweise, so schlägt Roelstraete vor, vergnügliche Elemente integrieren können:

Was ist mit Vergnügen? [...] Und [...] was ist mit körperlicher Freude? Gleich das Aufrufen von jeder Form von Vergnügen, visuell oder auch sonst, die kuratorische Praxis mit den bösen Kräften der Unterhaltung an? [...] Es ist möglich, eine wirklich unterhaltsame Ausstellung zu machen, eine die nicht vor Unterhaltung (oder im Allgemeineren vor Vergnügen) sowohl als einer Qualität als auch als einem Thema zurückschreckt, ohne sich dabei an der Unterhaltungsindustrie auszurichten. Aber es ist sehr schwierig. [...] Es ist sicherlich viel schwieriger als echt abstoßende (oder lediglich kopflastige) Ausstellungen über die abstoßenden Fakten des Lebens zu machen [...]. Jene Ausstellungen sind viel einfacher zu realisieren, vermutlich weil es so viel Leiden gibt, über das berichtet werden kann und weil Kunst sehr gut im genauen «Berichten» geworden ist.¹⁵⁸

Neben Roelstraetes Vorschlag, der sich eher auf die Auswahl von Kunstwerken bezieht, gibt es jedoch auch die Möglichkeit, ein vielfältiges Programm zu konzipieren und zu versuchen, verschiedenartige Nutzungsangebote zu machen. Ob kritische Diskussionen stattfinden, ein Film gezeigt, Musik gespielt wird oder einfach nur Barbetrieb herrscht – Veranstaltungen führen zu temporären Gemeinschaften, die sich nicht aufgrund von Identität, sondern aufgrund gemeinsamer Interessen für ein bestimmtes Thema konstituieren. Die Theoretikerin Irit Rogoff ist überzeugt, dass solche Situationen völlig neue Möglichkeiten eröffnen:

Im bestmöglichen Fall kann Vermittlung Kollektivitäten bilden – viele flüchtige Kollektivitäten, die verebben und anschwellen, die zusammenlaufen und wieder auseinanderbrechen. Dies sind kleine ontologische Gemeinschaften, angetrieben von Begehren und Neugier, zusammen-

Im Zentrum stand die Frage, was man vom Museum jenseits dessen lernen kann, was dieses anbietet. (Vgl. VAN ABBEMUSEUM, Academy. Learning from the museum, in: [http://www.vanabbe-museum.nl/en/browse-all/?tx_vabdisplay_pi1\[ptype\]=18&tx_vabdisplay_pi1\[project\]=157](http://www.vanabbe-museum.nl/en/browse-all/?tx_vabdisplay_pi1[ptype]=18&tx_vabdisplay_pi1[project]=157) (16.10.2011)).

157 [Übersetzung der Autorin] Dieter ROELSTRATE, *How about pleasure? Ten Fundamental Questions of Curating*, in: *Monsee Magazine (Supplement)*, 26, 2011, S. 36.

158 Vgl. ebenda, S. 42.

159 ROGOFF, *Türning, a.a.O.*

160 MÖNTMANN, *Kunst als sozialer Raum, a.a.O., S. 110–111.*

161 O'DOHERTY, *In der weißen Zelle, a.a.O., S. 10–11.*

geschweißt durch eine Art Ermächtigung, die aus einer intellektuellen Herausforderung resultiert. Der ganze Punkt, aus Neugier zusammenzukommen, ist, nicht aus Identität zusammenzukommen.¹⁵⁹

Möglich sind jedoch auch offenere Räume, die Menschen nicht aufgrund von gemeinsamen Interessen zusammenbringen, sondern als wohnzimmerähnliche Situationen gestaltet sind, die zum Verweilen einladen. Damit werden, so die Kritikerin Nina Möntmann, «Konnotationen des privaten Umfelds in eine Kunstinstitution hineingetragen» und «evozieren [...] auf der Basis ihres privaten Charakters eine soziale Situation.»¹⁶⁰ Solche Räume zeichnen sich unter anderem auch dadurch aus, dass parallel verschiedene Arten der Beschäftigungen möglich sind: Kaffee trinken, ein Magazin zu lesen, Gespräche führen oder – sofern die Ausstellung in Sichtweite ist – das Geschehen beobachten.

Informationen zugänglich machen

Erkenntnisse aus der Umfrage zum Fallbeispiel

- Der Mangel an Informationen kann insbesondere auf Personen, die sich sonst nicht in Kunstaustellungen aufhalten, verunsichernd wirken. (S. 71)
- Es werden insbesondere diejenigen Formate geschätzt, in denen die Anwesenden Neues erfahren. (S. 71)

In Kunstaustellungen ist es üblich, dass Informationen sehr spärlich gesät sind und von BesucherInnen erwartet wird, dass sie ein Vorwissen über Kunst mitbringen und im Umgang mit deren Betrachtung geübt sind. Dies kann auf Personen, auf welche dies nicht zutrifft, ausschließend wirken und ihnen das Gefühl geben, dass sie über zu wenig Bildung verfügen.

Wie bereits zitiert, beschreibt Brian O'Doherty, dass in Kunsträumen meist versucht, die Kunst möglichst nicht zu «stören».¹⁶¹ Obwohl es in der Tat Ausstellungen geben mag, die einen geringeren Erklärungsbedarf haben als andere, trifft dies längst nicht auf alle zu. Trotzdem ist es nicht selten der Fall, dass ein Ausstellungsbesuch von der ständigen Suche nach Informationen nach aufgelegten Blättern oder Heften geprägt ist und die Kunstbetrachtung dadurch in Mitleidenschaft gezogen wird. Vor allem dann, wenn dann die Ergebnisse der Suche entweder spärliche oder verschleierte

Auskünfte zu Tage fördern, die keine wirkliche Hilfe anbieten. Laut der Vermittlerin Nora Sternfeld ist dies nicht selten der Fall:

Sehr oft dienen Theoriezitate nämlich keineswegs einer sich selbst nicht ausnehmenden Kritik oder der Dekonstruktion von Selbstverständlichkeiten. Referenzen auf Foucault, Deleuze, Derrida, Spivak, Rancière und viele andere, die im Ausstellungszusammenhang gerade Konjunktur haben, erfüllen vielmehr nicht selten die Funktion, dass bestehende Vorstellungen von Kunst, Objekten und Ausstellungen so bleiben können, wie sie sind: vielsagend und kompliziert. [...] Wer die Zitate nicht versteht, versteht doch, dass es da scheinbar etwas zu verstehen gäbe, demgegenüber ein Mangel spürbar bleibt.¹⁶²

An dieser Situation sind jedoch nicht nur die institutionellen VertreterInnen, sondern oft auch die KünstlerInnen selbst beteiligt, merkt die Kulturwissenschaftlerin Rahel Puffert an: «Die Weigerung, Urteile explizit herzuleiten oder nachvollziehbar zu entwickeln, ist allerdings nicht allein den VermittlerInnen im Kunstbetrieb anzulasten, sondern lässt sich ebenso auf eine vielen Künstlerinnen eigene Theoriefeindlichkeit zurückführen.»¹⁶³ KuratorInnen, die eine solche Situation ändern möchten, müssen sich also auf konfliktreiche Auseinandersetzungen mit den beteiligten KünstlerInnen einstellen und möglicherweise auch zusätzliche Personen engagieren, die eine kunsttheoretische Sprache in eine allgmeinverständlichere übersetzen können.

Der Philosoph Stefan Nowotny schlägt einen weiteren möglichen Ausweg vor: nämlich Ausstellungstexte aus ihrer Anonymisierung herauszuholen. Wenn die jeweiligen AutorInnen ihre Texterzeugnisse namentlich unterschreiben, werden sie für diese verantwortlich und die BesucherInnen könnten einordnen, von welcher Position aus sie sprechen. Nowotny hält aber fest, dass diese Handlung keine grossen Veränderungen bewirkt, solange der ExpertInnenstatus der Unterzeichnenden nicht in Frage gestellt wird: das heisst, solange kein Nachdenken darüber stattfindet, «wer zu sprechen «autorisiert» ist und wer nicht, wer also überhaupt «zeichnungsberechtigt» ist und wer nicht». Um eine entsprechende Auseinandersetzung zu erzielen, welche als Grundlage für das Schreiben der Texte dienen könnte, schlägt Nowotny weiters «Kooperationen zwischen professionellen und nichtprofessionellen AkteurInnen» sowie eine «Reflexion über die gesell-

162 Nora STERNFELD, *Undoing Theory. Kuratorisches Wissen und Handeln als kritische Praxis*, in: *Bildpunkt. Zeitschrift der IG Bildende Kunst*, <http://www.igbildendekunst.at/bildpunkt/2009/praxistheorien/sternfeld.htm> (10.12.2011), 2009.

163 Rahel PUFFERT, *Vorgeschrieben oder ausgesprochen? Oder: was beim Vermitteln zur Sprache kommt*, in: Beatrice JASCIŃKE, Charlotte MARTINZ-TUREK, Nora STERNFELD (Hg.), *Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen*, Wien 2005, S. 64.

164 *Stefan NO-
WOTNY, Polizierte
Betrachtung. Zur
Funktion und Funk-
tionsgeschichte von
Ausstellungstexten,*
in: *Beatrice JASCHKE,
Charlotte MARTINZ-
TUREK, Nora
STERNFELD (Hg.), Wer
spricht? Autorität und
Autorschaft in Ausstel-
lungen, Wien 2005,*
S. 89–90.

165 *Diedrich
DIEDERICHSEN, Wer
dazugehören will,
muss sich abgrenzen,*
in: *Tages-Anzeiger,*
5.10.2011, S. 25.

schafliche Funktion von Ausstellungen» vor. Ausserdem könnten institutionelle Räume «über die Produktion von Ausstellungen hinaus [...] für Arbeits- und Vernetzungstreffen verschiedener gesellschaftlicher und politischer Gruppen» geöffnet und mit «einer permanenten Neubefragung der Rolle von Ausstellungsinstitutionen im gesellschaftlichen Zusammenhang verknüpft [werden].»¹⁶⁴ Texte wären also aus Nowotnys Perspektive nicht Produkte, die im Büro einer/eines InstitutionsvertreterIn entstehen, sondern in Interaktion mit anderen Personen und auf Basis einer kritischen Betrachtung des sogenannten ExpertInnenwissens.

Wenn jedoch KuratorInnen in ihren Ausstellungen physisch anwesend sind und für Gespräche zur Verfügung stehen, eröffnen sich dadurch zusätzliche Handlungsmöglichkeiten. Eine davon soll hier besprochen werden. Der Kulturwissenschaftler Diedrich Diederichsen beschreibt in einem Artikel über den Umgang mit Kultur unter anderem die Akteure der «gehobenen Subkulturen», die permanent versuchen, sich durch besondere Interessenskombinationen vom Mainstream abzusetzen: «die Betonung in dieser Welt liegt eher auf dem Geschmack, mithin der Bestätigung einer bestimmten und genau bestimmaren Individualität, nicht auf Kommunikation und Verstehen einer Sprache. Man kommuniziert in allen Beteiligten verständlichen Beispielen vor allem den jeweiligen Unterschied.» Diederichsen ortet die Schwierigkeit darin, dass die möglichen Geschmacksrichtungen unendlich sind und somit auch niemals angegriffen oder verurteilt werden können. Dies hat zur Folge, dass es keine Diskussionen gibt und sich die Kommunikation auf die Präsentation von individuellen Vorlieben beschränkt. Als Abhilfe führt Diederichsen die Figur des Fans ein: «Leute, die sich mit ihrer Kultur nicht nur aus sekundären Motiven umgeben, sondern das, was sie rezipieren, dringend zu brauchen scheinen, und daher auch auf Urteile nicht verzichten können. Und nur Urteile halten eine lebendige kulturelle Debatte am Leben.»¹⁶⁵ Wenn nun KuratorInnen als Fans ihrer Ausstellung auftreten würden, könnten sie sich nicht hinter legitimierenden Kunstinstitutionen verstecken, sondern müssten ihre persönlichen Haltungen und Meinungen zur Debatte stellen. Dadurch könnte der Ausstellungsraum zu einem dynamischen Raum für Diskussionen werden, an denen sich nicht nur sogenannte «ExpertInnen» aus dem Kunstbereich beteiligen.

SCHLUSS- BETRACHTUNG

Ich möchte meine eigene Definition von Qualität, Wert und Reichtum anbieten. Ich versuche, sie mit einem gewissen nicht-wertigen Aspekt der Realität zu kontaminieren. Das Wertesystem ist ein Sicherheitssystem. Es ist ein System für Subjekte ohne Mut. Man braucht Werte, um sich abzusichern, um sich in der eigenen Passivität und Ängstlichkeit einzuschliessen. [...] Leute brauchen Qualität als eine Art Geist, der ihnen hilft, vor dem Realen zu flüchten. Arme Kunst zu machen ist eine Art, gegen dieses Prinzip zu kämpfen. Qualität, nein! Energie, ja!¹⁶⁶

Thomas Hirschhorn

Die Organisation der Ausstellung «Love Hotel» geschah sehr intuitiv und ohne vertieftes Wissen über Diskurse aus dem Museumsbereich. Wir orientierten uns vielmehr an unseren eigenen Projekten und überlegten, was uns in den uns bekannten Kunstinstitutionen fehlte. Eines unserer größten Anliegen war, dass sich in unserer Ausstellung auch Menschen willkommen fühlen sollten, die keinen Bezug zu Kunst hatten. Außerdem wünschten wir uns, dass nicht nur wir selber, sondern auch möglichst viele andere Personen das «Love Hotel» für sich nutzen und ihren eigenen Interessen nachgehen konnten. Unsere Vorstellung von «Erfolg» war also nicht, im internationalen Kunstfeld Anerkennung zu finden, sondern Erfahrungen und Erlebnisse für diejenigen Individuen zu ermöglichen, welche physisch mit der Ausstellung in Berührung kamen. Obwohl es uns gelang, diese Vorhaben umzusetzen, blieb eine gewisse Verunsicherung zurück: wir hatten zwar so gehandelt, wie es uns «richtig» schien, jedoch fiel es uns schwer, unsere Vorgehensweisen in Worte zu fassen und zu begründen.

Der Unterricht im Studiengang cem – educating/curating/managing sowie die vorliegende Master Thesis boten mir die Möglichkeit, mich mit einer Fülle von Material zum Thema der Partizipation in Kunstausstellungen auseinanderzusetzen und mich über Projekte in diesem Gebiet zu informieren. Einerseits merkte ich dadurch, dass ich mit meinem Interessensgebiet keineswegs allein war, andererseits wurde mir die Komplexität des Themengebiets bewusst. Zum Zweck einer Eingrenzung verwendete ich die Ausstellung «Love Hotel» als Fallbeispiel und leitete auf Basis einer Umfrage kuratorische Strategien ab, die ich mittels Erkenntnissen aus der Recherche weiterentwickelte. Dies wiederum erlaubte es mir, die Hintergründe der im «Love Hotel» gemachten Erfahrungen zu verstehen und sie rückwirkend in die Diskurse des Ausstellungsbereichs einzuordnen.

Während der Arbeit an der Master Thesis sah ich mich immer wieder mit dem Argument konfrontiert, dass die Zusammenarbeit mit Personen außerhalb des Kunstbereichs die Qualität einer Ausstellung beeinträchtigt. Ich war hingegen davon überzeugt, dass die Teilnahme von Menschen verschiedener Berufs-, Alters- und Interessengruppen eine Bereicherung für alle Beteiligten darstellen und hochwertige Ausstellungen hervorbringen konnte. Aufgrund dieser unterschiedlichen Auffassungen musste ich davon ausgehen, dass verschieden-

166 Thomas HIRSCHHORN, Alison M. Gänger in conversation with Thomas Hirschhorn, in: Thomas Hirschhorn, London 2004, S. 15.

artige Qualitätsvorstellungen möglich sind und eine Debatte darüber wenig produktiv ist, solange der Begriff nicht genauer definiert wird. Ich möchte deshalb im Folgenden anhand von drei Aspekten aufzeigen, in welchem Sinne das Einbeziehen verschiedener Personen ein Mehrwert darstellen kann.

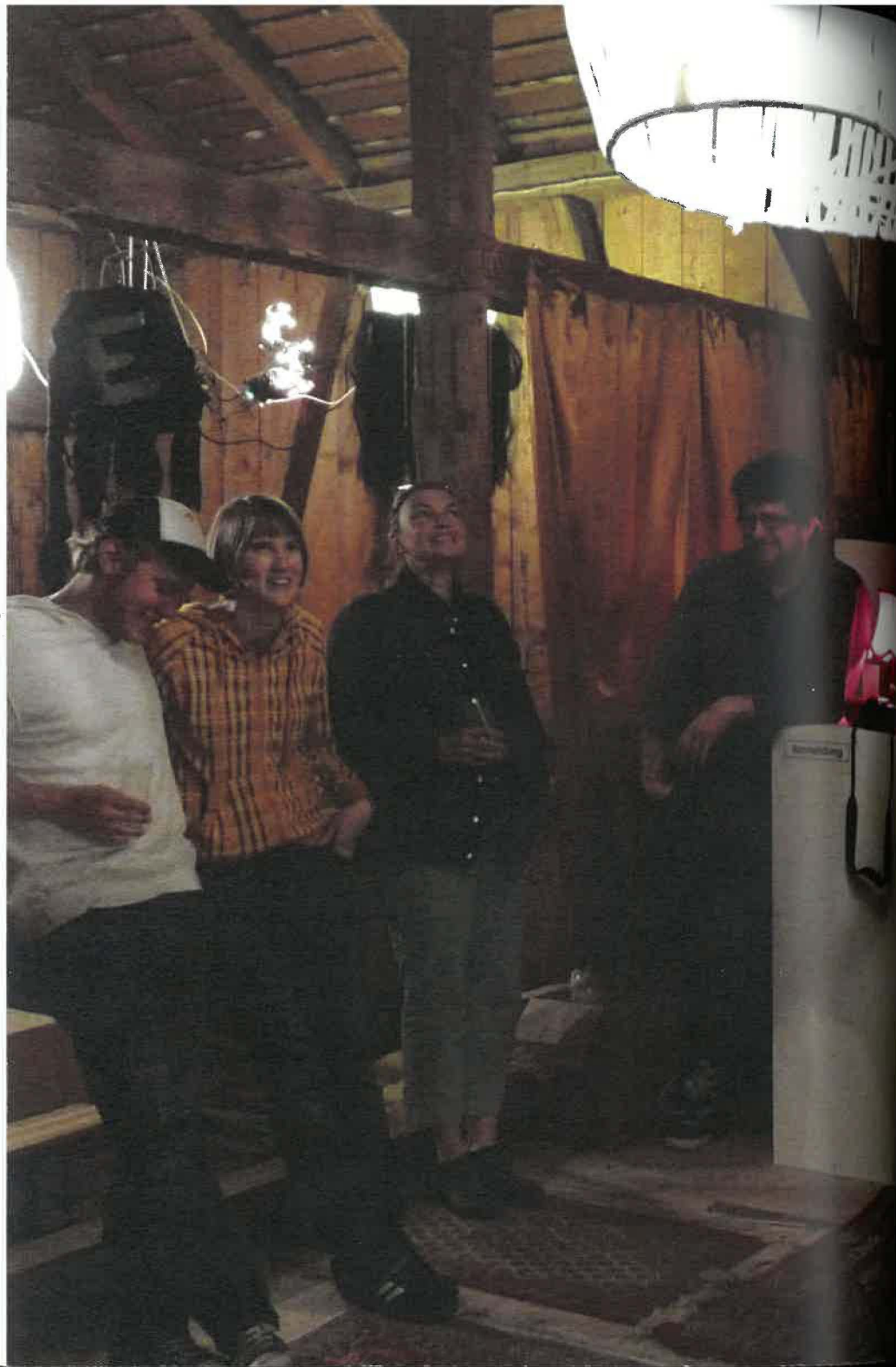
Im «Love Hotel» durfte ich miterleben, dass diejenigen Menschen, welche in der Ausstellung als AkteurInnen mitwirkten, sehr viel von der Ausstellung profitierten. Je intensiver sie mitarbeiteten, je selbstständiger sie handelten und je neuartiger die gewählten Arbeitsgebiete und Fragestellungen für sie waren, desto prägender waren die Erfahrungen, die sie im Projekt machten. Dabei war es unwichtig, ob Außenstehende die Ergebnisse als Kunst einstufen oder nicht. Es ging vielmehr darum, dass sich die Beteiligten aktiv mit Kunst auseinandersetzten und eine Verbindung zu ihren eigenen Interessen herstellten. Auch wenn die visuelle Kraft der entstandenen Werke nicht in allen Fällen gleich überzeugend war, so versetzten uns insbesondere einige der Arbeiten von Personen ohne künstlerischen Hintergrund in Erstaunen. Weil sie ihre Mitarbeit an der Ausstellung sehr ernst nahmen und keine Möglichkeit hatten, sich auf einem inhaltlichen oder technischen Repertoire auszuruhen, erbrachten sie teilweise Leistungen, die es spielend mit den Arbeiten der KünstlerInnen aufnehmen konnten. Es war jedoch nicht nur im Gestaltungsbereich, in dem wir solche Beobachtungen machten. Jede Art von Teilnahme, sei es in Form von Präsentationen, Performances oder Kochaktionen förderte überraschende Resultate zutage. Diese bestärkten uns in der Überzeugung, dass jede Person potenziell relevante, interessante und hochwertige Beiträge zur Ausstellung leisten kann.

Als zweiten Aspekt möchte ich auf das interdisziplinäre Arbeiten eingehen, das unweigerlich in einem Zusammentreffen von Wissensarten und Erfahrungshintergründen resultiert. Dieses kann im schlimmsten Fall dazu führen, dass ein Projekt aufgrund unüberbrückbarer zwischenmenschlicher Differenzen beendet werden muss. Im besten Fall werden produktive Konfrontationen und Synergien möglich, aus denen heraus überraschende Ideen und Konzepte entstehen. Die Verantwortung für fruchtbare Personenkonstellationen, für das Etablieren von Kommunikationsräumen und für die Verknüpfung von Gedanken und Beiträgen liegt bei den KuratorInnen. Im «Love Hotel» machten wir die Erfahrung, dass unsere Freude

am Projekt und unser Interesse für andere Menschen sehr ansteckend wirkte und uns gewissermaßen die Arbeit abnahm. Die Beteiligten unterstützen sich gegenseitig, kommunizierten miteinander und entwickelten neue Vorhaben, ohne dass wir viel dafür tun mussten. Bestehende Kategorien von KünstlerInnen und Nicht-KünstlerInnen wurden dadurch außer Kraft gesetzt, da jede Art von Zusammenarbeit auf persönlicher Wertschätzung basierte und es den Anwesenden einzig darum ging, das Wissen und die Erfahrungen der Anwesenden möglichst produktiv zu kombinieren. Als OrganisatorInnen blieben wir bis zum Schluss neugierig auf die Ergebnisse, die diese Verflechtungen von Fähigkeiten und Talenten zu Tage brachten. Es überraschte uns, dass sogar noch am Tag der Finissage Experimente stattfanden und neue Aktivitäten entwickelt wurden.

Der letzte Punkt, der hier erwähnt werden soll, ist die Tatsache, dass die Zusammenarbeit mit Menschen aus verschiedenen Bereichen unweigerlich dazu führt, dass in einer Ausstellung unterschiedliche Interessen und Nutzungsansprüche vertreten sind. Dies wiederum kann in einer Vielschichtigkeit resultieren, die ein Projekt für Menschen verschiedener Hintergründe interessant werden lässt und ein gemischtes Publikum anzuziehen vermag. Im «Love Hotel» wurde die parallele Anwesenheit von Personen aus kunstnahen und kunstfernen Kreisen positiv aufgenommen. Auch diejenigen Besucherinnen, die nicht wegen der Kunst kamen, kamen im «Love Hotel» nicht umhin, sich in künstlerisch gestalteten Räumen zu bewegen. Die Werke wurden dadurch zu einem Teil der Gespräche, jedoch musste man sich nicht mit KunstexpertInnen darüber unterhalten, sondern konnte dies mit Freunden und und zufälligen Bekanntschaften tun, in deren Gegenwart man sich wohl fühlte.

Aufgrund der beschriebenen Beobachtungen komme ich zum Schluss, dass die Zusammenarbeit mit Menschen verschiedener Generationen, Berufe und Schichten für TeilnehmerInnen und BesucherInnen eine Bereicherung darstellen und zu inhaltlich und visuell hochwertigen Ausstellungen führen kann. Ich fühle mich darin bestärkt, den mit dem «Love Hotel» eingeschlagenen Weg weiterzuverfolgen und bin gespannt darauf, wie der theoretische Hintergrund, den ich mir im Rahmen dieser Arbeit aneignen konnte, zukünftige Ausstellungsprojekte beeinflussen und verändern wird.



ANHANG

UMFRAGE

Is: **Künstlerin**
Beruf: **Besucherin**
Funktion in der Ausstellung: **59 Jahre**
Alter:

War das Love Hotel deiner Meinung nach ein Erfolg? Warum oder warum nicht?

Es war ein großer Erfolg.

Die Stimmung war dicht und gut gelaunt und humorvoll. Man spürte den Goodwill der Veranstalter, der Besucher, der Hausbesitzer, der Nachbarn, so dass niemand auf Nadeln saß, eine entspannte Stimmung. Auf geheimnisvolle Weise waren allerlei Sorten von Leuten in dieses Projekt eingewoben, auf vielfältige Weise. Man konnte das Ding nicht wirklich einordnen.

Es gab unplanbare intensive Momente, z.B. als der Hausbesitzer, obwohl in Trauer, im roten Zimmer tanzte.

Die Stimmung war nicht heilig. Man musste nicht herreden, dass alle Beiträge gleich gut waren. Trotzdem hatten alle Beiträge einen Zusammenhang, der Einzelne spielte keine große Rolle.

Es ist natürlich immer schön, wenn aus Engagement geschuftet wird und nicht nur ums Geld. Hier hatte man aber das Gefühl, dass die Initianten auch auf Ihre Kosten lernen, wenn vielleicht auch nicht in materieller Hinsicht.

Neue Dinge, zumindest für uns, wurden mit Erfolg ausprobiert: diese 5 Minuten Gespräche und die Pecha Kucha Night. Es wurde ein ORT neu geschaffen, den es vorher so nicht gegeben hatte und dieser Ort hat jetzt eine Bedeutung. Ich nehme an, dass es dem Quartier gut getan hat.

Es wurde nie von oben herab agiert, sondern immer auf gleicher Augenhöhe, mit den Nachbarn, mit den Köchen etc.

War das Projekt für dich persönlich etwas Besonderes? Warum oder warum nicht?

Die Abendveranstaltungen waren für mich Neuland und ich denke, dass wir solche Anlässe BRAUCHEN. Einerseits diese 5 Minuten Gespräche: wir sind ein verhaltenes Volk und da ging es auf einmal. Man hat bedeutend mehr von einem Abend, wenn man Leute kennenlernt. Pecha Kucha Night sehe ich als unglaubliche Möglichkeit, das Land zu erkunden und Schätze zu heben. Es ist, zumindest wenn die Pecha Kucha Night so offen gehandhabt wird, wieder so etwas, das man nicht einordnen kann. Es hat also mehr Chancen, viele Schichten anzusprechen.

Ich hatte das Gefühl, dass die Kunstlandschaft neu definiert wurde, mit einem leichten Gefühl der Unsicherheit von allen Seiten, aber schlussendlich mit Vergnügen. Die Kunstthirste hielten sich eher fern, was ich auch als Unsicherheit deute, es war in Ordnung.

Ich spürte eine Vitalität, kein gegenseitiges Schulterknöpfen.

Die ältere Generation war sehr willkommen, aber ich glaube, nicht unbedingt im aktiven Sinn.

Ich möchte die Erfahrung des Love Hotels nicht missen, weil ich wieder daran glaube, dass noch nicht alles festzementiert ist und dass sich mit der Haltung der Initianten auch im konservativsten Raum ungeahnte Möglichkeiten auf tun können und so die Menschen sich auch selber anders erfahren als im gewohnten Leben, was wiederum Spuren überall hinterlässt, eine Art Energie.

Gibt es Dinge, die man anders/besser hätte machen können oder Anregungen für weitere Projekte?

Ich könnte mir vorstellen, dass eine gewisse Begleitung der Künstler über einen Zeitraum sehr fruchtbar sein könnte, so dass die Beiträge noch zwingender, engagierter und notwendiger würden.

2.
Beruf: Architekt
Funktion in der Ausstellung: Besucher
Alter: 62 Jahre

War das Love Hotel deiner Meinung nach ein Erfolg? Warum oder warum nicht?

Das Love Hotel mobilisierte viele Leute als aktive Kulturschaffende, d.h. Kunstschaffende mit Ausbildung und andere, welche vermutlich zum ersten Mal Installationen produzierten. Es wurde in den wenigen Tagen ein Ort der Identifikation, Menschen kamen, blieben, wurden aktiv. Der Ort wurde eine Art Ventil für Schaffenswillige. Ausstellungsbesucher fanden eine Atmosphäre vor, die einen kulturellen Diskurs ermöglichte. Man blieb, diskutierte und konsumierte, fand Gleichgesinnte. Während Museen die Besucher durchspülen, wurde hier ein Sein provoziert. Partys mit Livemusik und Performance lockten Unmengen Menschen an aus sehr verschiedenen Hintergründen. D.h. es wurde ohne effektive klassische Werbung, also nur über MundzuMund und SMS oder Facebook ein totaler Publikumerfolg. Es scheint, dass Orte mit kulturellem Programm, welche eine andere Umgebung anbieten, sofort angenommen werden. Interessant ist auch, dass Nachbarn trotz Ruhestörung dem Auflauf positiv gegenüberstanden, weil mit ihnen kommuniziert wurde. Es waren alle Generationen versammelt auch wenn das Alter 20-30 die Mehrheit stellte. Warum ein Erfolg: es war nicht institutionalisiert, es war kurz, alle arbeiteten ohne Entgelt – das mögen Gründe sein. Aus meiner Sicht waren auch die kulturelle Offenheit und der etwas subversive Touch sehr wichtige Gründe. Es waren keine heiligen Hallen, sondern ein Altbau. Es wurde nicht randaliert sondern respektiert. Das Andere scheint attraktiv für ein breites Publikum – die Museumsmacher hielten sich fern, wohl weil sie in Frage gestellt werden durch diese unkonventionelle Welt.

3.
Beruf: Kindergärtnerin
Funktion in der Ausstellung: Teilnehmerin (Kunst)
Alter: 35 Jahre

War das Love Hotel deiner Meinung nach ein Erfolg? Warum oder warum nicht?

Das Love Hotel war für mich ein voller Erfolg. Für mich war es nicht vorstellbar wie das leere, ungemütliche Haus zu einem Kunsterlebnis werden kann. Und ein Erlebnis wurde es und zwar mit allen Sinnen.

War das Projekt für dich persönlich etwas Besonderes? Warum oder warum nicht?

Für mich war das Projekt auf verschiedenen Ebenen etwas sehr besonderes. In einem ersten Punkt war es sehr spannend sich selbst einen Raum im Haus auszusuchen zu können und diesen gestalten zu dürfen. Dadurch hat die Auseinandersetzung mit dem Thema Love Hotel auf eine besondere Weise stattgefunden. Durch die verschiedenen Räume des Hauses entstanden sehr verschiedene Arbeiten zum Thema. Ein weiterer Punkt, der zum Gelingen und tiefen Erlebnis der Love Hotel Woche beigetragen hat, waren die Menschen, die daran teilgenommen haben. Durch die ganze Woche konnten alle die verschiedenen Gestaltungsprozesse der Künstler mitverfolgen. In vielen Dialogen wurde mitgeteilt, gestaunt und gelacht. Jeder Tag war gefüllt mit neuen Begegnungen, Auseinandersetzungen und gemeinsamen Prozessen. Dadurch konnten viele neue Kontakte entstehen und vertieft werden. Es war eine unbeschreiblich intensive Begegnungs- und Austauschzeit. Jeder der daran teilgenommen hat, hat immer noch Sonne im Herzen, wenn er an das Love Hotel denkt. Eine verrückte Zeit. Meine erste Peeha Kucha Night war ein weiteres persönliches Highlight. Unglaublich spannend was die verschiedenen Vortragenden in 6 Minuten erzählt haben. Ich bin immer noch fasziniert von diesem Format. Den letzten Punkt, den ich noch anbringen möchte ist all das Kleine, Persönliche und Liebevolle, das stattgefunden hat. Menschen in Bademänteln, ein Kartonkiosk, kochende Menschen im Freien, rosaroten Cakes, staunende Menschen... Ein Feuerwerk an Begegnung, Berührung und tiefen Erlebens.

Gibt es Dinge, die man anders/besser hätte machen können oder Anregungen für weitere Projekte?

Zwischen Nendeln und Schaan gibt es einen Tunnel der die Tiere vom Wald zum Riet führt. Ein Platz für ein ...Projekt? (Brunftzeit in Liechtenstein (Partnersuche)! (Iirsch in Liechtenstein, Symbol)

4.
Beruf: Kulturschaffender/Musiker
Funktion in der Ausstellung: Teilnehmer (Musik)
Alter: 24 Jahre

War das Love Hotel deiner Meinung nach ein Erfolg? Warum oder warum nicht?

Das Love Hotel war ein Erfolg, da das Konzept stimmte und man aus dem Objekt alle möglichen Szenarien bespielt hat.

War das Projekt für dich persönlich etwas Besonderes? Warum oder warum nicht?

Ich darf mit Stolz behaupten bei dem Projekt (wenn auch gering) partizipiert zu haben. In Liechtenstein ist man sich Langweiliges gewöhnt und deshalb war das Love Hotel sehr besonders.

Gibt es Dinge, die man anders/besser hätte machen können oder Anregungen für weitere Projekte?

Vielleicht hätte man die Partys länger gemacht :).

5.
Beruf: Projektmanager
Funktion in der Ausstellung: Teilnehmer (Bar)
Alter: 26 Jahre

War das Love Hotel deiner Meinung nach ein Erfolg? Warum oder warum nicht?

Das Love Hotel war mehr als ein Erfolg. Es war ein öffentlicher Begegnungsort fernab der gängigen Konventionen. Und trotz seines alternativen Charakters offen für alle. Eine richtige Heterotopie.

War das Projekt für dich persönlich etwas Besonderes? Warum oder warum nicht?

Und wie. Ich habe mich von Anfang an wohl gefühlt. Ich durfte mich einbringen und habe die ausgelassene Stimmung sehr genossen. Ein bisschen wie Fasnacht, aber eben mit Niveau und Ehrlichkeit.

Gibt es Dinge, die man anders/besser hätte machen können oder Anregungen für weitere Projekte?

Das Love Hotel hatte ein wenig den Charakter einer Ausstellung. Das macht BesucherInnen schnell zu BeobachterInnen. Möglicherweise könnte man in einem weiterführenden Projekt, die BesucherInnen noch stärker zu den Hauptakteuren machen. Speeddating, Fotomat, die Armbänder und die Pinnwand haben mir demnach am Besten gefallen. Ich fände es toll, wenn in Zukunft noch mehr dieser partizipativen Ideen einfließen.

6.

Beruf: Kulturministerin
Funktion in der Ausstellung: Besucherin, Teilnehmerin an einer Sitzung im Love Hotel, Rednerin, Sponsorin
Alter: 35 Jahre

War das Love Hotel deiner Meinung nach ein Erfolg? Warum oder warum nicht?

Das Love Hotel war meiner Meinung nach ein großer Erfolg. Dies nicht nur aufgrund der außergewöhnlichen Idee und Location, sondern auch aufgrund der regen Teilnahme. Viele Menschen haben an diesem Projekt mitgewirkt. Der Enthusiasmus, der sich durch die Tage hindurchgezogen hat, war in jeder Hinsicht spürbar.

Gibt es Dinge, die man anders/besser hätte machen können oder Anregungen für weitere Projekte?

Verbesserungspotenzial gibt es meiner Ansicht nach nicht viel. Die Stimmung war getragen von Spontaneität und gemeinschaftlicher Arbeit. Das war schön. Auf alle Fälle wäre das Projekt wiederholenswert. Es wäre einfach wichtig, dass man eine Räumlichkeit findet, die den Beteiligten großen Spielraum lässt. Erst dann kann die Kreativität so wirklich ausgelebt werden.

7.

Beruf: Künstlerin und Kunstlehrerin
Funktion in der Ausstellung: Hausbesitzerin, Besucherin und Interviewpartnerin
Alter: 56 Jahre

War das Love Hotel deiner Meinung nach ein Erfolg? Warum oder warum nicht?

Das Love Hotel war ein Erfolg!!! Über die Gründe kann ich nur Vermutungen anstellen. Waren es die Verbindung von einem leer stehenden Haus – mit zeitgenössischer Kunst – mit der Aufforderung/ Einladung zur Kommunikation – mit der Botschaft, «hier befinden Sie sich ganz öffentlich in einer privaten Umgebung» – mit dem Talent der VeranstalterInnen Menschen anzulocken – mit Raum (auch im übertragenen Sinn) für Persönliches, das man gern präsentieren will? Für mich war es eine Mischung aus vielen gekonnt komponierten Elementen, die dieses Ereignis so erfolgreich machte.

War das Projekt für dich persönlich etwas Besonderes? Warum oder warum nicht?

Ja, es war besonders, weil ich schon den Prozess der Vorbereitung mit beobachten durfte, ich trotzdem total neugierig blieb, was daraus entstehen wird. Eine Kunst-Kultur-Kommunikationsveranstaltung ohne öffentliche Ankündigung, ohne offizielle Einladungen und trotzdem mit mehr Besuchern als an jeder üblichen Veranstaltung...

Gibt es Dinge, die man anders/besser hätte machen können oder Anregungen für weitere Projekte?

Genügend Raum freilassen, wo man sich treffen/zusammensitzen kann. Das war beim Love Hotel oft im Freien (sicherlich auch wegen der Raucher!), bei Regen aber etwas nass. Ideal fand ich die Zeitspanne – eine Woche! Waren die KünstlerInnen zufrieden mit der Wahrnehmung ihrer Arbeiten?

8.

Beruf: Bankangestellter
Funktion in der Ausstellung: Besucher
Alter: 30 Jahre

War das Love Hotel deiner Meinung nach ein Erfolg? Warum oder warum nicht?

Ja, das Projekt war definitiv ein Erfolg. Es hat viele verschiedene Menschen zusammengeführt. Aussteller/ Künstler und Besucher des Hotels. Es hat perfekt den Mix zwischen Kunst und Freizeit-Unterhaltung hergestellt. Dadurch gab es auch Gäste, die sich sonst wenig mit Kunst beschäftigen.

War das Projekt für dich persönlich etwas Besonderes? Warum oder warum nicht?

Man war sich nicht immer sicher, wer nun Gast und wer Künstler war. Deshalb war es ein erfrischender Mix zwischen Generationen und verschiedenen Interessensgruppen. Zudem war das Hotel nicht auf Geld ausgerichtet. Es war ehrliche Arbeit und Ehrgeiz der Initianten.

Gibt es Dinge, die man anders/besser hätte machen können oder Anregungen für weitere Projekte?

Unbedingt offen bleiben für Menschen, die wenig Zugang zur Kunst haben. Dieser Mix zwischen «Ausstellen», «Unterhaltung» und «sich treiben lassen» und trotzdem professionelle Themen und Performance bieten wird viele Menschen anziehen und das Interesse an der Kunst wecken.

9.

Beruf: Museumsangestellter
Funktion in der Ausstellung: Teilnehmer (Vernissagerede)
Alter: 45 Jahre

War das Love Hotel deiner Meinung nach ein Erfolg? Warum oder warum nicht?

Das Love Hotel war ein großer Erfolg, da mit diesem Projekt:

1. ein neuer Raum für Kunst und Kultur geschaffen wurde, wenn auch nur temporär
2. sich für dieses Projekt zahlreiche Personen sehr stark engagiert haben und für sie kulturelles Schaffen für einen bestimmten Zeitraum zum zentralen Lebensinhalt wurden
3. die Berührungspunkte bzw. die Grenzen zu kulturellen Ausdrucksformen abgebaut wurden
4. mediale und via Mundpropaganda hervorgerufene Öffentlichkeit für Kunst und Kultur geschaffen wurde
5. unterschiedliche künstlerische und kulturelle Ausdrucksformen miteinander verbunden wurden
6. ein temporärer Raum für Gespräche, Austausch und Treffen entstanden ist

War das Projekt für dich persönlich etwas Besonderes? Warum oder warum nicht?

Ja, für mich war das Projekt etwas Außergewöhnliches für Liechtenstein und die Region, da die Organisatoren und Initianten des Love Hotels sich einen eigenen, neuen kulturellen Raum geschaffen haben und sich damit im wahrsten Sinne des Wortes Platz geschaffen haben für ihre kulturellen Aktivitäten

Gibt es Dinge, die man anders/besser hätte machen können oder Anregungen für weitere Projekte?

Ich finde es sehr gut, dass das Love Hotel so viele Menschen vornehmlich über persönliche Kontakte, Mundpropaganda und soziale Netzwerke mobilisieren konnte. Ich würde es spannend finden, wenn es einmal gelingen würde, ein ähnliches Projekt mit Teilnehmern aus der gesamten Region FL, CH und A in einem in den 3 Ländern vagabundierenden Raum zustande zu bringen.

10.

Beruf: Rechtsanwalt
Funktion in der Ausstellung: Hausbesitzer, Interviewpartner, Besucher, Fotograf
Alter: 62 Jahre

War das Love Hotel deiner Meinung nach ein Erfolg? Warum oder warum nicht?

Ich glaube, dass das Love Hotel ein Erfolg war. Es gelang in kurzer Zeit eine Vielzahl von mehrheitlich jüngeren Personen zum Mitmachen zu motivieren, sei es für Werke, für Organisation, für Musik, Unterhaltung etc. Für mich war es ein Highlight, in solcher Umgebung so viele kreative Ideen zu sehen. Diejenigen die kamen, zeigten sich begeistert, dass eine solche Initiative in unserem Land möglich ist.

War das Projekt für dich persönlich etwas Besonderes? Warum oder warum nicht:
Persönlich hat mich überzeugt, dass all dies ohne grosses Ansuchen an staatliche Stellen oder gemeinnützige Stiftungen geschah, alles war private Begeisterung, aber mit dem Sinn für Realität. Die abschließende Dokumentation ist fast schon Zeitgeschichte, hoffentlich wird solches wiederum möglich, spontan, an einem anderen Ort, mit anderer Stimmung etc.

11.
Beruf: **Lehrerin**
Funktion in der Ausstellung: **Besucherin**
Alter: **29 Jahre**

War das Love Hotel deiner Meinung nach ein Erfolg? Warum oder warum nicht?
Obwohl ich das Love Hotel nur an einem Abend besucht habe, behaupte ich, dass es ein Erfolg war.
Es war ein Erfolg, weil das Projekt einzigartig war und mit sehr viel Herzblut und Engagement durchgeführt wurde. Meiner Meinung nach wurde zuvor nie ein ähnliches Projekt in Liechtenstein durchgeführt (außer in Connis alter Wohnung in Kleinformat.) Außerdem war das Projekt erfolgreich, weil es v.a. im Raum Liechtenstein in kurzer Zeit sehr bekannt wurde. Unzählige Personen besuchten das Love Hotel und sprachen auch noch Wochen danach davon.

War das Projekt für dich persönlich etwas Besonderes? Warum oder warum nicht?
Ja. Besonders an diesem Projekt war für mich der Ort an dem es stattfand. Es war außerordentlich, dass die Besitzerin und der Besitzer des alten Hauses, es für ein kulturelles Projekt zur Verfügung stellten und es war außerdem bemerkenswert, dass die Projektleitenden ihre tolle Idee darin umsetzten. Es war erstaunlich wie aus einem alten leerstehenden Haus im verschlafenen Mitteldorf von Vaduz ein «Love Hotels» gemacht wurde. Bei meinem Besuch fand ich es besonders spannend zu erkunden, was die einzelnen Künstlerinnen, Künstler und die anderen gestaltenden Personen aus den Räumen des Hauses gemacht hatten. Jeder Raum war wie eine kleine Welt.
Besonders an diesem Projekt war auch die Vielseitigkeit des Programms der Love Hotel-Woche. Die Besucherinnen und Besucher wurden z.B. mit einer Pecha Kucha Night, mit Konzerten und sogar einem Speeddating überrascht.
Schön fand ich einfach auch, dass das Love Hotel zu einem aussergewöhnlichen Treffpunkt wurde.

12.
Beruf: **Grafikerin**
Funktion in der Ausstellung: **Teilnehmerin (Kunst, Bar)**
Alter: **24 Jahre**

War das Love Hotel deiner Meinung nach ein Erfolg? Warum oder warum nicht?
Ja, weil es jeden, die Teilnehmer und auch die Besucher, sehr begeistert hat. Ich hatte das Gefühl, dass alle Spaß an den verschiedenen Räumen hatten und auch sehr fasziniert waren. Ich denke, das was alle gesehen haben ist, dass hinter den Arbeiten und dem ganzen Projekt, motivierte Leute gesteckt haben, die mit wenig Zeit etwas Tolles auf die Beine gestellt haben. Es war auch gut, dass es am Wochenende mit dem Ausgehen zu tun gehabt hat, so sind auch einige, vor allem junge Leute hinein gekommen, die sonst nie aufgetaucht wären.

War das Projekt für dich persönlich etwas Besonderes? Warum oder warum nicht?
Ja. Erstens hab auch ich gemerkt, dass man nicht ein halbes Jahr braucht um was Gutes/Lustiges auf die Beine zu stellen. Zweitens ist mir aufgefallen, dass nicht alles immer perfekt sein muss, um zu funktionieren oder zu wirken. Manchmal kommt sogar etwas besseres heraus, wenn man ein bisschen improvisieren muss. Für mich war es eine tolle Erfahrung, da ich mich eigentlich vor Projekten scheu (immer noch :)), aber es hat mir wirklich Spaß gemacht.

Gibt es Dinge, die man anders/besser hätte machen können oder Anregungen für weitere Projekte?
Besserungsvorschlag hab ich keinen, da es schon so lange her ist. Vielleicht ein bisschen früher anfangen (macht dann aber eh keinen), dann wären alle ein bisschen weniger gestresst gewesen.

13.
Beruf: **Grafiker**
Funktion in der Ausstellung: **Teilnehmer (Organisation, Kunst)**
Alter: **37 Jahre**

War das Love Hotel deiner Meinung nach ein Erfolg? Warum oder warum nicht?
Ja, es war für mich ein riesiger Erfolg! Ich hätte mir nie träumen lassen, dass das Projekt so viele unterschiedliche Leute (sowohl Künstler als auch Besucher) anziehen würde. Ein weiterer Erfolg war für mich zu sehen, welche ungeahnten Talente in einigen Leuten stecken, und wie so ein ungezwungener Rahmen diese zum Vorschein bringen konnte. Das Love Hotel hat langfristigen Eindruck hinterlassen, was mich freut und auch ein bisschen Stolz macht, ein kleiner Teil davon gewesen sein zu dürfen.

War das Projekt für dich persönlich etwas Besonderes? Warum oder warum nicht?
Es war absolut etwas Besonderes. Es ist meiner Meinung nach nicht üblich für Liechtenstein, ein Projekt ohne jegliche Art von Geldfluss aufzuziehen und trotzdem so viele Leute zu involvieren und zu begeistern, welche trotzdem (oder wahrscheinlich genau deshalb) mit so viel Herzblut dabei sind.

Gibt es Dinge, die man anders/besser hätte machen können oder Anregungen für weitere Projekte?
Am Abschlussabend waren sehr viele Leute anwesend, die das Projekt nicht wirklich interessierte und die nur wegen der Party kamen, was dann auch ein bisschen ausartete. Im Nachhinein hätte man vielleicht die Organisatoren dieses Abends etwas anders briefen sollen, bzw. sie anders involvieren sollen. Aber auch das war eine wertvolle Erfahrung, denke ich.

14.
Beruf: **Grafiker**
Funktion in der Ausstellung: **Besucher**
Alter: **28 Jahre**

War das Love Hotel deiner Meinung nach ein Erfolg? Warum oder warum nicht?
Es war ein voller Erfolg (zumindest für mich als «Gast»). Leuten, die nicht unbedingt den Titel «Künstler» tragen, eine Plattform zu bieten, um ein persönliches Projekt umzusetzen, was man vielleicht schon länger machen wollte. Der lockere Umgang mit den Leuten und die besondere Atmosphäre in diesem Haus haben sicherlich auch dazu beigetragen.

War das Projekt für dich persönlich etwas Besonderes? Warum oder warum nicht?
Es war ein Ort, an den man gerne hin ging. Ein abwechslungsreiches Programm (Pecha Kucha, Bar, Musikraum, Fotobox und vieles mehr)

Gibt es Dinge, die man anders/besser hätte machen können oder Anregungen für weitere Projekte?
Anregungen für weitere Projekte:
Illegale/geheime Filmaufführungen (wie z.B. Secret cinema) 80er-Filme/ Splatter-Horror-Film-Night («Tanz der Teufel» hätte in das alte Haus ganz gut gepasst)

15.
Beruf: *Grafikerin*
Funktion in der Ausstellung: *Teilnehmerin (Organisation, Kunst)*
Alter: *30 Jahre*

War das Love Hotel deiner Meinung nach ein Erfolg? Warum oder warum nicht?
Ja, es war ein Erfolg.

Vor der offiziellen Eröffnung war der Ort bereits für Wochen eine Brutstätte, eine Werkstatt und ein Treffpunkt. Während der Projektwoche konnten das Love-Hotel, seine BewohnerInnen und ErschafferInnen ein gemischtes Publikum begeistern – auch wenn diese Gruppen so nicht immer so von einander zu trennen waren und irgendwie miteinander zu verschmelzen schienen. Aus dem vielen Herzblut darin entstand eine besondere Energie, welche einem einnahm sobald man das Haus betrat. Auch wenn ich hier nun aus einer nicht ganz neutralen Position berichte, war mein Empfinden und Beobachten so.

War das Projekt für dich persönlich etwas Besonderes? Warum oder warum nicht?

Als Mitinitiantin des Projektes wird das Love Hotel für mich immer etwas sehr Besonderes sein. Auch deshalb, weil mit so wenig Materiellem so viel entstanden ist und wir uns bewusst für diesen Weg entschieden haben. Für mich ist das «Gefühl Love-Hotel» oft immer noch spürbar und ich denke, dass es bei uns im Land «etwas» hinterlassen hat.

Gibt es Dinge, die man anders/besser hätte machen können oder Anregungen für weitere Projekte?

Nach einem Projekt gibt es immer Dinge, die man bei einem nächsten Mal anders machen würde. Aber man muss erst ausprobieren, bevor man weiß, was das ist. So war das Love-Hotel wie es war genau richtig. Die Anregung lautet also «Machen» und dabei eine gemischte Gruppe von Leuten involvieren.

16.
Beruf: *Architekt*
Funktion in der Ausstellung: *Teilnehmer (Kunst)*
Alter: *27 Jahre*

War das Love Hotel deiner Meinung nach ein Erfolg? Warum oder warum nicht?

Ja war definitiv ein Erfolg. Wir hatten Spaß und es haben sich viele interessante Bekanntschaften daraus ergeben.

War das Projekt für dich persönlich etwas Besonderes? Warum oder warum nicht?

Für mich war es sehr besonders, weil es parallel zu meiner Bachelorthesis lief und ich dafür ziemlich viel Zeit investiert habe. Vielleicht hat es deshalb doppelt so viel Spaß gemacht!

Gibt es Dinge, die man anders/besser hätte machen können oder Anregungen für weitere Projekte?

Hm, das ist schwierig. Ich würde definitiv meine Bar diesmal besser bauen :).

17.
Beruf: *Fotograf*
Funktion in der Ausstellung: *Teilnehmer (Kunst)*
Alter: *46 Jahre*

War das Love Hotel deiner Meinung nach ein Erfolg? Warum oder warum nicht?

Natürlich war das Love Hotel ein Erfolg. Ihr habt eure witzige und lustige Idee eines Love Hotels in Vaduz Mitteldorf in die Tat umgesetzt und eine Woche lang ein vielfältiges Programm präsentiert. Die Durchführung der ersten Pecha Kucha Night in Liechtenstein war für mich ein Highlight der Woche. Hier muss ich vielleicht anmerken, dass ich an der Vernissage leider nicht in Liechtenstein war.

Mit dem Love Hotel und den unterschiedlich Projekten habt ihr eine interaktive Plattform geschaffen – sozusagen ein Freudenhaus. Ich schätze es sehr, dass ihr vor einem Projektstart nicht zuerst nach Sponsoren und Geldgebern gesucht habt, sondern die Energie vielmehr ins Projekt hineingesteckt habt. Genau das hat dem Love Hotel einen ehrlichen Charakter gegeben. Die Freude und Energie, mit der ihr an das Projekt herantretet, seid, und euer unentgeltlicher Arbeitseinsatz ist bewundernswert. Ich habe mich nur gefragt, ob sich der Aufwand für eine Woche Love Hotel gelohnt hat. Aber das kannst du besser beantworten.

War das Projekt für dich persönlich etwas Besonderes? Warum oder warum nicht?

Die Beteiligung am Love Hotel war für mich ein großer Spaß. Wie gesagt, hat mich das Thema fasziniert. Es war spannend zu beobachten, wie aus dem verlassenen Haus nach und nach ein Love Hotel entstanden ist und wie unterschiedlich die Präsentationen waren.

Gibt es Dinge, die man anders/besser hätte machen können oder Anregungen für weitere Projekte?

Vielleicht hätte man ein etwas breiteres Publikum erreichen können, wenn das Projekt mehr beworben und medial abgedeckt worden wäre.

18/19.
Beruf: *Buchhalterin und Hausfrau/Informatiker*
Funktion in der Ausstellung: *BesucherInnen*
Alter: *51 Jahre/51 Jahre*

War das Love Hotel deiner Meinung nach ein Erfolg? Warum oder warum nicht?

Ich fand es eine super Idee, dass Ihr Euer Projekt in diesem Gebäude verwirklichen konntet. Es passte einfach alles zusammen, der wunderschön gemalte Aufgang zum Obergeschoss, die kargen Einrichtungen, der heimelige Heustall sowie all die interessanten Angebote im Kiosk. Die Umsetzungen Eurer Vorstellungen, Ideen und Konzepte in diesem Haus sind hervorragend gelungen, und das praktisch ohne bemerkenswerte Unterstützung an fremden Geldern. Euer Fleiß, Zeitaufwand und Einsatz sowie der eurer Freunde, Bekannten und Angehörigen ist bewundernswert. Es konnten wirklich persönliche Kontakte geknüpft und freundschaftliche Beziehungen aufgebaut werden. Es war interessant, wieder neue Leute kennen zu lernen und mit diesen zu diskutieren. Mit den Durchführungen von Vernissagen, Foto-Ausstellung, Pecha Kucha, Slam Poetry usw. habt Ihr voll ins Schwarze getroffen und die Gäste unterhalten und begeistern können. Ich wüsste wahrhaftig nichts, was man bei einem nächsten Mal anders machen sollte.

20.
Beruf: *Künstlerin*
Funktion in der Ausstellung: *Teilnehmerin (Kunst)*
Alter: *30 Jahre*

War das Love Hotel deiner Meinung nach ein Erfolg? Warum oder warum nicht?

Ja. Viele Leute haben zusammengearbeitet oder zum ersten Mal etwas in der Art gemacht, die Altstadt Vaduz wurde auch noch nicht so oft auf diese Weise genutzt. Positive Reaktionen, viele Besucher und Presse. Erfolg ist ja ein weiter Begriff, von dem her ist die Frage auch nicht einfach zu beantworten. Aber vielleicht ist die Nachhaltigkeit interessant, wobei du die sicher besser abschätzen kannst als ich. Wie es z.B. bei den Leuten hängengeblieben ist, dass sie weiterhin etwas machen. z.B. P. O. organisiert ja das Morgenland mit. Vielleicht hatte das Love Hotel einen Einfluss? Außerdem sehe ich z.B. noch Katalog und Taschen, auch wichtige Überbleibsel. Ich fand übrigens auch gut, dass ein paar Schweizer und Österreicher mitgemacht haben, für die Durchmischung. Der Abend mit der Hochschule fand ich, auch wenn er vielleicht an ein paar Ecken nicht geklappt hat, eine sehr gute Idee bzgl. Austausch. Ich weiß nicht woher mein guter Kontakt zu S. K. kommt, aber könnte gut sein, dass er vom Love Hotel stammt, weil wir da auch rausgefunden haben, dass wir beide nach Berlin gehen wollten usw.

War das Projekt für dich persönlich etwas Besonderes? Warum oder warum nicht?
Ja. Das alte Haus, in jeder Ecke macht jemand was, man hat alle Freiheiten. Man trifft neue Leute, und Leute, die man schon lang nicht mehr gesehen hat, das fand ich auch super. Und eben auch Leute von weiter weg.

Gibt es Dinge, die man anders/besser hätte machen können oder Anregungen für weitere Projekte?

Ich war ja in der Zeit nicht immer da, darum habe ich eine etwas distanziertere Perspektive als näher Involvierte. Aber ich glaube nicht, dass es etwas Grundlegendes gibt, das man anders hätte machen müssen. Ich kann nur persönlich antworten, was ich anders gemacht hätte, wobei das wiederum auch nur Details sind, und nicht so wichtig: kleineres Kuratorenteam für weniger Konflikte, weniger Puff im Garten und Materialschlacht im Allgemeinen (ein bisschen Ordnung muss sein). Vielleicht allgemein etwas weniger Involvierte (damit es etwas entspannter ist bzw. man keine Probleme mit manchen bekommt), wobei die Masse auch ihren Charme hat und das ja eher Konzept war. Das Geld soll ihr nur an die Organisatoren verteilen, oder zumindest in einem angemesseneren Verhältnis.

21.

Beruf: Journalistin
Funktion in der Ausstellung: Teilnehmerin (Text)
Alter: 30 Jahre

War das Love Hotel deiner Meinung nach ein Erfolg? Warum oder warum nicht?

Es war auf jeden Fall ein großer Erfolg. Nicht nur, dass die Aktion sehr viele Interessierte angelockt hat. Das Haus mit den speziell gestalteten Räumen hat mir als Besucherin auch persönlich etwas mitgegeben. Es war ein Erlebnis, etwas Anderes, etwas Erfrischendes, noch nie Dagewesenes. Mal davon abgesehen, dass ich es immer spannend finde, in fremden Häusern zu sein. Es ist irgendwie etwas Persönlich, Intimes. Etwas, das einem sehr viel über Menschen verrät.

War das Projekt für dich persönlich etwas Besonderes? Warum oder warum nicht?

Ja, es war etwas Besonderes (siehe auch Frage 1). Es war eine Entdeckungsreise, nicht nur durch verschiedene Kunstrichtungen, sondern auch durch verschiedene Gedankenwelten. Das Love Hotel hatte etwas Inspirierendes.

Gibt es Dinge, die man anders/besser hätte machen können oder Anregungen für weitere Projekte?

Schwierig zu sagen. Man kann Dinge immer anders machen. Besser würde ich in diesem Fall nicht sagen. Das Love-Hotel war ein tolles Projekt mit vielen Beteiligten. Ein Love-Hotel 2 wäre schon eine tolle Sache :)

22.

Beruf: Mitarbeitende Kulturministerium
Funktion in der Ausstellung: Interviewpartnerin, Teilnehmerin an einer Sitzung im Love Hotel, Besucherin
Alter: 38 Jahre

War das Love Hotel deiner Meinung nach ein Erfolg? Warum oder warum nicht?

Das Love Hotel war ein großer Erfolg! Die Nachmittage/ Abende die ich dort verbracht habe, werden mir lange in Erinnerung bleiben. Die ganze Woche hatte einen besonderen Zauber inne. Man spürte das große Zusammengehörigkeitsgefühl aller Mitwirkenden.

War das Projekt für dich persönlich etwas Besonderes? Warum oder warum nicht?

Ich fand den Eröffnungsabend super. Die Leute waren enthusiastisch und es hat Spaß gemacht, alle Kunstwerke und Performances anzuschauen. Die positive Energie war überall im Haus.

Gibt es Dinge, die man anders/besser hätte machen können oder Anregungen für weitere Projekte?

Ich bin mir nicht sicher, aber ich hatte das Gefühl, dass das Haus tagsüber noch besser genutzt hätte werden können. Aber sonst habe ich wirklich keine Verbesserungsvorschläge. Ich fand's toll.

23.

Beruf: Student Germanistik
Funktion in der Ausstellung: Teilnehmer (Kunst)
Alter: 22 Jahre

War das Love Hotel deiner Meinung nach ein Erfolg? Warum oder warum nicht?

Ich würde das Love Hotel auf jeden Fall als Erfolg bezeichnen, nur schon deswegen, weil ein leerstehendes Haus für die Dauer von einer Woche genutzt wurde, und dieses Thema, also Zwischennutzung leerstehender Räume, meiner Meinung nach besonders für Liechtenstein ein wichtiges Thema ist, das bis anhin, noch viel zu wenig diskutiert wurde und wird. Außerdem fand ich es spannend, das so viele Leute aus verschiedenen Bereichen aufeinander treffen, und auch Personen, die mit bildender Kunst nicht viel am Hut haben (ich zum Beispiel) dennoch die Möglichkeit erhielten, in welcher Form auch immer, am Projekt Love Hotel mitzuwirken.

War das Projekt für dich persönlich etwas Besonderes? Warum oder warum nicht?

Für mich persönlich war es etwas Besonderes, weil ich zum ersten Mal überhaupt bei einem Projekt in der Art mitgewirkt habe, und zwar mit einem Ausstellungsobjekt (Kabinensex), das ich ohne das Love Hotel sehr wahrscheinlich nicht umgesetzt hätte, bzw. wäre ich wahrscheinlich gar nicht auf die Idee gekommen, mich in so etwas auszuprobieren. Ob das erstellte Objekt gelungen ist oder nicht (finde eher nicht), spielt für mich rückwirkend auch gar keine Rolle, da der Prozess viel wichtiger war, bzw. diese Erfahrung zu machen, anders zu arbeiten, als ich es gewohnt bin.

Gibt es Dinge, die man anders/besser hätte machen können oder Anregungen für weitere Projekte?

Fällt mir auf die Schnelle jetzt nichts ein, fand das Love Hotel sehr gelungen, und habe außer uneingeschränktem Lob, nicht viel zu bemerken.

24.

Beruf: Student Germanistik
Funktion in der Ausstellung: Teilnehmer (Kunst)
Alter: 22 Jahre

War das Love Hotel deiner Meinung nach ein Erfolg? Warum oder warum nicht?

Das Love Hotel war meiner Einschätzung nach ein sehr gelungenes Projekt, denn es hat einem derzeit leerstehenden Haus Leben eingehaucht, einer Vielzahl an Personen eine Plattform für den Austausch, das Präsentieren und Betrachten unterschiedlichster Arbeiten ermöglicht und diese in gewissem Sinne frei zugänglich gemacht. Insgesamt war nach meiner Einschätzung das gesamte Projekt sehr gut organisiert, dies geht über die interne Organisation bis hin zu der Kommunikation nach Außen und das Miteinbeziehen unterschiedlichster Organisationen.

War das Projekt für dich persönlich etwas Besonderes? Warum oder warum nicht?

Das Projekt Love Hotel war für mich etwas Besonderes, da ich zuvor noch nie an einem solchen Projekt mitgewirkt hatte. Ohne dieses Projekt, welches auch die Teilnahme von «Nicht-Künstlern», wie z.B. mir ermöglichte, wäre es in naher Zukunft nicht zu einer solchen Installation gekommen («Kabinensex» gemeinsam mit B. U). Es war ein sehr interessanter Prozess von der ursprünglichen Ideensuche bis hin zum eigentlichen Aufbau der Installation – es hatte etwas Konkretes und die gemeinsame Arbeit an diesem Projekt hat mir persönlich sehr viel Freude bereitet.

Gibt es Dinge, die man anders/besser hätte machen können oder Anregungen für weitere Projekte?

Anregungen zu weiteren Projekten kann ich konkret leider nicht geben, allerdings ist die Zwischennutzung leerstehender Räumlichkeiten ein guter Ausgangspunkt für weitere Projekte.

25.

Beruf:

Finansprüfer

Funktion in der Ausstellung:

Teilnehmer (Empfangskomitee Finissage, Helfer, Grillmeister)

Alter:

29 Jahre

War das Love Hotel deiner Meinung nach ein Erfolg? Warum oder warum nicht?

Das Love Hotel war ein Erfolg, da es Menschen mit verschiedensten Hintergründen zusammengebracht und vor allem miteinbezogen hat. Viele Freunde von mir, welche bis anhin keinen Bezug zu kulturellen Ereignissen und Projekten hatten, haben sich auf das Love Hotel eingelassen und waren begeistert. Kunst kam ihnen plötzlich nicht mehr so fremd und abgehoben vor. Kurzum, das Love Hotel hat dazu beigetragen, Vorurteile und Berührungängste abzubauen.

War das Projekt für dich persönlich etwas Besonderes? Warum oder warum nicht?

Für mich war das Projekt etwas Persönliches, da ich bis anhin eigentlich keine Berührungspunkte mit Kunst und Kultur hatte und ich durch meine Mitarbeit Teil dieses Projektes und des Gemeinschaftsgefühles geworden bin. Des Weiteren war es schön zu sehen, für wie viele Leute der Ort etwas Spezielles geworden ist und sie sich darauf eingelassen haben.

Gibt es Dinge, die man anders/besser hätte machen können oder Anregungen für weitere Projekte?

Es war nicht immer klar, wie gewisse Arbeiten im Zusammenhang mit dem Love Hotel stehen. Da könnte man in Zukunft versuchen, evt. durch Künstlergespräche die Arbeiten sowie Künstler den Besuchern näher zu bringen.

ANTWORTEN UMFRAGE NACH THEMA

Kulturelle Akteure

Nr. 1: Auf geheimnisvolle Weise waren allerlei Sorten von Leuten in dieses Projekt eingewoben, auf vielfältige Weise. // [KRITIK:] Die ältere Generation war sehr willkommen, aber ich glaube, nicht unbedingt im aktiven Sinn.

Nr. 2: Das Love Hotel mobilisierte viele Leute als aktive Kulturschaffende, d.h. Kunstschaffende mit Ausbildung und andere, welche vermutlich zum ersten Mal Installationen produzierten. // Menschen kamen, blieben, wurden aktiv. Der Ort wurde eine Art Ventil für Schaffenswillige.

Nr. 3: In einem ersten Punkt war es sehr spannend sich selbst einen Raum im Haus auszuschauen zu können und diesen gestalten zu dürfen. Dadurch hat die Auseinandersetzung mit dem Thema Love Hotel auf eine besondere Weise stattgefunden. // Ein weiterer Punkt, der zum Gelingen und tiefen Erlebnis der Love Hotel Woche beigetragen hat, waren die Menschen, die daran teilgenommen haben.

Nr. 4: Ich darf mit Stolz behaupten bei dem Projekt (wenn auch gering) partizipiert zu haben.

Nr. 5: Ich durfte mich einbringen // [KRITIK:] Das Love Hotel hatte ein wenig den Charakter einer Ausstellung. Das macht BesucherInnen schnell zu BeobachterInnen. Möglicherweise könnte man in einem weiterführenden Projekt die BesucherInnen noch stärker zu den Hauptakteuren machen. Speeddating, Fotomat, die Armbänder und die Pinnwand haben mir demnach am Besten gefallen. Ich fände es toll, wenn in Zukunft noch mehr dieser partizipativen Ideen einfließen.

Nr. 6: aufgrund der regen Teilnahme. Viele Menschen haben an diesem Projekt mitgewirkt.

Nr. 9: sich für dieses Projekt zahlreiche Personen sehr stark engagiert haben und für sie kulturelles Schaffen für einen bestimmten Zeitraum zum zentralen Lebensinhalt wurde

Nr. 10: Es gelang in kurzer Zeit eine Vielzahl von mehrheitlich jüngeren Personen zum Mitmachen zu motivieren, sei es für Werke, für Organisation, für Musik, Unterhaltung etc.

Nr. 12: Für mich war es eine tolle Erfahrung, da ich mich eigentlich vor Projekten scheu (immer noch :)), aber es hat mir wirklich Spaß gemacht.

Nr. 13: Ein weiterer Erfolg war für mich zu sehen, welche ungeahnten Talente in einigen Leuten stecken, und wie so ein ungezwungener Rahmen diese zum Vorschein bringen konnte. // Es ist meiner Meinung nach nicht üblich für Liechtenstein, ein Projekt ohne jegliche Art von Geldfluss aufzuziehen so viele Leute zu involvieren und zu begeistern

Nr. 14: Leuten, die nicht unbedingt den Titel «Künstler» tragen, eine Plattform zu bieten um ein persönliches Projekt umzusetzen, was man vielleicht schon länger machen wollte.

Nr. 15: [ANREGUNG:] Die Anregung lautet also «Machen» und dabei eine gemischte Gruppe von Leuten involvieren.

Nr. 16: Für mich war es sehr besonders, weil es parallel zu meiner Bachelorthesis lief und ich dafür ziemlich viel Zeit investiert habe. Vielleicht hat es deshalb doppelt so viel Spaß gemacht!

Nr. 17: Die Beteiligung am Love Hotel war für mich ein großer Spaß.

Nr. 20: Viele Leute haben [...] zum ersten Mal etwas in der Art gemacht // Ich fand übrigens auch gut, dass ein paar Schweizer und Österreicher mitgemacht haben, für die Durchmischung // in jeder Ecke macht jemand was // [KRITIK:] kleineres Kuratorenteam für weniger Konflikte // Vielleicht allgemein etwas weniger Involvierte (damit es etwas entspannter ist bzw. man keine Probleme mit manchen bekommt), wobei die Masse auch ihren Charme hat und das ja euer Konzept war.

Nr. 22: Man spürte das große Zusammengehörigkeitsgefühl aller Mitwirkenden.

Nr. 23: Außerdem fand ich es spannend, das so viele Leute aus verschiedenen Bereichen aufeinander treffen und auch Personen, die mit bildender Kunst nicht viel am

lud haben (ich zum Beispiel) dennoch die Möglichkeit erhielten, in welcher Form auch immer, am Projekt Love Hotel mitzuwirken. // Für mich persönlich war es etwas Besonderes, weil ich zum ersten Mal überhaupt bei einem Projekt in der Art mitgewirkt habe, und zwar mit einem Ausstellungsobjekt (Kabinensex), das ich ohne das Love Hotel sehr wahrscheinlich nicht umgesetzt hätte, bzw. wäre ich wahrscheinlich gar nicht auf die Idee gekommen, mich in so etwas auszuprobieren. Ob das erstellte Objekt gelungen ist oder nicht (finde eher nicht), spielt für mich rückwirkend auch gar keine Rolle, da der Prozess viel wichtiger war, bzw. diese Erfahrung zu machen, anders zu arbeiten, als ich es gewohnt bin.

Nr. 24: hat einer Vielzahl von Personen eine Plattform für [...] das Präsentieren [...] unterschiedlichster Arbeiten ermöglicht // Das Projekt Love Hotel war für mich etwas Besonderes, da ich zuvor noch nie an einem solchen Projekt mitgewirkt hatte. Ohne dieses Projekt, welches auch die Teilnahme von «Nicht-Künstlern», wie z.B. mir, ermöglichte, wäre es in naher Zukunft nicht zu einer solchen Installation gekommen («Kabinensex» gemeinsam mit B. Q).

Nr. 25: da es Menschen mit verschiedensten Hintergründen [...] miteinbezogen hat // Für mich war das Projekt etwas Persönliches, da ich bis anhin eigentlich keine Berührungspunkte mit Kunst und Kultur hatte und ich durch meine Mitarbeit Teil dieses Projektes und des Gemeinschaftsgefühles geworden bin.

Viele verschiedene Menschen (ohne klassische Werbemittel)

Nr. 1: Es [Pecha Kucha Night] hat also mehr Chancen, viele Schichten anzusprechen. // Die ältere Generation war sehr willkommen, aber ich glaube, nicht unbedingt im aktiven Sinn.

Nr. 2: Partys mit Livemusik und Performance lockten Unmengen Menschen an aus sehr verschiedenen Hintergründen. D.h. es wurde ohne effektive klassische Werbung, also nur über MundzuMund und SMS oder Facebook ein totaler Publikumserfolg. // Es waren alle Generationen versammelt auch wenn das Alter 20–30 die Mehrheit stellte.

Nr. 5: Und trotz seines alternativen Charakters offen für alle.

Nr. 7: mit dem Talent der VeranstalterInnen Menschen anzulocken // Eine Kunst-Kultur-Kommunikations-Veranstaltung ohne öffentliche Ankündigung, ohne offizielle Einladungen und trotzdem mit mehr Besuchern als an jeder üblichen Veranstaltung...

Nr. 8: Es hat viele verschiedene Menschen zusammengeführt. Aussteller/ Künstler und Besucher des Hotels. // Dadurch gab es auch Gäste, die sich sonst wenig mit Kunst beschäftigen. // Man war sich nicht immer sicher, wer nun Gast und wer Künstler war. Deshalb war es ein erfrischender Mix zwischen Generationen und verschiedenen Interessensgruppen. // [ANREGUNG:] Unbedingt offen bleiben für Menschen, die wenig Zugang zu Kunst haben.

Nr. 9: da mediale und via Mundpropaganda hervorgerufene Öffentlichkeit für Kunst und Kultur geschaffen wurde // Ich finde es sehr gut, dass das Love Hotel so viele Menschen über persönliche Kontakte, Mundpropaganda und soziale Netzwerke mobilisieren konnte.

Nr. 11: Außerdem war das Projekt erfolgreich, weil es v.a. im Raum Liechtenstein in kurzer Zeit sehr bekannt wurde. Unzählige Personen besuchten das Love Hotel

Nr. 12: so sind auch einige, vor allem junge Leute hinein gekommen, die sonst nie aufgetaucht wären

Nr. 13: Ich hätte mir nie träumen lassen, dass das Projekt so viele unterschiedliche Leute (sowohl Künstler als auch Besucher) anziehen würde. // Am Abschlussabend waren sehr viele Leute anwesend, die das Projekt nicht wirklich interessierte und die nur wegen der Party kamen. // [ANREGUNG:] Im Nachhinein hätte man die Organisatoren dieses Abends etwas anders briefen sollen, bzw. sie anders involvieren sollen.

Nr. 15: Während der Projektwoche konnten das Love-Hotel, seine BewohnerInnen und ErschafferInnen ein gemischtes Publikum begeistern – auch wenn diese Gruppen so nicht immer so voneinander zu trennen waren und irgendwie miteinander zu verschmelzen schienen.

Nr. 17: [KRITIK:] Vielleicht hätte man ein etwas breiteres Publikum erreichen können, wenn das Projekt mehr beworben und medial abgedeckt worden wäre.

Nr. 20: viele Besucher und Presse

Nr. 21: Nicht nur, dass die Aktion sehr viele Interessierte angelockt hat.

Nr. 23: Außerdem fand ich es spannend, das so viele Leute aus verschiedenen Bereichen aufeinander treffen

Nr. 24: Das Love Hotel [...] hat einer Vielzahl an Personen eine Plattform für den Austausch, das Präsentieren und Betrachten unterschiedlichster Arbeiten ermöglicht und diese in gewissem Sinne frei zugänglich gemacht

Nr. 25: da es Menschen mit verschiedensten Hintergründen zusammengebracht [...] hat // Viele Freunde von mir, welche bis anhin keinen Bezug zu kulturellen Ereignissen und Projekten hatten, haben sich auf das Love Hotel eingelassen und waren begeistert // Des Weiteren war es schön zu sehen, für wie viele Leute der Ort etwas Spezielles geworden ist und sie sich darauf eingelassen haben.

Begegnungen, Gespräche und Kollaborationen

Nr. 1: ich denke, dass wir solche Anlässe BRAUCHEN. Einerseits diese 5 Minuten Gespräche: wir sind ein verhaltenes Volk und da ging es auf einmal. Man hat bedeutend mehr von einem Abend, wenn man Leute kennenlernt.

Nr. 2: Ausstellungsbesucher fanden eine Atmosphäre vor, die einen kulturellen Diskurs ermöglichte. Man blieb, diskutierte und konsumierte, fand Gleichgesinnte. Während Museen die Besucher durchspülen, wurde hier ein Sein provoziert.

Nr. 3: In vielen Dialogen wurde mitgeteilt, gestaunt und gelacht. Jeder Tag war gefüllt mit neuen Begegnungen, Auseinandersetzungen und gemeinsamen Prozessen. Dadurch konnten viele neue Kontakte entstehen und vertieft werden. Es war eine unbeschreiblich intensive Begegnungs- und Austauschzeit. // Ein Feuerwerk an Begegnung, Berührung und tiefen Erlebens.

Nr. 5: Es war ein öffentlicher Begegnungsort fernab der gängigen Konventionen. // Ich habe mich von Anfang an wohl gefühlt.

Nr. 6: gemeinschaftlicher Arbeit

Nr. 7: mir der Aufforderung/ Einladung zur Kommunikation // [KRITIK:] Genügend Raum freilassen, wo man sich treffen/zusammensitzen kann. Das war beim Love Hotel oft im Freien (sicherlich auch wegen der Raucher!), bei Regen aber etwas nass.

Nr. 9: da ein temporärer Raum für Gespräche, Austausch und Treffen entstanden ist

Nr. 11: Schön fand ich einfach auch, dass das Love Hotel zu einem außergewöhnlichen Treffpunkt wurde.

Nr. 14: ein Ort, an den man gerne hin ging

Nr. 15: Vor der offiziellen Eröffnung war der Ort bereits für Wochen [...] ein Treffpunkt.

Nr. 16: es haben sich viele interessante Bekanntschaften daraus ergeben

Nr. 18/19: Es konnten wirklich persönliche Kontakte geknüpft und freundschaftliche Beziehungen aufgebaut werden. Es war interessant, wieder neue Leute kennen zu lernen und mit diesen zu diskutieren.

Nr. 20: Viele Leute haben zusammengearbeitet // Der Abend mit der Hochschule fand ich, auch wenn er vielleicht an ein paar Ecken nicht geklappt hat, eine sehr gute Idee bzgl. Austausch. Ich weiß nicht woher mein guter Kontakt zu S. K. kommt, aber könnte gut sein, dass er vom Love Hotel stammt, weil wir da auch rausgefunden haben, dass wir beide nach Berlin gehen wollten usw. // Man trifft neue Leute, und Leute, die man schon lang nicht mehr gesehen hat, das fand ich auch super. Und eben auch Leute von weiter weg.

Nr. 24: es hat einer Vielzahl an Personen eine Plattform für den Austausch [...] ermöglicht

Gute Stimmung und Ehrlichkeit

Nr. 1: Die Stimmung war dicht und gut gelaunt und humorvoll. Man spürte den Goodwill der Veranstalter, der Besucher, der Hausbesitzer, der Nachbarn, so dass niemand auf Nadeln saß, eine entspannte Stimmung. // Die Stimmung war nicht heilig, Man

musste nicht herreden, dass alle Beiträge gleich gut waren. // Hier hatte man aber das Gefühl, dass die Initianten auch auf Ihre Kosten kamen, wenn vielleicht auch nicht in materieller Hinsicht. // Ich spürte eine Vitalität, kein gegenseitiges Schulterklopfen. // aber schlussendlich mit Vergnügen.

Nr. 5: Ich [...] habe die ausgelassen Stimmung sehr genossen. Ein bisschen wie Faschnacht, aber eben mit Niveau und Ehrlichkeit.

Nr. 6: Der Enthusiasmus, der sich durch die Tage hindurchgezogen hat, war in jeder Hinsicht spürbar.

Nr. 10: alles war private Begeisterung, aber mit dem Sinn für Realität

Nr. 12: weil es jeden, die Teilnehmer und auch die Besucher, sehr begeistert hat. // es hat mir wirklich Spaß gemacht.

Nr. 15: Aus dem vielen Herzblut darin entstand eine besondere Energie, welche einen einnahm, sobald man das Haus betrat.

Nr. 16: Wir hatten Spaß

Nr. 17: sozusagen ein Freudenhaus // Die Freude und Energie, mit der ihr an das Projekt herangetreten seid // Die Beteiligung am Love Hotel war für mich ein großer Spaß.

Nr. 18/19: ihr [habt] die Gäste unterhalten und begeistern können

Nr. 22: Die ganze Woche hatte einen besonderen Zauber inne. // Ich fand den Eröffnungsabend super. Die Leute waren enthusiastisch und es hat Spaß gemacht, alle Kunstwerke und Performances anzusehen. Die positive Energie war überall im Haus.

Nr. 25: Viele Freunde von mir, welche bis anhin keinen Bezug zu kulturellen Ereignissen und Projekten hatten, haben sich auf das Love Hotel eingelassen und waren begeistert.

Vielfältiges und überraschendes Kulturangebot

Nr. 1: Trotzdem hatten alle Beiträge einen Zusammenhang, der Einzelne spielte keine große Rolle. // Neue Dinge, zumindest für uns, wurden mit Erfolg ausprobiert: diese 5 Minuten Gespräche [Speed Dating] und die Pecha Kucha Night. // Die Abendveranstaltungen waren für mich Neuland und ich denke, dass wir solche Anlässe BRAUCHEN. // Pecha Kucha Night sehe ich als unglaubliche Möglichkeit, das Land zu erkunden und Schätze zu heben. Es ist, zumindest wenn die Pecha Kucha Night so offen gehandhabt wird, wieder so etwas, das man nicht einordnen kann. Es hat also mehr Chancen, viele Schichten anzusprechen. // [KRITIK:] Ich könnte mir vorstellen, dass eine gewisse Begleitung der Künstler über einen Zeitraum sehr fruchtbar sein könnte, so dass die Beiträge noch zwingender, engagierter und notwendiger würden.

Nr. 2: Partys mit Livemusik und Performance lockten Unmengen Menschen an aus verschiedenen Hintergründen. // die kulturelle Offenheit

Nr. 3: Durch die verschiedenen Räume des Hauses entstanden sehr verschiedene Arbeiten zum Thema. // Meine erste Pecha Kucha Night war ein weiteres persönliches Highlight. Unglaublich spannend was die verschiedenen Vortragenden in 6 Minuten erzählt haben. Ich bin immer noch fasziniert von diesem Format. // all das Kleine, Persönliche und Liebevolle, das stattgefunden hat. Menschen in Bademänteln, ein Kartenkiosk, kochende Menschen im Freien, rosaroten Cakes, staunende Menschen...

Nr. 4: man aus dem Objekt [dem Konzept] alle möglichen Szenarien bespielt hat.

Nr. 5: Speeddating, Fotomat, die Armbänder und die Pinnwand haben mir demnach am besten gefallen. // [ANREGUNG:] Ich fände es toll, wenn in Zukunft noch mehr dieser partizipativer Ideen einfließen.

Nr. 7: mit Raum (auch im übertragenen Sinn) für Persönliches, das man gern präsentieren will? Für mich war es eine Mischung aus vielen gekonnt komponierten Elementen, die dieses Ereignis so erfolgreich machte. // [KRITIK:] Waren die KünstlerInnen zufrieden mit der Wahrnehmung ihrer Arbeiten?

Nr. 8: Es hat perfekt den Mix zwischen Kunst und Freizeit-Unterhaltung hergestellt // [ANREGUNG:] Dieser Mix zwischen «Ausstellen», «Unterhaltung» und «sich treiben lassen» und trotzdem professionelle Themen und Performance bieten wird viele Menschen anziehen und das Interesse an Kunst wecken.

Nr. 9: da unterschiedliche künstlerische und kulturelle Ausdrucksformen miteinander verwoben wurden

Nr. 10: Für mich war es ein Highlight, in solcher Umgebung so viele kreative Ideen zu sehen.

Nr. 11: Bei meinem Besuch fand ich es besonders spannend zu erkunden, was die einzelnen Künstlerinnen, Künstler und die anderen gestaltenden Personen aus den Räumen des Hauses gemacht hatten. Jeder Raum war wie eine kleine Welt. // Besonders an diesem Projekt war auch die Vielseitigkeit des Programms der Love Hotel-Woche. Die Besucherinnen und Besucher wurden z.B. mit einer Pecha Kucha Night, mit Konzerten und sogar einem Speeddating überrascht.

Nr. 12: Ich hatte das Gefühl, dass alle Spaß an den verschiedenen Räumen hatten und auch sehr fasziniert waren. // Es war auch gut, dass es am Wochenende mit dem Ausgehen zu tun gehabt hat

Nr. 14: Ein abwechslungsreiches Programm (Pecha Kucha, Bar, Musikraum, Fotobox und vieles mehr) // [ANREGUNG:] Illegale/ geheime Filmaufführungen (wie z.B. Secret cinema) 80er-Film/ Splatter-Horror-Film-Night («Tanz der Teufel» hätte in das alte Haus ganz gut gepasst).

Nr. 17: eine Woche lang ein vielfältiges Programm // Die Durchführung der ersten Pecha Kucha Night in Liechtenstein war für mich ein Highlight der Woche. // Mit dem Love Hotel und den unterschiedlichen Projekten habt ihr eine interaktive Plattform geschaffen // Es war spannend zu beobachten, [...] wie unterschiedlich die Präsentationen waren.

Nr. 18/19: Es passte einfach alles zusammen, der wunderschön gemalte Aufgang zum Obergeschoss, die kargen Einrichtungen, der Heustall sowie all die interessanten Angebote im Kiosk // Die Umsetzungen Eurer Vorstellungen, Ideen und Konzepte in diesem Haus sind hervorragend gelungen // Es war spannend zu beobachten, [...] wie unterschiedlich die Präsentationen waren. // Mit den Durchführungen von Vernissagen, Foto-Ausstellung, Pecha Kucha, Slam Poetry usw. habt ihr voll ins Schwarze getroffen und die Gäste unterhalten und begeistern können.

Nr. 21: Das Haus mit den speziell gestalteten Räumen // Es war eine Entdeckungsreise, nicht nur durch verschiedene Kunstrichtungen, sondern auch durch verschiedene Gedankenwelten.

Nr. 22: Ich fand den Eröffnungsabend super. // es hat Spaß gemacht, alle Kunstwerke und Performances anzusehen // [KRITIK:] Ich bin mir nicht sicher, aber ich hatte das Gefühl, dass das Haus tagsüber noch besser genutzt hätte werden können.

Nr. 25: [KRITIK:] Es war nicht immer klar, wie gewisse Arbeiten im Zusammenhang mit dem Love Hotel stehen. Da könnte man in Zukunft versuchen, evtl. durch Künstlergespräche die Arbeiten sowie Künstler den Besuchern näher zu bringen.

Das Andere/ Unkonventionelle/ Subversive

Nr. 2: der etwas subversive Touch // Das Andere scheint attraktiv für ein breites Publikum – die Museumsmacher hielten sich fern, wohl weil sie in Frage gestellt werden durch diese unkonventionelle Welt.

Nr. 4: In Liechtenstein ist man sich Langweiliges gewöhnt und deshalb war das Love Hotel sehr besonders.

Nr. 10: Diejenigen die kamen, zeigten sich begeistert, dass eine solche Initiative in unserem Land möglich ist.

Nr. 11: weil das Projekt einzigartig war // Meiner Meinung nach wurde zuvor nie ein ähnliches Projekt in Liechtenstein durchgeführt

Nr. 13: Es ist meiner Meinung nach nicht üblich für Liechtenstein, ein Projekt völlig ohne jegliche Art von Geldfluss aufzuziehen und trotzdem so viele Leute zu involvieren und zu begeistern, welche trotzdem (oder wahrscheinlich genau deshalb) mit so viel Herzblut dabei sind.

Nr. 20: die Altstadt Vaduz wurde auch noch nicht so oft auf diese Weise genutzt.

Nr. 21: Es war ein Erlebnis, etwas Anderes, etwas Erfrischendes, noch nie Dagewesenes.

Unerwartete Ereignisse

Nr. 1: Es gab unplanbare intensive Momente, z.B. als der Hausbesitzer, obwohl in Trauer, im roten Zimmer tanzte.

Nr. 13: Ein weiterer Erfolg war für mich zu sehen, welche ungeahnten Talente in einigen Leuten stecken und wie so ein ungezwungener Rahmen diese zum Vorschein bringen konnte.

Verunsicherung

Nr. 1: Man konnte das Ding nicht wirklich einordnen. // Ich hatte das Gefühl, dass die Kunstlandschaft neu definiert wurde, mit einem leichten Gefühl der Unsicherheit von allen Seiten. // Die Kunstschirke hielten sich eher fern, was ich auch als Unsicherheit deute, es war in Ordnung.

Nr. 2: die Museumsmacher hielten sich fern, wohl weil sie in Frage gestellt werden durch diese unkonventionelle Welt

Nr. 8: Man war sich nicht immer sicher, wer nun Gast und wer Künstler war.

Ein besonderer Ort

Nr. 1: Es wurde ein ORT neu geschaffen, den es vorher so nicht gegeben hatte und dieser Ort hat jetzt eine Bedeutung.

Nr. 2: Es wurde in den wenigen Tagen ein Ort der Identifikation, Menschen kamen, blieben, wurden aktiv. // Es scheint, dass Orte mit kulturellem Programm, welche eine andere Umgebung anbieten, sofort angenommen werden. // es war nicht institutionalisiert // Es waren keine heiligen Hallen, sondern ein Altbau.

Nr. 3: Durch die verschiedenen Räume des Hauses entstanden sehr verschiedene Arbeiten zum Thema.

Nr. 5: Eine richtige Heterotopie.

Nr. 6: aufgrund der außergewöhnlichen [...] Location // Es wäre einfach wichtig [für eine Wiederholung], dass man eine Räumlichkeit findet, die den Beteiligten großen Spielraum lässt.

Nr. 7: die Verbindung von einem leer stehenden Haus – mit zeitgenössischer Kunst // mit der Botschaft, «hier befinden Sie sich ganz öffentlich in einer privaten Umgebung»

Nr. 9: da ein neuer Raum für Kunst und Kultur geschaffen wurde, wenn auch nur temporär // da die Organisatoren und Initianten des Love Hotels sich einen eigenen, neuen kulturellen Raum geschaffen haben und sich damit im wahrsten Sinne des Wortes Platz geschaffen haben für ihre kulturellen Aktivitäten

Nr. 11: Besonders an diesem Projekt war für mich der Ort an dem es stattfand. Es war außerordentlich, dass die Besitzerin und der Besitzer des alten Hauses, es für ein kulturelles Projekt zur Verfügung stellten und es war außerdem bemerkenswert, dass die Projektleitenden ihre tolle Idee darin umsetzten. Es war erstaunlich wie aus einem alten leerstehenden Haus im verschlafenen Mitteldorf von Vaduz ein «Love Hotel» gemacht wurde.

Nr. 14: ein Ort, an den man gerne hin ging // die besondere Atmosphäre in diesem Haus

Nr. 18/19: dass Ihr Euer Projekt in diesem Gebäude verwirklichen konntet

Nr. 20: das alte Haus

Nr. 21: Das Haus mit den speziell gestalteten Räumen // Mal davon abgesehen, dass ich es immer spannend finde, in fremden Häusern zu sein. Es ist irgendwie etwas Persönlich, Intimes. Etwas, das einem sehr viel über Menschen verrät.

Nr. 23: nur schon deswegen, weil ein leerstehendes Haus für die Dauer von einer Woche genutzt wurde, und dieses Thema, also Zwischennutzung leerstehender Räume, meiner Meinung nach besonders für Liechtenstein ein wichtiges Thema ist, das bis anhin, noch viel zu wenig diskutiert wurde und wird.

Nr. 24: denn es hat einem derzeit leerstehenden Haus Leben eingehaucht // [ANREGUNG:] allerdings ist die Zwischennutzung leerstehender Räumlichkeiten ein guter Ausgangspunkt für weitere Projekte

Kurze Ausstellungsdauer

Nr. 2: es war kurz

Nr. 7: Ideal fand ich die Zeitspanne – eine Woche!

Nr. 17: [FRAGE:] Ich habe mich nur gefragt, ob sich der Aufwand für eine Woche Love Hotel gelohnt hat.

Stimmiges Konzept/ Thema

Nr. 4: da das Konzept stimmte

Nr. 6: aufgrund der außergewöhnlichen Idee

Nr. 11: dass die Projektleitenden ihre tolle Idee darin umsetzten

Nr. 17: eine witzige und lustige Idee eines Love Hotels in Vaduz Mitteldorf // Wie gesagt, hat mich das Thema fasziniert.

Grosser Zeit- und Energieeinsatz ohne finanzielle Entschädigung

Nr. 1: Es ist natürlich immer schön, wenn aus Engagement geschuftet wird und nicht nur ums Geld.

Nr. 2: alle arbeiteten ohne Entgelt

Nr. 8: Zudem war das Hotel nicht auf Geld ausgerichtet. Es war ehrliche Arbeit und Ehrgeiz der Initianten.

Nr. 10: Persönlich hat mich überzeugt, dass all dies ohne grosses Ansuchen an staatliche Stellen oder gemeinnützige Stiftungen geschah

Nr. 11: weil das Projekt [...] mit sehr viel Herzblut und Engagement durchgeführt wurde.

Nr. 12: Ich denke, das was alle gesehen haben ist, dass hinter den Arbeiten und dem ganzen Projekt, motivierte Leute gesteckt haben, die mit wenig Zeit etwas Tolles auf die Beine gestellt haben.

Nr. 13: Es ist meiner Meinung nach nicht üblich für Liechtenstein, ein Projekt völlig ohne jegliche Art von Geldfluss aufzuziehen und trotzdem so viele Leute zu involvieren und zu begeistern, welche trotzdem (oder wahrscheinlich genau deshalb) mit so viel Herzblut dabei sind.

Nr. 16: Für mich war es sehr besonders, weil es parallel zu meiner Bachelorthesis lief und ich dafür ziemlich viel Zeit investiert habe. Vielleicht hat es deshalb doppelt so viel Spaß gemacht!

Nr. 17: Ich schätze es sehr, dass ihr vor einem Projektstart nicht zuerst nach Sponsoren und Geldgebern gesucht habt, sondern die Energie vielmehr ins Projekt hineingesteckt habt Genau das [nicht zuerst Geld ansuchen, sondern Energie ins Projekt investieren] hat dem Love Hotel einen ehrlichen Charakter gegeben. // euer unentgeltlicher Arbeitseinsatz

Nr. 18/19: praktisch ohne bemerkenswerte Unterstützung an fremden Geldern. Euer Fleiß, Zeitaufwand und Einsatz sowie der euerer Freunde, Bekannten und Angehörigen ist bewundernswert.

Nr. 20: [VORSCHLAG:] Das Geld sollt ihr nur an die Organisatoren verteilen, oder zumindest in einem angemesseneren Verhältnis.

Gute Kommunikation und Organisation

Nr. 2: Interessant ist auch, dass Nachbarn trotz Ruhestörung dem Auflauf positiv gegenüber standen, weil mit ihnen kommuniziert wurde.

Nr. 12: [KRITIK:] Vielleicht ein bisschen früher anfangen (macht dann aber eh keiner), dann wäre alles ein bisschen weniger gestresst gewesen.

Nr. 24: Insgesamt war nach meiner Einschätzung das gesamte Projekt sehr gut organisiert, dies geht über die interne Organisation bis hin zu der Kommunikation nach Außen und das Miteinbeziehen unterschiedlichster Organisationen.

Agieren auf Augenhöhe

Nr. 1: Es wurde nie von oben herab agiert, sondern immer auf gleicher Augenhöhe, mit den Nachbarn, mit den Köchen etc.

Nr. 14: Der lockere Umgang mit den Leuten

Der (experimentelle) Entstehungsprozess

Nr. 3: Für mich war es nicht vorstellbar wie das leere, ungemütliche Haus zu einem Kunsterlebnis werden kann. Und ein Erlebnis wurde es und zwar mit allen Sinnen. // Durch die ganze Woche konnten alle die verschiedenen Gestaltungsprozesse der Künstler mitverfolgen. // Eine verrückte Zeit.

Nr. 6: Spontaneität

Nr. 7: Ja, es war besonders, weil ich schon den Prozess der Vorbereitung mit beobachten durfte, ich aber trotzdem total neugierig blieb, was daraus entstehen wird.

Nr. 12: Erstens hab auch ich gemerkt, dass man nicht ein halbes Jahr braucht um was Gutes/ Lustiges auf die Beine zu stellen. Zweitens ist mir aufgefallen, dass nicht alles immer perfekt sein muss, um zu funktionieren oder zu wirken. Manchmal kommt sogar etwas Besseres heraus, wenn man ein bisschen improvisieren muss.

Nr. 15: Vor der offiziellen Eröffnung war der Ort bereits für Wochen eine Brutstätte, eine Werkstatt und ein Treffpunkt. // Auch deshalb, weil mit so wenig Materiellem so viel entstanden ist und wir uns bewusst für diesen Weg entschieden haben

Nr. 17: Es war spannend zu beobachten, wie aus dem verlassenen Haus nach und nach ein Love Hotel entstanden ist

Nr. 20: man hat alle Freiheiten // [KRITIK:] weniger Puff im Garten und Materialschlacht im Allgemeinen (ein bisschen Ordnung muss sein)

Nr. 24: Es war ein sehr interessanter Prozess von der ursprünglichen Ideensuche bis hin zum eigentlichen Aufbau der Installation – es hatte etwas Konkretes und die gemeinsame Arbeit an diesem Projekt hat mir persönlich sehr viel Freude bereitet.

Nachhaltigkeit

Nr. 1: Es wurde ein ORT neu geschaffen, den es vorher so nicht gegeben hatte und dieser Ort hat jetzt eine Bedeutung. Ich nehme an, dass es dem Quartier gut getan hat. // Ich möchte die Erfahrung des Love Hotels nicht missen, weil ich wieder daran glaube, dass noch nicht alles festzementiert ist und dass sich mit der Haltung der Initianten auch im konservativsten Raum ungeahnte Möglichkeiten auf tun können und so die Menschen sich auch selber anders erfahren als im gewohnten Leben, was wiederum Spuren überall hinterlässt, eine Art Energie.

Nr. 3: Jeder, der daran teilgenommen hat, hat immer noch Sonne im Herzen, wenn er an das Love Hotel denkt.

Nr. 9: da die Berührungspunkte bzw. die Grenzen zu kulturellen Ausdrucksformen abgebaut wurden

Nr. 10: Die abschließende Dokumentation ist fast schon Zeitgeschichte

Nr. 11: Unzählige Personen besuchten das Love Hotel und sprachen auch noch Wochen danach davon.

Nr. 13: Das Love Hotel hat langfristigen Eindruck hinterlassen, was mich freut und ein bisschen stolz macht, ein kleiner Teil davon gewesen sein zu dürfen.

Nr. 15: Als Mitinitiantin wird das Love Hotel für mich immer etwas Besonderes sein. // Für mich ist das «Gefühl Love-Hotel» oft immer noch spürbar und ich denke, dass es bei uns im Land «etwas» hinterlassen hat.

Nr. 20: Positive Reaktionen // Aber vielleicht ist die Nachhaltigkeit interessant [...]. Wie es z.B. bei den Leuten hängengeblieben ist, dass sie weiterhin etwas machen. z.B. P. O. organisiert ja das Morgenland mit. Vielleicht hatte das Love Hotel einen Einfluss? Außerdem sehe ich z.B. noch Katalog und Taschen, auch wichtige Überbleibsel. // Ich weiß nicht woher mein guter Kontakt zu S. K. kommt, aber könnte gut sein, dass er vom Love Hotel stammt, weil wir da auch rausgefunden haben, dass wir beide nach Berlin gehen wollten usw.

Nr. 21: Das Haus mit den speziell gestalteten Räumen hat mir als Besucherin auch persönlich etwas mitgegeben. // Das Love Hotel hatte etwas Inspirierendes.

Nr. 22: Die Nachmittage/ Abende die ich dort verbracht habe, werden mir lange in Erinnerung bleiben.

Nr. 23: Für mich persönlich war es etwas Besonderes, weil ich zum ersten Mal überhaupt bei einem Projekt in der Art mitgewirkt habe, und zwar mit einem Ausstellungsobjekt [...], das ich ohne das Love Hotel sehr wahrscheinlich nicht umgesetzt hätte bzw. wäre ich wahrscheinlich gar nicht auf die Idee gekommen, mich in so etwas auszuprobieren. // Ob das erstellte Objekt gelungen ist oder nicht (finde eher nicht), spielt für mich rückwirkend auch gar keine Rolle, da der Prozess viel wichtiger war bzw. diese Erfahrung zu machen, anders zu arbeiten, als ich es gewohnt bin.

Nr. 24: Ohne dieses Projekt, welches auch die Teilnahme von «Nicht-Künstlern», wie z.B. mir, ermöglichte, wäre es in naher Zukunft nicht zu einer solchen Installation gekommen

Nr. 25: Viele Freunde von mir, welche bis anhin keinen Bezug zu kulturellen Ereignissen und Projekten hatten, haben sich auf das Love Hotel eingelassen und waren begeistert // Kunst kam ihnen plötzlich nicht mehr so fremd und abgehoben vor. Kurzum, das Love Hotel hat dazu beigetragen, Vorurteile und Berührungspunkte abzubauen. // Für mich war das Projekt etwas Persönliches, da ich bis anhin eigentlich keine Berührungspunkte mit Kunst und Kultur hatte und ich durch meine Mitarbeit Teil dieses Projektes und des Gemeinschaftsgefühles geworden bin.

MITWIRKENDE «LOVE HOTEL»

OrganisatorInnen

Mario Frick, Laura Hilti, Yvonne Sparber, Cornelia Wolf

KünstlerInnen, GestalterInnen

Barbara Batliner, Jürgen Beck, Dominique Berrel, Samuli Blatter, Dimitri Broquard, Melanie Büchel, David Buj-Reitze, Carmen Casty, Tiziana Conditto, Marie Cuennet, Mario Frick, Klaus Fromherz, Beate Frommelt, Corinne Gisel, Anna Hilti, Sebastian Kofink, Roland Korner, Evelyn Laube, Janto Lenherr, Martin Lötseher, Sandro Nardi, Luigi Olivadoti, Benjamin Quaderer, Eva Rust, Aline Stieger, Saskia Sorg, Tom Seger, Ruth Steinlechner, Andy Storehenegger, Martin Walser, Nina Wehrle, Wes Westenburger, Cornelia Wolf, Anita Zumbühl

SchriftstellerInnen

Michael Donhauser, Janine Köppli

MusikerInnen, Poetry Slammer

balders ross (Joachim Batliner & Markus Beckstein), Michael Büchel, Ludovic Gillon, Kurt Kind, Klanglabor (Denise Kronabitter, Arno Oehri, Marco Sele), Sebastian Kofink, Benjamin Quaderer, Moritz Schädler, David Sele

Vernissageredner

Thomas Soraperra

BarTEAM, Grillmeister, Empfangskomitee, HelferInnen

Christof Brockhoff, Ralf Eberle, Dieter Frick, Janto Lenherr, Claudio Nardi, Reto Nässcher, Peter Ott, Patrik Schneider, Aline Stieger u.a.

Vortragende Pecha Kucha Night

Stefan Berginz, Christof Brockhoff, Beate Frommelt, Marcel Marxer, Angelika Mathis, Pascal Ospelt, Sacha Schlegel, Pio Schurti, Peter Staub

FilmproduzentInnen

Caroline Büchel, Daniel Kladiva (pumpkin Film)

Kulinarische Talente

Martha Büchel-Hilti, Inge Frick, René Hasler, Katja Langenbahn-Schremser, Monika Nardi, Jürgen Schindler, Antonia Tschütscher, Doris Wolf

KooperationspartnerInnen

Cornelia Faisst und Peter Staub (Universität Liechtenstein)

HausbesitzerInnen

Dorothea & Peter Goop-Jehle, Jörg Goop

FotografInnen

Tiziana Conditto, Mario Frick, Peter Goop, Laura Hilti, Daniel Kladiva, Roland Korner, Marcel Marxer, Anna Rauter

GestalterInnen & RedakteurInnen Dokumentation

Mario Frick, Laura Hilti, Janto Lenherr, Cornelia Wolf

Sonstige Beteiligte, Unterstützende & Nachbarn

Ralf Eberle, Herbert Elsensohn, Aurelia Frick, Frommelt Zimmerci Ing. Holzbau AG, Edy Hassler, Martha & Hansjörg Hilti-Büchel, Kerstin & John Huston-Appel, Monika & Ronald Kranz, Raphael Marxer, Musikhaus Gusti Foser AG, Elisabeth Nägele, Johannes Nägele, Trudy Nigg, Milli & Paul Ospelt, Veronika Sedlmair, Georg Sparber, Gustl Stieger, Rainer Tschütscher, Doris & Peter Wolf, Patrik Zimmermann

LITERATUR- VERZEICHNIS

David ANDERSON, Participation Attracts – Participation Binds, in: Beatrix COMMANDEUR, Dorothee DENNERT, Event zieht – Event bindet. Besucherorientierung auf neuen Wegen, Bielefeld 2004, S. 19–27.

Doug ASHFORD, Julie AULT, Group Material. AIDS Timeline, in: 100 Notes – 100 Thoughts / 100 Notizen – 100 Gedanken, 32, 2011.

Paul BASU, Sharon MACDONALD, Introduction: Experiments in Exhibition, Ethnography, Art, and Science, in: Sharon MACDONALD u. Paul BASU (Hg.), Exhibition Experiments. New Interventions in Art History, Oxford 2007, S. 2–24.

Ute Meta BAUER, Easy Looking – Curatorial Practice in a Neo-Liberal Society. Ute Meta Bauer in an Interview with Marius Babias, in: Marianne EIGENHEER, Barnaby DRABBLE, Dorothee RICHTER (Hg.), Curating Critique. ICE Reader 1 (Digitale Publikation), Edinburgh, Berlin, Zürich 2011 (Original: 2007), S. 72–76.

Dave BEECH, Inconsequential Bayonets? A Correspondence on Curation, Independence & Collaboration. Dave Beech & Mark Hutchinson, in: Paul O'NEILL (Hg.), Curating Subjects, London, Amsterdam 2011 (Original: 2007), S. 53–62.

Hans BELTING, Orte der Reflexion oder Orte der Sensation, in: Peter NOEVIER (Hg.), Das diskursive Museum, Ostfildern-Ruit 2001, S. 82–94.

Pauline BOUDRY, Von der Repräsentation zur Aktion, in: Judith BARRY u.a. (Hg.), Hors Sol. Reflexionen zur Ausstellungspraxis, Zürich, Genf 1997, S. 83–94.

Daniel BIRNBAUM, When attitude becomes form: Daniel Birnbaum on Harald Szeeman, Art Forum, 2005, S. 55, 58, 346.

Claire BISHOP, Experimental Activism. Claire Bishop interviews Nato Thompson, in: Manifesta Journal. Journal of contemporary curatorship, 10, Amsterdam 2010, S. 38–50.

Claire BISHOP, Antagonism and Relational Aesthetics, in: October Magazine, 110, Cambridge 2004, S. 51–79.

Christian BOROS, Christian Boros. In die Gegenwart vernarrt, in: Kunstforum International, 209, 2011, S. 299–243.

Pierre BOURDIEU, Die Intellektuellen und die Macht, Hamburg 1991.

Nicolas BOURRIAUD, Relational Aesthetics, Paris 2002 (franz. Original: 1998).

Bazon BROCK, Interview with Co-Curators: Jean-Christophe Ammann, Bazon Brock, François Burkhardt, and Johannes Cladders. Lucia Pesapane, in: Florence DERIEUX u.a. (Hg.), Harald Szeemann. Individual Methodology, Genf 2008, S. 134–138.

François BURCKHARDT, Interview with Co-Curators: Jean-Christophe Ammann, Bazon Brock, François Burkhardt, and Johannes Cladders. Lucia Pesapane, in: Florence DERIEUX u.a. (Hg.), Harald Szeemann. Individual Methodology, Genf 2008, S. 134–138.

Daniel BUREN, Achtung!, Basel 1995.

Yvane CHAPUIS, Museums and Young People. Preface to Thomas Hirschhorn – Musée Procaire Albinet, in: ICOM News, 3, http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/ICOM_News/2006-1/ENG/p3_2006-1.pdf (10.12.2011), 2006.

- Christophe CHERIX, Preface, in: Hans Ulrich OBRIST (Hg.), *A Brief History of Curating*, Zürich, Dijon 2008, S. 4–9.
- Graham COULTER-SMITH, *Deconstructing Installation Art*. *Fine Art and Media Art*, 1986–2006, in: <http://www.installationart.net/Chapter3Interaction/interaction03.html> (10.12.2011).
- Jonathan CULLER, *Deconstruction*, in: Jonathan CULLER (Hg.), *Deconstruction. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, London, New York 2003, S. 52–71.
- Diedrich DIEDRICHSEN, *Wer dazugehören will, muss sich abgrenzen*, in: *Tages-Anzeiger*, 5.10.2011, S. 25.
- DOCUMENTA 12, *Leitmotive*, in: <http://archiv.documenta12.de/leitmotiv.html?&L=0> (03.01.2012), 2007.
- Claire DOHERTY, *New Institutionalism und die Ausstellung als Situation*, in: Adam BUDAK u.a. (Hg.), *Protections. Das ist keine Ausstellung*, Graz 2006, S. 61–77 (PDF S. 1–8).
- Charles ESCHE, *Temporariness, Possibility and Institutional Change*, in: Simon SHAIKH (Hg.), *In the Place of the Public Sphere?*, Berlin 2005, S. 122–141.
- Pascal GIELEN, *Curating with Love, or a Plea for Inflexibility*, in: *Manifesta Journal. Journal of contemporary curatorship*, Amsterdam 2009, S. 14–25.
- GILBERT & GEORGE, *Gilbert & George*, in: Thomas BOUTOUX (Hg.), *Hans Ulrich Obrist. Interviews. Volume 1*, Mailand, Florenz 2003, S. 249–275.
- Felix GONZALEZ-TORRES, *Gonzalez-Torres, Felix*, in: Thomas BOUTOUX (Hg.), *Hans Ulrich Obrist. Interviews. Volume 1*, Mailand, Florenz 2003, S. 308–316.
- Peter GORSCHLÜTER, *Whose space is it anyway? Working on The Fifth Floor*, in: Peter GORSCHLÜTER (Hg.), *The Fifth Floor. Ideas Taking Space*. Liverpool 2009, 10–15.
- Liam GILLICK, *For a... Functional Utopia? Review of a Position*, in: Paul O'NEILL (Hg.), *Curating Subjects*, London, Amsterdam 2011 (Original: 2007), S. 123–136.
- Janna GRAHAM, Shadya YASIN, *Reframing Participation in the Museum: A Synopated Discussion*, in: Griselda POLLOCK, Joyce ZEMANS (Hg.), *Museums After Modernism. Strategies of Engagement*. Oxford 2008, S. 157–172.
- GROUP MATERIAL, *Who is GROUP MATERIAL?*, in: Julie AULT (Hg.), *Show and Tell: A Chronicle of Group Material*, London 2010.
- Christoph GRUNENBERG, Andrea NIXON, in: Peter GORSCHLÜTER (Hg.), *The Fifth Floor. Ideas Taking Space*, Liverpool 2009, S. 5.
- Thomas HIRSCHHORN, Alison M. Gingeras in conversation with Thomas Hirschhorn, in: *Thomas Hirschhorn*, London 2004, S. 7–40.
- IKSV BIENAL, *Untitled (12th Istanbul Biennial)*, in: <http://12b.iksv.org/en/giris.asp?e=2&id=38> (10.12.2011).
- William KENTRIDGE, *Anything Is Possible*, in: *Schweizer Fernsehen, Sternstunde Kunst*, 11.12.2011, <http://www.sendungen.sf.tv/sternstunden/Nachrichten/>

Archiv/2011/12/05/sternstunden-einzel/Sternstunde-Kunst-vom-11.-Dezember-2011?WT_me_id=NL_Sendungen_Sternstunden&n_type=NL_Sendungen&n_date=2011-12-08&n_section=Sternstunden (11.12.2011), 2011.

- Grant KESTER, *Ästhetische Ein/Ausübung: Loraine Leesons reparative Praxis*, in: NGBK (Hg.), *Art for Change – Loraine Leeson*, Berlin 2005, S. 72–87.
- Gottfried KORFF, *Museumsdinge. Deponieren – Exponieren*, Köln, Weimar, Wien 2002.
- Christian KRAVAGNA, *Arbeit an der Gemeinschaft. Modelle partizipatorischer Praxis*, in: <http://eipep.net/transversal/1204/kravagna/dc> (10.12.2011), 1999.
- Susanne KUDORFFER, *Museen aktueller zeitgenössischer Kunst: Innovative Kunst erfordert innovative Vermittlung*, in: Ernst WAGNER, Monika DREYKORN (Hg.), *Museum – Schule – Bildung*. München 2007, S. 138–143.
- Miwon KWON, *One Place after Another. Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge 2004.
- Suzanne LACY, *Cultural Pilgrimages and Metaphoric Journeys*, in: Suzanne LACY (Hg.), *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Seattle 1996, S. 19–47.
- Jean LEBERING, *A Protest Against Forgetting (Hans Ulrich Obrist interviews Jean Leering)*, in: Paul O'NEILL (Hg.), *Curating Subjects*, London, Amsterdam 2011 (Original: 2007), S. 148–158.
- Jean LEBERING, *Interview with Jean Leering*, in: *Manifesta Journal. Journal of contemporary curatorship. Collective Curating*, Amsterdam 2010, S. 58–70.
- Loraine LEESON, *Exploding the Frame. Projects and Context 1975–2005*, in: NGBK (Hg.), *Art for Change – Loraine Leeson*, Berlin 2005, S. 10–43.
- Walter LEIMGRUBER, *Monatsgast Kultur: Walter Leimgruber*, in: Dagmar WALTER (Redaktion), *DRS2 Reflexe*, 29.10.2010, <http://www.drs2.ch/www/de/drs2/sendungen/reflexe/2741.sh10155563.html> (13.06.2011), 2010.
- Lucy R. LIPPARD, *Biting the Hand: Artists and Museums in New York since 1969*, in: Julie AULT (Hg.), *Alternative Art New York 1965–1985*, Minneapolis, London 2002, S. 79–120.
- Harm LUX, *Dialog über das «Neue Ausstellen»*. Gespräch, in: *Kunstforum International*, 186, 2007, S. 122–131.
- Oliver MARCHART, *Hegemonie im Kunstfeld. Die documenta-Ausstellungen dX, d11, d12 und die Politik der Biennalisierung*, Köln 2008.
- Antoinette MCKANE, *The Fifth Floor: Elevating Social Responsibility in the Public Art Museum*, in: Peter GORSCHLÜTER (Hg.), *The Fifth Floor. Ideas Taking Space*, Liverpool 2009, S. 54–62.
- Nina MÖNTMANN, *Aufstieg und Fall des New Institutionalism. Perspektiven einer möglichen Zukunft*, in: <http://eipep.net/transversal/0407/moentmann/de> (10.12.2011), 2007.
- Nina MÖNTMANN, *Kunst als sozialer Raum*, Köln 2002.
- Carmen MÖRSCH, *Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen: Die documenta 12. Vermittlung zwischen Affirmation, Reproduktion, Dekonstruktion und Transformation*, in: Carmen MÖRSCH (Hg.), *Kunstvermittlung II. Zwischen kritischer*

Praxis und Dienstleitung auf der documenta 12. Ergebnisse eines Forschungsprojekts, Zürich, Berlin 2009, S. 9–33.

Carmen MÖRSCH, *Künstlerische Kunstvermittlung: Die Gruppe Kunstcoop© im Zwischenraum von Pragmatismus und Dekonstruktion*, in: Viktor KITTLAUSZ, Winfried PAULEIT (Hg.), *Kunst-Museum-Kontexte. Perspektiven der Kunst- und Kulturvermittlung*, Bielefeld 2006, S. 177–194.

Carmen MÖRSCH, *Verfahren, die Routinen stören*, in: Leonie BAUMANN (Hg.), *Wo laufen sie denn hin?! Neue Formen der Kunstvermittlung fördern*, Wolfenbüttler Akademie Texte, 22, Wolfenbüttel 2006, S. 20–34.

Carmen MÖRSCH, «to take all that learning and put it together with all that art». Loraine Leeson's künstlerisch-educative Projekte im Kontext englischer Kulturpolitik, in: NGBK (Hg.), *Art for Change – Loraine Leeson*, Berlin 2005, S. 109–133.

Roswitha MUTTENTHALER, Regina WONISCH, *Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen*, Bielefeld 2006.

Molly NESBIT, Hans Ulrich OBRIST, Rirkrit TIRAVANJIA, *What is a Station?*, in: <http://www.e-flux.com/projects/utopia/about.html> (10.12.2011), 2003.

Friederich NIETZSCHE, *Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister*, Frankfurt a.M., Leipzig 2000 (Original: 1878).

Stefan NOWOTNY, *Polizierte Betrachtung. Zur Funktion und Funktionsgeschichte von Ausstellungstexten*, in: Beatrice JASCHKE, Charlotte MARTINZ-TUREK, Nora STERNFELD (Hg.), *Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen*, Wien 2005, S. 72–92.

Brian O'DOHERTY, *In der weißen Zelle. Inside the White Cube*, Berlin 1996 (engl. Original: 1976).

Paul O'NEILL, Mick WILSON, *Introduction*, in: *Curating and the Educational Turn*, London, Amsterdam 2010, S. 11–22.

Paul O'NEILL, *Introduction*, in: Paul O'NEILL, *Curating Subjects*, London, Amsterdam 2011 (Original: 2007), S. 11–19.

Alfred PACQUEMENT, *The Precarious Museum*, in: *Tate etc.*, 2, <http://www.tate.org.uk/tateetc/issue2/precariousmuseum.htm> (10.12.2011), 2004.

Fabien PINAROLI, Karla G. ROALANDINI-BEYER, *Harald Szeemann's Biography*, in: Florence DERIEUX, Harald Szeemann, *Individual Methodology*, Genf 2008, S. 195–197.

Rahel PUFFERT, *Vorgeschrieben oder ausgesprochen? Oder: was beim Vermitteln zur Sprache kommt*, in: Beatrice JASCHKE, Charlotte MARTINZ-TUREK, Nora STERNFELD (Hg.), *Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen*, Wien 2005, S. 59–71.

RAQS MEDIA COLLECTIVE, *Additions, Substractions: On Collectives and Collectivities*, in: *Manifesta Journal. Journal of contemporary curatorship*, 8, Amsterdam 2010, S. 5–13.

Hans-Jörg RHEINBERGER, *Man weiß nicht genau, was man nicht weiß. Über die Kunst, das Unbekannte zu erforschen*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 5.5.2007, S. 103.

Dieter ROELSTRAETE, *How about pleasure? Ten Fundamental Questions of Curating*, in: *Mousse Magazine (Supplement)*, 26, 2011, S. 33–44.

Irit ROGOFF, *Turning*, in: *e-flux Journal*, 0, <http://www.e-flux.com/journal/view/18> (10.12.2011), 2011.

Irit ROGOFF, *What is a Theorist?*, in: <http://www.kein.org/node/62> (10.12.2011), 2006.

Peter J. SCIINEEMANN, *Wenn Kunst stattfindet! Über die Ausstellung als Ort und Ereignis der Kunst*, in: *Kunstforum International*, 186, 2007, S. 64–81.

Florian SCHNEIDER, *Collaboration: The Dark Side of the Multitude*, in: *Academy. Learning from the Museum*, Eindhoven 2006, S. 29–31.

Gerhard SCHULZE, *Die Erlebnisgesellschaft. Kulturosoziologie der Gegenwart*, Frankfurt, New York 2000.

SCHWEIZERISCHES LITERATURARCHIV, in: <http://cad.nb.admin.ch/images/lerch/Chronologie.xml> (12.12.2011).

Georg SIMMEL, in: Carlos CASTANEDA (Autor), *Die Lehren des Don Juan. Ein Yaqui-Weg des Wissens*, Frankfurt a.M. 2000 (engl. Original: 1968), S. 27.

Nina SIMON, *The Participatory Museum*, Santa Cruz 2010.

SOUTH LONDON GALLERY, *Lottie Child: Street Training*, in: <http://southlondongallery.org/page/lottie-child-street-training-2> (10.12.2011).

Stephanie SMITH, *Mapping the Terrain, Again*, in: *Afterall. A Journal of Art, Context and Enquiry*, 27, 2011, S. 67–73.

Nora STERNFELD, *Undoing Theory. Kuratorisches Wissen und Handeln als kritische Praxis*, in: *Bildpunkt. Zeitschrift der IG Bildende Kunst*, <http://www.igbildendekunst.at/bildpunkt/2009/praxistheorien/sternfeld.htm> (10.12.2011), 2009.

Nora STERNFELD, *Der Taxispieltrick. Vermittlung zwischen Selbstregulierung und Selbstermächtigung*, in: Beatrice JASCHKE, Charlotte MARTINZ-TUREK, Nora STERNFELD (Hg.), *Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen*, Wien 2005, S. 15–33.

Eva STURM, *Kunstvermittlung und Widerstand*, in: Josef SEITER (Hg.), *Auf dem Weg. Von der Museumspädagogik zur Kunst- und Kulturvermittlung*, schulheft, 111, Wien 2003, S. 44–62.

Harald SZEEMANN, *The Agency for Intellectual Guest Labor. Interview with Harald Szeemann. December 28, 1970 (first version)*. Urs and Rös Graf, in: Florence DERIEUX u.a. (Hg.), *Harald Szeemann. Individual Methodology*, Genf 2007, S. 83–90.

Sally TALLANT, *Experiments in Integrated Programming*, in: *Tate Papers. Tate's Online Research Journal*, <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/09spring/sally-tallant.shtm> (09.09.2011), 2009.

Andrea THAL, *Andrea Thal, Leiterin des Zürcher Projektraums «Les Complices»*, in: Barbara Basting (Redaktion), *DRS2, Musik für einen Gast*, 23.10.2011, <http://www.dr2.ch/www/de/dr2/sendungen/musik-fuer-einen-gast/2705sh10190588.html> (1.11.2011), 2011.

Nato THOMPSON, Experimental Activism. Claire Bishop interviews Nato Thompson, in: Manifesta Journal. Journal of contemporary curatorship, 10, Amsterdam 2010, S. 38–50.

Rirkrit TIRAVANIIA, Tiravani ja, Rirkrit, in: Thomas BOUTOUX (Hg.), Hans Ulrich Obrist. Interviews. Volume I, Mailand, Florenz 2003, S. 879–894.

Philip URSPRUNG, Die Kunst der Gegenwart, München 2010.

VAN ABBEMUSEUM, Academy. Learning from the museum, in: [http://www.vanabbemuseum.nl/en/browse-all/?tx_vabdisplay_pi1\[ptype\]=18&tx_vabdisplay_pi1\[project\]=157](http://www.vanabbemuseum.nl/en/browse-all/?tx_vabdisplay_pi1[ptype]=18&tx_vabdisplay_pi1[project]=157) (16.10.2011).

VAN ABBEMUSEUM, The Street. A Form of Living Together. Living Archive, in: [http://www.vanabbemuseum.nl/en/browse-all/?tx_vabdisplay_pi1\[ptype\]=18&tx_vabdisplay_pi1\[project\]=167&clash=489d55c7e4](http://www.vanabbemuseum.nl/en/browse-all/?tx_vabdisplay_pi1[ptype]=18&tx_vabdisplay_pi1[project]=167&clash=489d55c7e4) (20.09.2011).

Verein Love Hotel, Love Hotel. or why people don't expect to get hit with a snowball in the house, in: <http://www.lovhotel.li/index.php?projekt> (25.10.2011), 2009.

Verein Love Hotel, Programm, in: <http://www.lovhotel.li/index.php?programm> (25.10.2011), 2009.

Beatrice VON BISMARCK, Curatorial Criticality. Zur Rolle freier Kurator/innen im zeitgenössischen Kunstfeld, in: Barnaby DRABBLE u.a. (Hg.), Curating Critique, ICE Reader 1, Frankfurt a. M. 2007, S. 70–78.

Beatrice VON BISMARCK, Kuratorisches Handeln. Immaterielle Arbeit zwischen Kunst und Managementmodellen, in: Marion VON OSTEN (Hg.), Norm der Abweichung, Zürich, Wien 2003, S. 81–98.

Marion VON OSTEN, Eine Frage des Standpunktes. Ausstellungen machen, in: Dispersion. Kunstpraktiken und ihre Vernetzung, Olympe. Feministische Arbeitshefte zur Politik, 19, Bonstetten 2006, S. 59–72.

Rainer WICK, Kunst als sozialer Prozess, in: Kunstforum International, 27, 1978, S. 16 f.

Wanda WIECZOREK, u.a., Arbeit mit dem Publikum, Öffnung der Institution. Formate und Methoden der Kunstvermittlung auf der documenta 12, in: Wanda WIECZOREK u.a., Arbeit mit dem Publikum, Öffnung der Institution. Formate und Methoden der Kunstvermittlung auf der documenta 12, Zürich, Berlin 2009, S. 9–16.

WOCHENKLAUSUR, Medizinische Versorgung Obdachloser, in: <http://www.wochenklausur.at/projekt.php?lang=de&id=3> (10.12.2011).

WOCHENKLAUSUR, Schlafplätze für drogenabhängige Frauen, in: <http://www.wochenklausur.at/projekt.php?lang=de&id=4> (10.12.2011).

WOCHENKLAUSUR, Wochenklausur, in: <http://www.wochenklausur.at/index1.php?lang=de> (10.12.2011).

ABBILDUNGS- VERZEICHNIS

S. 55 u.r.
Carmen CASTY, o.T., Foto, 2009.

S. 42, 43, 55 o.r.
Tiziana CONDITO, o.T., Fotos, 2009.

S. 40, 41, 45, 46 o., 48, 50, 51, 52 m., 52 u., 53 o.r., 54, 55 u.l., 56 o., 57 m., 58,
59 o., 59 m., 60 o., 60 m., 61 o., 61 m., 62 o., 64, 65 u., 116, 154
Mario FRICK, Laura HILTI, o.T., Fotos, 2009.

S. 53 u., 55 o.l., 56 u., 59 u., 59 m.u., 60 u., 61 u., 63 u.l., 156, 158
Peter GOOP, o.T., Foto, 2009.

S. 47, 49
Daniel KLADIVA, o.T., Fotos, 2009.

S. 62 u., 63 o., 63 m.r., 65 m.
Roland KORNER, o.T., Foto, 2009.

S. 91
Susanne LACY, o.T., Diagramm, in: Susanne LACY, Debated Territory: Toward a
Critical Language for Public Art, in: Susanne LACY (Hg.), Mapping the Terrain.
New Genre Public Art, Seattle 1995, S. 178.

S. 53 o.l.
Mareel MARXER, o.T., Foto, 2009.

S. 57 o.
Benjamin QUADERER, David BUJ-REITZE, o.T., Fotos, 2009.

S. 52 o.
Anna RAUTER, o.T., Foto, 2009.

S. 44
Yvonne SPARBER, o.T., Fotos, 2009.

S. 160, 161
VEREIN LOVE HOTEL, Love Hotel, Flyer, 2009.

LEBENS LAUF

Laura Hilti wurde 1982 in Liechtenstein geboren. Studium der englischen und spanischen Sprach- und Literaturwissenschaft an den Universitäten Genf und Zürich (Demi-Licence) und der Interaktionsleitung am Institut HyperWerk HGK FHNW in Basel (Diplom FII). Master of Advanced Studies in /cem (educating, curating, managing) an der Universität für angewandte Kunst Wien und derzeit Master in Art Education (Schwerpunkt ausstellen & vermitteln) an der Zürcher Hochschule der Künste. 18 Monate Praktika für den Liechtensteinischen Entwicklungsdienst in Bolivien und 4 Monate für die Ständige Vertretung Liechtensteins bei der UNO in New York. Freiberuflich Organisation von diversen Kunstprojekten, u.a. Entwicklung von Kulturaktivitäten für das Ressort Kultur der Liechtensteinischen Regierung. Seit 2011 Vorstand des Liechtensteinischen Kunstvereins «schichtwechsel».



IMPRESSUM

Redaktion: Laura Hilti
Lektorat: Martha Büchel-Hilti, Hansjörg Hilti,
Elena Ibello, Beatrice Jaschke,
Roland Seger, Peter Staub, Luisa Ziaja
Gestaltung: Cornelia Wolf
Druck: onlinedruck.ch
Auflage: 10