

di:'ʌngewʌndtə

/ecm
educating
curating
managing

masterlehrgang für
ausstellungstheorie & praxis
an der universität für
angewandte kunst wien

MASTER THESIS

Möglichkeiten und Grenzen in Partizipationsprozessen im Bereich der Kunst- und Kulturvermittlung

Verfasserin: Sylvia Stegbauer, BA

Matrikelnummer: 01104205

sylvia.s@live.at

angestrebter akademischer Grad:

Master of Advanced Studies (MAS)

Wien, 2020

/ecm- educating curating managing 2014-2016

Masterlehrgang für Ausstellungstheorie und -praxis an der Universität für angewandte Kunst
Wien

Betreuerinnen: Renate Höllwart und Beatrice Jaschke

Abstract English

What is participation? What are the characteristics of participation processes? What are the participatory possibilities and limits in museum education?

As an introduction to this work, I will first attempt to describe the development of museum education in Austria, which has led to the establishment and professionalisation of a job outline. In a further section, the fields of activity in museum education are described, differentiating between learning programmes such as workshops, talks, tours or room texts, guidance systems, booklets and orientation plans. Subsequently, the emphasis is placed on the participation of visitors. The concept of participation is analysed on the basis of theoretical debates and the different forms of involvement are reflected with concrete examples. The exhibitions “Familienmacher. Vom Festhalten, Verbinden und Loswerden“ at the Austrian Museum of Folk Life and Folk Art, “Frederick Kiesler. Life Visions“ at the Museum of Applied Arts Vienna, “Weltenbummler. Abenteuer Kunst“ at the former ESSL Museum - Kunst der Gegenwart in Klosterneuburg, “Die 70er. Damals war Zukunft“ at the Schallaburg and “The Whole World in Zurich. Concrete interventions into the Swiss migration politics” at the Shedhalle in Zurich are partly analysed on site and by means of interviews and exhibition catalogues. The participatory potentials are illuminated and the possibilities and limits of participation and involvement of visitors are shown.

Abstract Deutsch

Was ist Partizipation? Was sind die Merkmale von Beteiligungsprozessen? Was sind die Möglichkeiten und Grenzen der Partizipation im Bereich der Kunst- und Kulturvermittlung? Als Einführung wird zunächst versucht, die Entwicklung der Vermittlungsarbeit in Österreich zu beschreiben, die zur Etablierung und Professionalisierung eines Berufsbildes geführt hat. In einem weiteren Abschnitt werden die Tätigkeitsfelder beschrieben, wobei zwischen der personalen Vermittlung, zu der Workshops, Vorträge und Führungen zählen, und Angeboten der medialen Vermittlung, wie Raumtexten, Leitsystemen, Broschüren und Orientierungsplänen, unterschieden wird. Anschließend wird der Schwerpunkt auf die Beteiligung der BesucherInnen gelegt. Anhand von theoretischen Auseinandersetzungen wird das Thema der Partizipation analysiert und die verschiedenen Formen der Beteiligung anhand konkreter Beispiele reflektiert. Die Ausstellungen "Familienmacher. Vom Festhalten, Verbinden und Loswerden" im Österreichischen Museum für Volkskunde Wien, "Friedrich Kiesler. Lebenswelten" im Museum für angewandte Kunst Wien, "Weltenbummler. Abenteuer Kunst" im ehemaligen ESSL Museum - Kunst der Gegenwart in Klosterneuburg, "Die 70er. Damals war Zukunft" auf der Schallaburg und „Die ganze Welt in Zürich. Konkrete Interventionen in die Schweizer Migrationspolitik“ in der Shedhalle in Zürich werden zum Teil vor Ort und anhand von Interviews und Ausstellungskatalogen analysiert. Die Partizipationspotenziale werden beleuchtet und die Möglichkeiten und Grenzen der Partizipation und Beteiligung der BesucherInnen aufgezeigt.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	1
1. Einführung in die historische Entwicklung von der Museumspädagogik zur Kunst- und Kulturvermittlung	3
a. Der “educational turn” im kuratorischen Bereich und in der Vermittlung.....	8
2. Tätigkeitsfelder in der Kunstvermittlung.....	10
a. Personale Vermittlung	10
b. Mediale Vermittlung.....	13
3. Verschiedene Formen der Partizipation in der Kunst- und Kulturvermittlung.....	14
a. Partizipation in Institutionen.....	16
b. Partizipation zwischen Teilnahme und Teilhabe	18
4. Vermittlung als emanzipatorische Praxis	23
5. Analyse von Fallbeispielen.....	25
a. „Familienmacher. Vom Festhalten, Verbinden und Loswerden.“ im Österreichischen Museum für Volkskunde Wien.....	26
b. „Friedrich Kiesler. Lebenswelten“ im Museum für angewandte Kunst Wien	28
c. „Weltenbummler. Abenteuer Kunst“ im Essl Museum - Kunst der Gegenwart.....	32
d. „Die 70er. Damals war Zukunft“ auf der Schallaburg	37
e. „Die ganze Welt in Zürich. Konkrete Interventionen in die Schweizer Migrationspolitik“ in der Shedhalle.....	41
Conclusio.....	47
Literaturverzeichnis	53
Abbildungsverzeichnis.....	59
Interviewtranskriptionen	88
Interview mit Adelheid Sonderegger.....	88
Interview mit Andreas Hoffer	95
Interview mit Martin Krenn	104
Interview mit Isabelle Blanc.....	118
Lebenslauf	126

Einleitung

Was bedeutet Partizipation? Wodurch zeichnen sich Partizipationsprozesse in der Vermittlungstätigkeit aus und vor welchen Herausforderungen stehen Museen und Institutionen?

Diese und andere Fragestellungen werden derzeit überall diskutiert und spiegeln sich in zahlreichen Publikationen, wie etwa „The participatory museum“ von Nina Simon¹. In diesem Werk unterscheidet die Autorin verschiedene Formen der Partizipation und die unterschiedlichen Grade der Einbindung von BesucherInnen in das Ausstellungsgeschehen. Carmen Mörsch² analysiert die Funktionen der unterschiedlichen Vermittlungsansätze und definiert diese als „Affirmation“, „Reproduktion“, „Dekonstruktion“ und „Transformation“. Auch die verschiedenen Aufgabenbereiche und Rollen der Kunstvermittlung im Rahmen der Partizipation spielen eine wichtige Rolle, die beispielsweise Anja Piontek³ beschreibt. Sabine Jank⁴ erläutert verschiedene Strategien der Partizipation und spricht von „partizipativen Öffentlichkeiten“. Nora Sternfeld⁵ folgend muss die Kunst- und Kulturvermittlung einen emanzipatorischen Anspruch verfolgen und zwar im Sinne einer Selbstermächtigung. Irit Rogoff⁶ definiert Begrifflichkeiten in Bezug auf den „educational turn“. Mit der historischen Entwicklungsgeschichte von der Museumspädagogik zu einer Kunstvermittlung haben sich

¹ Nina SIMON, *The participatory museum*, Santa Cruz, California 2010.

² Carmen MÖRSCH, Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen: Die documenta 12 Vermittlung zwischen Affirmation, Reproduktion, Dekonstruktion, und Transformation in: Carmen Mörsch/ Forschungsteam documenta 12 Vermittlung (Hg.), *Kunstvermittlung 2, Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12*, Zürich, Berlin 2009, S. 9-33.

³ Anja PIONTEK, Partizipative Ansätze in Museen und deren Bildungsarbeit, in: Beatrix COMMANDEUR/Hannelore KUNZ-OTT/Karin SCHAD (Hg.), *Handbuch Museumspädagogik. Kulturelle Bildung in Museen*, München 2016, S. 198-205.

⁴ Sabine JANK, Strategien der Partizipation in: Susanne Gesser, Martin Handschin, Angela Jannelli, Sibylle Lichtensteiger (Hg.), *Das partizipative Museum. Zwischen Teilhabe und User Generated Content. Neue Anforderungen an kulturhistorische Ausstellungen*, Bielefeld 2012, S. 146-155.

⁵ Nora STERNFELD, Der Taxispielertrick. Vermittlung zwischen Selbstregulierung und Selbstermächtigung in: schnittpunkt et al. (Hg.), *Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen*, Wien 2005, S. 15-32; Nora STERNFELD, Um die Spielregeln spielen. Partizipation im post-repräsentativen Museum in: Susanne Gesser, Martin Handschin, Angela Jannelli, Sibylle Lichtensteiger (Hg.), *Das partizipative Museum. Zwischen Teilhabe und User Generated Content. Neue Anforderungen an kulturhistorische Ausstellungen*, Bielefeld 2012, S. 119-126.

⁶ Irit ROGOFF, Wenden, in: SCHNITTPUNKT (Hg.), *Educational Turn. Handlungsräume der Kunst- und Kulturvermittlung*, Wien 2012, S. 27-53; Vgl. Irit ROGOFF, *Turning in*: Paul O'NEILL/Mick WILSON (Hg.), *Curating and the Educational Turn*, London 2010, S. 27-53.

Renate Höllwart⁷, Gabriele Stöger⁸, Eva Sturm⁹, Karin Schneider¹⁰ und Angelika Doppelbauer¹¹ beschäftigt.

Die Arbeit untersucht die Potenziale und Grenzen der Partizipation in der Kunst- und Kulturvermittlung. Zu den Herangehensweisen zählen die kritische Analyse von relevanten Publikationen und Texten sowie die sozialwissenschaftliche Methode der Interviews. Die daraus erhaltenen Inhalte und Folgerungen werden in einem praktischen Teil erläutert.

Einführend wird versucht, die Entwicklung der „Vermittlungsarbeit“ in Österreich zu beschreiben, die zu einer Etablierung und Professionalisierung eines Berufsbildes geführt hat und sicherlich auch mit Kämpfen zu tun hatte. In einem weiteren Teil werden die Tätigkeitsfelder in der Kunstvermittlung beschrieben und dabei zwischen personaler und medialer Vermittlung unterschieden. Anschließend wird der Schwerpunkt auf die Partizipation von BesucherInnen in der Kunstvermittlung gelegt und dabei Möglichkeiten und Grenzen aufgezeigt. Der Begriff Partizipation wird anhand von theoretischen Auseinandersetzungen analysiert und die unterschiedlichen Formen bzw. Grade der Einbindung mit konkreten Beispielen reflektiert. Es werden auch Fragen nach einer emanzipatorischen Praxis gestellt und in einem weiteren Teil Praxisbeispiele aufgezeigt. Die Fallbeispiele stellen die Ausstellungen „Familienmacher. Vom Festhalten, Verbinden und Loswerden“ im Österreichischen Museum für Volkskunde Wien, „Friedrich Kiesler. Lebenswelten“ im Museum für angewandte Kunst Wien, „Weltenbummler. Abenteuer Kunst“ im ehemaligen Essl Museum - Kunst der

⁷ Renate HÖLLWART, Vom Stören, Beteiligen und Sichorganisieren. Eine kleine Geschichte der Kunstvermittlung in Wien, in: SCHNITTPUNKT (Hg.), Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen, Wien 2005, S. 105-116; Renate HÖLLWART, Entwicklungslinien der Kunst- und Kulturvermittlung, in: schnittpunkt (Hg.), Handbuch. Ausstellungstheorie und -praxis, Wien, Köln, Weimar 2012, S. 37-48.

⁸ Gabriele STÖGER, Museen, Orte für Kommunikation. Einige Aspekte aus der Geschichte der Bildungsarbeit von Museen, in: Josef SEITER (Hg.), Auf dem Weg. Von der Museumspädagogik zur Kunst- und Kulturvermittlung. Schulheft 111/2003, S. 14-28.

⁹ Eva STURM, Zum Beispiel: StörDienst und TRAFÖ.K. Praxen der Kunstvermittlung aus Wien, in: ARBEITSGEMEINSCHAFT DEUTSCHER KUNSTVEREINE (AdKV), NEUE GESELLSCHAFT FÜR BILDENDE KUNST BERLIN (Hg.), Kunstvermittlung zwischen partizipatorischen Kunstprojekten und interaktiven Kunstaktionen, Berlin 2002, S. 26-37; Eva STURM, Kunstvermittlung und Widerstand in: Josef SEITER (Hg.), Auf dem Weg. Von der Museumspädagogik zur Kunst- und Kulturvermittlung. Schulheft 111/2003, S. 44-62.

¹⁰ Karin SCHNEIDER, Der StörDienst und – seine Geschichte in: ARBEITSGEMEINSCHAFT DEUTSCHER KUNSTVEREINE (AdKV), NEUE GESELLSCHAFT FÜR BILDENDE KUNST BERLIN (Hg.), Kunstvermittlung zwischen partizipatorischen Kunstprojekten und interaktiven Kunstaktionen, Berlin 2002, S. 52-55.

¹¹ Angelika DOPPELBAUER, Museum der Vermittlung. Kulturvermittlung in Geschichte und Gegenwart, Wien, Köln, Weimar 2019.

Gegenwart, „Die 70er. Damals war Zukunft“ auf der Schallaburg und „Die ganze Welt in Zürich. Konkrete Interventionen in die Schweizer Migrationspolitik“ in der Shedhalle in Zürich dar, die teilweise vor Ort und mittels Interviews sowie mit Ausstellungskatalogen¹² analysiert werden. Dabei werden die partizipativen Potenziale beleuchtet, Möglichkeiten und Grenzen einer „Teilnahme“ bzw. „Teilhabe“ von BesucherInnen aufgezeigt.

1. Einführung in die historische Entwicklung von der Museumspädagogik zur Kunst- und Kulturvermittlung

Der Fokus dieser Arbeit liegt auf der Entwicklung beginnend mit den 1970er Jahren. Die Anfänge einer Etablierung der Museumspädagogik in Österreich kann in enger Beziehung mit dem kulturpolitischen Postulat einer „Kultur für alle“¹³ gesehen werden¹⁴, das von der sozialdemokratischen Regierung im Jahr 1975 in Form eines kulturpolitischen Maßnahmenkatalogs beschrieben wurde.¹⁵ Die Museen und Institutionen sollten allen Menschen zugänglich gemacht, einem möglichst breiten Publikum geöffnet, neue BesucherInnengruppen ins Museum geführt und Schwellen abgebaut werden.¹⁶ Ziel war eine *„Hebung des Bildungsniveaus und die Verbesserung des Kulturverhaltens der österreichischen Bevölkerung.“*¹⁷

Im Jahr 1970 bot der damalige Direktor des Museums moderner Kunst, Alfred Schmeller, ein Programm mit dem Titel „Kinder malen, zeichnen, formen“ mit dem Ansatz einer „Entfaltung

¹² Martin KRENN/Katharina MORAWEK (Hg.), Urban Citizenship. Zur Demokratisierung der Demokratie, Wien 2017; Alison J. CLARKE u.a. (Hg.), Familienmacher. Vom Festhalten, Verbinden und Loswerden. (Kat. Ausst., Österreichisches Museum für Volkskunde, Wien 2011/2012), Wien 2012; Schallaburg Kulturbetriebsges.m.b.H. (Hg.), Die 70er. Damals war Zukunft (Kat. Ausst. Schallaburg 2016), 2016; Unpubliziertes Begleitheft des partizipativen Ausstellungsprojektes *Weltenbummler* 2014/2015, Eigenverlag ESSL MUSEUM, Klosterneuburg 2014; Unpublizierter Folder zu den partizipativen SchülerInnen-Projekten „Friedrich Kiesler und ich (?)“ zur Ausstellung „Friedrich Kiesler. Lebenswelten“, 2016, MAK.

¹³ An dieser Stelle sei auf das im Jahr 1979 von Hilmar Hoffmann veröffentlichte Buch „Kultur für alle-Perspektiven und Modelle“ zu verweisen.

¹⁴ Vgl. Renate HÖLLWART, Entwicklungslinien der Kunst- und Kulturvermittlung, in: SCHNITTPUNKT (Hg.), Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis, Wien, Köln, Weimar 2013, S. 37-48, insbesondere S. 38.

¹⁵ Vgl. Gabriele STÖGER, Museen, Orte für Kommunikation. Einige Aspekte aus der Geschichte der Bildungsarbeit von Museen, in: Josef SEITER (Hg.), Auf dem Weg. Von der Museumspädagogik zur Kunst- und Kulturvermittlung. Schulheft 111/2003, S. 14-28, insbesondere S. 23.

¹⁶ Vgl. Renate HÖLLWART, Wien, Köln, Weimar 2013, S. 37-48, insbesondere S. 38.

¹⁷ Gabriele STÖGER, Schulheft 111/2003, S. 14-28, insbesondere S. 23.

von Kreativität“ an. Für Schmeller war das Museum moderner Kunst auch ein Ort des Tuns.¹⁸ Mit Malaktionen versuchte er Kinder und Jugendliche ins Museum zu bringen.¹⁹ Durch die praktische Tätigkeit mit Kindern in den Ausstellungsräumen sollte sich die passive Institution zu einem aktiven Museum entwickeln.²⁰

Aktuell geraten Ausstellungen und Überlegungen aus den 1970er Jahren wieder vermehrt in das Blickfeld, wie das „Giant Billiard“ (Abb.1) im mumok - Museum moderner Kunst zeigt, welches von September 2019 bis Februar 2020 als betretbares Kunstwerk ausgestellt wurde. Es handelt sich dabei um eine Rekonstruktion der 1970 entwickelten Arbeit von Haus-Rucker-Co für die Ausstellung „Live“, die der damalige Direktor des mumok, Alfred Schmeller, initiierte. Für ihn sollte das Museum ein „Unruheherd“ sein, in dem viele Themen auf unkonventionelle Weise angesprochen werden konnten.²¹

Im Jahr 1977 gründete Heiderose Hildebrand das „lebende Museum“ und bespielte mit befreundeten KünstlerInnen vor allem Heimatmuseen.²² Im Jahr 1985 wurde der Museumspädagogische Dienst der Bundesmuseen (MPD) gegründet²³ und das pädagogische Projekt „Kolibri flieg“ im Museum moderner Kunst Wien, im Palais Liechtenstein, von Heiderose Hildebrand ins Leben gerufen.²⁴ Gemeinsam mit Personen aus unterschiedlichen Disziplinen und Berufen fanden Kunstgespräche, Workshops und Aktionen in der Institution statt.²⁵

Aktionsvormittage wurden in drei Arbeitsphasen geteilt: in die Vorbereitung in der Schule, dem Museumsbesuch mit einer Dauer von etwa 3 ½ Stunden und der Rückmeldung an das Museum.

¹⁸ Vgl. Renate HÖLLWART, Vom Stören, Beteiligen und Sichorganisieren. Eine kleine Geschichte der Kunstvermittlung in Wien, in: SCHNITTPUNKT (Hg.), Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen, Wien 2005, S. 105-116, insbesondere S. 106-107.

¹⁹ Vgl. <https://www.mumok.at/de/events/alfred-schmeller> (24.04.2020).

²⁰ Vgl. Renate HÖLLWART, Wien 2005, S. 105-116, insbesondere S. 106-107.

²¹ Vgl. <https://www.mumok.at/de/events/alfred-schmeller> (24.04.2020).

²² Vgl. Eva STURM, Zum Beispiel: StörDienst und TRAFÖ.K. Praxen der Kunstvermittlung aus Wien, in: ARBEITSGEMEINSCHAFT DEUTSCHER KUNSTVEREINE (AdKV), NEUE GESELLSCHAFT FÜR BILDENDE KUNST BERLIN (Hg.), Kunstvermittlung zwischen partizipatorischen Kunstprojekten und interaktiven Kunstaktionen, Berlin 2002, S. 26-37, insbesondere S. 28.

²³ Vgl. Gabriele STÖGER, Museen, Orte für Kommunikation. Einige Aspekte aus der Geschichte der Bildungsarbeit von Museen, in: Josef SEITER (Hg.), Auf dem Weg. Von der Museumspädagogik zur Kunst- und Kulturvermittlung. Schulheft 111/2003, S. 14-28, insbesondere S. 23.

²⁴ Vgl. Karin SCHNEIDER, Der StörDienst und – seine Geschichte in: ARBEITSGEMEINSCHAFT DEUTSCHER KUNSTVEREINE (AdKV), NEUE GESELLSCHAFT FÜR BILDENDE KUNST BERLIN (Hg.), Kunstvermittlung zwischen partizipatorischen Kunstprojekten und interaktiven Kunstaktionen, Berlin 2002, S. 52-55, insbesondere S. 52.

²⁵ Vgl. Eva STURM, Berlin 2002, S. 26-37, insbesondere S. 28.

Da das Museum moderner Kunst über keine Werkstatträume verfügte, wurden die Arbeitsphasen mit den SchülerInnen in der Ausstellung selbst durchgeführt.²⁶

Hildebrand propagierte eine „zeit- und personalintensive Vermittlung“ und eine Gruppengröße von nicht mehr als zwölf Personen.²⁷ Diese Kriterien sind bis heute Teil einer qualitativen Vermittlungsarbeit. Die Aktionen und Workshops zeichneten sich durch eine subjektive Erkundungsphase in den Räumlichkeiten des Museums, einer formalen Bildbeschreibung, Vermittlung von Informationen und einer anschließenden praktischen Tätigkeit aus.²⁸ Für die subjektive und assoziative Betrachtung wählte Heiderose Hildebrand gerne die Methode des „Chinesischen Korbes“, einem Behältnis von Alltagsgegenständen, die den Kunstwerken zugeordnet werden sollten.²⁹ Es wurden aber stetig neue Arbeitsformen und Methoden erdacht und ausprobiert, wodurch Spannung, Abwechslung und Überraschung gegeben war.³⁰ Ziel der Vermittlungsarbeit war *„sowohl Betrachter als auch Kunstwerk in ihrer Bedürfnisstruktur aufeinander zu verweisen.“*³¹

Im Jahr 1991 wurden im Museum moderner Kunst Wien von der interimistischen Leitung Hinweise für die BesucherInnen angebracht, dass sich *„das sehr geehrte Publikum durch die museumspädagogische Arbeit im Hause nicht gestört fühlen“*³² solle. Als Folge davon wurde das Projekt „Kolibri flieg“ zum „StörDienst. Verein zur Schaffung kultureller Interaktion im Bereich moderner Kunst“ umbenannt.³³

In den 1990er Jahren kam es zu Gründungen von Interessensvertretungen, zu denen etwa der im Jahr 1991 ins Leben gerufene Österreichische Verband der KulturvermittlerInnen im Museums- und Ausstellungswesen zählt. In diesem Zusammenhang wurde die Etablierung der

²⁶ Vgl. PÄDAGOGISCHER DIENST DER BUNDESMUSEEN (Hg.), Kolibri flieg. Ein Pädagogisches Projekt im Rahmen des Museums Moderner Kunst in Wien, Palais Liechtenstein, Wien 1987, S. 11-13.

²⁷ Vgl. Renate HÖLLWART, Entwicklungslinien der Kunst- und Kulturvermittlung, in: SCHNITTPUNKT (Hg.), Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis, Wien, Köln, Weimar 2013, S. 37-48, insbesondere S. 38.

²⁸ Vgl. Renate HÖLLWART, Vom Stören, Beteiligen und Sichorganisieren. Eine kleine Geschichte der Kunstvermittlung in Wien, in: SCHNITTPUNKT (Hg.), Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen, Wien 2005, S. 105-116, insbesondere S. 108.

²⁹ Vgl. Eva STURM, Zum Beispiel: StörDienst und TRAFÖ.K. Praxen der Kunstvermittlung aus Wien, in: ARBEITSGEMEINSCHAFT DEUTSCHER KUNSTVEREINE (AdKV), NEUE GESELLSCHAFT FÜR BILDENDE KUNST BERLIN (Hg.), Kunstvermittlung zwischen partizipatorischen Kunstprojekten und interaktiven Kunstaktionen, Berlin 2002, S. 26-37, insbesondere S. 35.

³⁰ Vgl. PÄDAGOGISCHER DIENST DER BUNDESMUSEEN (Hg.), Kolibri flieg. Ein Pädagogisches Projekt im Rahmen des Museums Moderner Kunst in Wien, Palais Liechtenstein, Wien 1987, S. 16.

³¹ Ebenda, S. 15.

³² Eva STURM, Berlin 2002, S. 26-37, insbesondere S. 28.

³³ Vgl. ebenda, S. 28.

Kunst- und Kulturvermittlung, kulturpolitische Rahmenbedingungen und Qualitätskriterien gefordert. Mit der in Österreich entstandenen Interessensvertretung ging die Änderung der Bezeichnung von MuseumspädagogInnen zu KulturvermittlerInnen einher. Diese nunmehrige Berufsbezeichnung umfasste die breite Tätigkeit der „Vermittlungsarbeit“ und grenzt sich bewusst vom Begriff der „Pädagogik“ ab, der ausschließlich die Arbeit mit Kindern und Jugendlichen meint.³⁴

1989 gab es in Österreich einen ersten Hochschullehrgang für Museumspädagogik³⁵ und im Jahr 1994 wurde ein postgradualer Lehrgang für KuratorInnen mit Schwerpunktsetzung auf Museum und Kommunikation am Institut für Kulturwissenschaften in Wien (ikw) gegründet.³⁶ Dieser Lehrgang wurde in veränderter Form an der Universität für angewandte Kunst Wien weitergeführt. Heute läuft er unter dem Namen /ecm - educating/curating/managing. 1993 wurde aus dem Museumspädagogischen Dienst das Büro für Kulturvermittlung, das sich für die Professionalisierung und für die Entwicklung von Theorie und Praxis als wesentlich zeigte.³⁷

Die 2000er Jahre sind geprägt von Auseinandersetzungen im Bereich der Vermittlung, Kunst, Theorie, Aktivismus und Fragen nach der Positionierung der AkteurInnen in der Institution Museum als einem Ort der Distinktion, Exklusion und Kanonisierung. Im von schnittpunkt³⁸ herausgegebenen Sammelband „wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen“ wird Fragen nach der Definitionsmacht in Ausstellungen und einer möglichen emanzipatorischen Praxis und Selbstermächtigung nachgegangen.³⁹

Dies soll nun in Bezug auf einen Text von Oliver Marchart weiter ausgeführt werden. Der Autor betont in diesem Band, dass die Institution durch die Kunstvermittlung spricht und die

³⁴ Vgl. Renate HÖLLWART, Entwicklungslinien der Kunst- und Kulturvermittlung, in: SCHNITTPUNKT (Hg.), Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis, Wien, Köln, Weimar 2013, S. 37-48, insbesondere S. 39.

³⁵ Vgl. Renate HÖLLWART, Vom Stören, Beteiligen und Sichorganisieren. Eine kleine Geschichte der Kunstvermittlung in Wien, in: SCHNITTPUNKT (Hg.), Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen, Wien 2005, S. 105-116, insbesondere S. 111-112.

³⁶ Vgl. Renate HÖLLWART, Wien, Köln, Weimar 2013, S. 37-48, insbesondere S. 40.

³⁷ Vgl. ebenda, S. 39.

³⁸ schnittpunkt. ausstellungstheorie & praxis ist ein offenes, transnationales Netzwerk für AkteurInnen sowie Interessierte des Ausstellungs- und Museumsfeldes. Siehe: <http://www.schnitt.org/mission> (11.05.2018).

³⁹ Vgl. Renate HÖLLWART, Wien, Köln, Weimar 2013, S. 37-48, insbesondere S. 42.

BesucherInnen in ein spezifisches „Wissen-Macht-Dispositiv“ eingebunden sind.⁴⁰ Dem Publikum wird ein „*Wissen vermittelt, das nicht von den komplexen Macht- und damit Unterordnungsverhältnissen zu lösen ist, die von den institutionalisierten Diskursen produziert und reproduziert werden.*“⁴¹

Um Institutionen emanzipatorisch zu unterwandern, können nach Oliver Marchart zwei Strategien, und zwar die „Vermittlung als Unterbrechung“ und die „Vermittlung als Gegenkanonisierung“, angewendet werden. Unter ersterer wird ein „Brechen“ der Naturalisierungseffekte durch die emanzipatorische Vermittlung verstanden. Hierbei muss zunächst die sogenannte „Naturalisierung“ näher ausgeführt werden, wo vier Formen zu erkennen sind. Zum einen ist es die „Definitionsmacht“ der Institution, die Wissen produziert und definiert was präsentiert wird. Als zweiten Punkt führt der Autor das „Ausgeschlossene“ an, denn jede Kanonisierung geht auch mit der Produktion eines Ausschlusses einher. Drittens ist die Institution selbst gesellschaftlichen, ökonomischen und politischen Abhängigkeiten ausgesetzt. Zuletzt wird der „Klassencharakter“ der Institution angeführt, wobei er sich auf Gramsci bezieht, der Kunstinstitutionen als „Hegemoniemaschinen des Bürgertums“ bezeichnet. In der ersten Strategie geht es folglich beispielsweise um die Fragen: Wer spricht? Was wird/kann/darf gezeigt werden? Was wird/kann/darf in einer Führung gesagt werden? Bei der Strategie der „Vermittlung als Gegenkanonisierung“ wird die Definitionsmacht der Institution genutzt, um sie gegen sich selbst zu richten. Die Definitionsmacht des Museums muss dabei offengelegt werden. Marchart spricht von einer dreifachen Kanonverschiebung, zu der die „Politisierung“, „Dezentrierung“ und die „Theoretisierung“ zählen.⁴²

In weiterer Folge wurde auch die Schnittstelle zwischen Kunst und Theorie im Ausstellungskontext mehrfach diskutiert. Mit der documenta 12, die unter dem Leitthema Bildung und der Frage „Was tun?“ stand, ist von einem sogenannten „educational turn“ die Rede.⁴³ Dabei ist zwischen dem „educational turn“ im kuratorischen und vermittlerischen Bereich zu unterscheiden. Aktuell lösen sich die Grenzen zwischen kuratorischer,

⁴⁰ Vgl. Oliver MARCHART, Die Institution spricht. Kunstvermittlung als Herrschaft- und als Emanzipationstechnologie, in: SCHNITTPUNKT (Hg.), Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen, Wien 2005, S. 34-58, insbesondere S. 35.

⁴¹ Oliver MARCHART, Wien 2005, S. 34-58, insbesondere S. 35.

⁴² Vgl. ebenda, S. 39-50.

⁴³ Vgl. SCHNITTPUNKT (Hg.), Educational Turn. Handlungsräume der Kunst- und Kulturvermittlung, Wien 2012, S. 13-15.

künstlerischer und vermittlerischer Arbeit auf, wie auch später anhand der Praxisbeispiele aufgezeigt wird. Zunächst wird diese Schnittstelle theoretisch am „educational turn“ behandelt.

a. Der “educational turn” im kuratorischen Bereich und in der Vermittlung

Paul O’Neill und Mick Wilson gaben den Sammelband „Curating and the Educational Turn“ heraus, der vom Paradigmenwechsel des Ausstellungsmachens hin zur Produktion von Wissen handelt.⁴⁴ Der „educational turn“ ist eine Hinwendung des kuratorischen und künstlerischen Feldes zum pädagogischen Bereich.⁴⁵ Während es zuvor in Ausstellungen um die Präsentation von Objekten und um die Darstellung von objektiven Werten ging, kommt nun den Handlungsräumen und der diskursiven Auseinandersetzung mehr Bedeutung zu.⁴⁶

Carmen Mörsch ist der Ansicht, dass mit dem „educational turn“ der Kunst und den KünstlerInnen als pädagogische AkteurInnen eine heroische Rolle zukommt, sieht dies allerdings als irritierend. Denn es scheint, dass KünstlerInnen in dieser Perspektive als die besseren und radikaleren PädagogInnen agieren.⁴⁷

Irit Rogoff schreibt in ihrem Text „Turning“, dass „education“ und der „educational turn“ (in curating) der Moment sein könnte, in dem wir uns der Produktion und Artikulation von Wahrheiten zuwenden könnten. Wahrheit versteht die Autorin als Antrieb und Motivation. Sie wünscht sich durch „education“ einen „Shift“ von einer Kultur der Notwendigkeit zu einer Kultur der Dringlichkeit. Notwendigkeit sei die Reaktion auf staatliche Vorgaben. Unter der Dringlichkeit versteht sie die Möglichkeit, ein Verständnis für die entscheidenden Themen zu entwickeln, die gleichsam Kräfte des Antriebs werden. „Education“ sei auch ein Feld, in welches Herausforderungen in alltäglichen Handlungen eingebunden sind. Herausforderung meint hierbei einen Raum, an dem andere Arten des Denkens imaginiert werden können. Die Autorin wünscht sich einen Zugang zu Orten, an denen über „education“ eigene Fragen

⁴⁴ Vgl. SCHNITTPUNKT (Hg.), Educational Turn. Handlungsräume der Kunst- und Kulturvermittlung, Wien 2012, S. 13-14.

⁴⁵ Vgl. Carmen MÖRSCH, Sich selbst widersprechen. Kunstvermittlung als kritische Praxis innerhalb des educational turn in curating, in: SCHNITTPUNKT (Hg.), Educational Turn. Handlungsräume der Kunst- und Kulturvermittlung, Wien 2012, S. 55-77, insbesondere S. 68.

⁴⁶ Vgl. SCHNITTPUNKT (Hg.), Wien 2012, S. 13-15.

⁴⁷ Vgl. Carmen MÖRSCH, Wien 2012, S. 55-77, insbesondere S. 73.

formuliert werden können, denn jene, die die Fragen stellen, bestimmen auch das Spielfeld mit.⁴⁸

Der Band „Curating and the Educational Turn“ beinhaltet keinen einzigen Text einer/eines Vermittlerin/Vermittlers, die/der sich ja mit Fragen der „education“ auseinandersetzt. Als Antwort darauf ist das von schnittpunkt herausgegebene Buch „educational turn. Handlungsräume der Kunst- und Kulturvermittlung“ zu sehen, denn auch im Bereich der Vermittlung ist von einem „turn“ die Rede. Darin heißt es, dass sich in Bezug auf den „educational turn in education“ viele VermittlerInnen mit Fragen und Methoden radikaler Bildungsansätze beschäftigen und auf diese Weise eine Vermittlung als kritische Praxis entwickeln, mit dem Ziel einer Veränderung der Institutionen und der Gesellschaft. Dabei agieren sie innerhalb von Machtverhältnissen und stellen institutionskritische Fragen wie „Wer spricht?“.⁴⁹

Carmen Mörsch schreibt im Band „educational turn. Handlungsräume der Kunst- und Kulturvermittlung“, dass die Kunstvermittlung im Rahmen des „educational turn in curating“ mit dem kuratorischen Feld die gleichen Ziele verfolgt und sich affirmativ verhält. Nun ist es möglich, dass die kritischen KuratorInnen und kritischen VermittlerInnen am gleichen Strang ziehen, um eine „kritische Institution“ zu realisieren. Voraussetzung für die Allianzenbildung der kritisch-selbstreflexiven Vermittlung und der kuratorischen und künstlerischen Praxis ist die Anerkennung der Kunstvermittlung als eine eigenständige Praxis der Wissensproduktion. Im Rahmen des „educational turn“ sind auch Ambivalenzen und Widersprüche zu erkennen, wie etwa der Widerspruch zwischen der Produktion von Ausschlüssen und dem Paternalismus gezielter Einladungs- und Inklusionspolitiken. Eine kritische Vermittlung hinterfragt die Adressierungen von benachteiligten und bildungsfernen Gruppen. Nicht der Verzicht auf Inklusion, sondern die Arbeit in dieser Ambivalenz und eine kritische-selbstreflexive Vermittlung, die sich selbst widerspricht, ist die Antwort. Ziel der Allianzenbildung ist ein gemeinsames Reflektieren und die Entwicklung von Handlungsmöglichkeiten.⁵⁰

⁴⁸ Vgl. Irit ROGOFF, Wenden, in: SCHNITTPUNKT (Hg.), Educational Turn. Handlungsräume der Kunst- und Kulturvermittlung, Wien 2012, S. 27-53; Vgl. Irit ROGOFF, Turning in: Paul O'NEILL/Mick WILSON (Hg.), Curating and the Educational Turn, London 2010, S. 27-53, insbesondere S. 32-46.

⁴⁹ Vgl. SCHNITTPUNKT (Hg.), Educational Turn. Handlungsräume der Kunst- und Kulturvermittlung, Wien 2012, S. 14-19.

⁵⁰ Vgl. Carmen MÖRSCH, Sich selbst widersprechen. Kunstvermittlung als kritische Praxis innerhalb des educational turn in curating, in: SCHNITTPUNKT (Hg.), Educational Turn. Handlungsräume der Kunst- und Kulturvermittlung, Wien 2012, S. 55-77, insbesondere S. 67-77.

2. Tätigkeitsfelder in der Kunstvermittlung

Gabriele Stöger folgend ist unter Vermittlungsarbeit *„der Einsatz von Mitteln (Sprache, Texte, Material, Medien) zur Herstellung von Beziehungen zwischen Bereichen, Personen, Gruppen, Themen oder Dingen zu verstehen, die ohne Vermittlung nicht zustande kommen würden. Die Bemühungen können sich entweder auf die Objekte (Erläuterungen, Ergänzungen, Interpretationen, Informationen) oder auf die BetrachterInnen (Aufforderungen, Impulse, interaktive und partizipatorische Elemente) beziehen.“*⁵¹ Zu den Aufgabenbereichen in der Vermittlungsarbeit zählen Angebote wie Führungen, Kunstgespräche, Workshops, aber auch schriftliche und mediale Begleitmaterialien wie Raumtexte und Kataloge, sowie Serviceeinrichtungen in Form einer Bibliothek oder eines Archivs.⁵²

Die Angebote der „Vermittlungsarbeit“ werden demzufolge zwischen „personaler“ und „medialer“ Vermittlung unterschieden. Die Formate der Vermittlung sind als Mittel eines Wissenstransfers und der Wissensproduktion zu verstehen und sind auch von Interessen der jeweiligen Institution, hegemonialen Diskursen, Bedürfnissen und strukturellen Rahmenbedingungen geprägt.⁵³

a. Personale Vermittlung

Zur „personalen Vermittlung“ zählen Angebote wie etwa Führungen, Aktionen, Kunstgespräche, Workshops oder Interventionen. Lucie Binder-Sabha schreibt hierzu in einer Ausgabe von StörDienst: *„Personale Vermittlung ist zeitintensive, individuelle Betreuung von Besuchergruppen in Ausstellungen. Im Gegensatz zu einer [klassischen] Führung soll dabei sowohl der Dialog zwischen Besucher und Kunst, als auch zwischen Vermittler und Besucher angeregt und unterstützt werden.“*⁵⁴

Bei einer kritischen Kunstvermittlung geht es über die Herstellung eines Dialogs hinaus um Fragen der Partizipation und Handlungsräume. Carmen Mörsch setzt sich mit den gängigen Formaten in der „Vermittlungsarbeit“ auseinander und analysiert die Funktionen der

⁵¹ Gabriele STÖGER, Museen, Orte für Kommunikation. Einige Aspekte aus der Geschichte der Bildungsarbeit von Museen, in: Josef SEITER (Hg.), Auf dem Weg. Von der Museumspädagogik zur Kunst- und Kulturvermittlung. Schulheft 111/2003, S. 14-28, insbesondere S. 16.

⁵² Vgl. ebenda, S. 16-17.

⁵³ Vgl. Büro trafo.K, Formate der Vermittlung, in: SCHNITTPUNKT (Hg.), Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis, Wien, Köln, Weimar 2013, S. 103-110, insbesondere S. 104.

⁵⁴ BUNDESMINISTERIUM FÜR UNTERRICHT UND KUNST/STÖRDIENTST (Hg.), StörDienst, Wien.

unterschiedlichen Vermittlungsansätze als „Affirmation“, „Reproduktion“, „Dekonstruktion“ und „Transformation“ und definiert diese in ihrem Text „Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen“.⁵⁵

Der „affirmative Diskurs“ der Kunstvermittlung ist am häufigsten in Museen und Ausstellungsorten zu finden. Dabei herrscht die Vorstellung vor, dass sich eine Fachöffentlichkeit für Kunst interessiert und danach richten sich auch die Angebote der jeweiligen Institution. Dazu gehören etwa Vorträge, Filmprogramme, ExpertInnenführungen und Ausstellungskataloge. Das Begleitprogramm wird von autorisierten SprecherInnen des jeweiligen Museums gestaltet und richtet sich an eine interessierte Öffentlichkeit. Im „reproduktiven Diskurs“ kommt der Kunstvermittlung die Aufgabe zu, Personen, die nicht von alleine kommen, Zugänge zur Kunst zu schaffen, wie auch die BesucherInnen von morgen heranzubilden. Das Kulturgut soll der Öffentlichkeit zugänglich gemacht und Schwellenängste abgebaut werden. Zum Programm der Kunstvermittlung zählen Workshops mit Schulklassen, Kinder- und Familienprogramme, Fortbildungen für Lehrpersonen, Programme für Menschen, die eine Behinderung haben bzw. die behindert werden und Veranstaltungen wie „Lange Nächte“, bei denen hohe BesucherInnenzahlen erwartet werden. Der „dekonstruktive Diskurs“ ist Mörsch folgend eher selten vorzufinden. Dieser steht in einer Verbindung mit der kritischen Museologie. Dabei geht es darum, die Bildungs- und Kanonisierungsprozesse gemeinsam mit den BesucherInnen kritisch zu hinterfragen. Die Autorin meint, dass die Institutionen als Distinktions-, Exklusions- und Wahrheitsmaschinen zu verstehen sind. Kunst wird also in ihrem dekonstruktiven Potenzial erkannt. Zum Programm zählen Interventionen von KünstlerInnen und KunstvermittlerInnen. Das Angebot steht einerseits unter dem Anspruch, dass die BesucherInnen mitwirken können und andererseits richtet es sich an jene Gruppen, die von den Museen und Institutionen ausgeschlossen oder benachteiligt werden. Carmen Mörsch betont, dass in diesem Diskurs der institutionskritische Anspruch dominiert. Im reproduktiven Diskurs hingegen geht es um den Anspruch einer Inklusion gegenüber den benachteiligten Gruppen. Der „transformative Diskurs“ ist am seltensten vorzufinden. Institutionen, wie Museen oder Ausstellungsorte, werden dabei als veränderbar verstanden. Dieser Vermittlungsansatz besitzt weniger den Anspruch verschiedenen Gruppen Zugänge zur Kunst zu verschaffen, als vielmehr die Forderung auf Mitgestaltung der verschiedenen

⁵⁵ Vgl. Carmen MÖRSCH, Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen: Die documenta 12 Vermittlung zwischen Affirmation, Reproduktion, Dekonstruktion, und Transformation, in: Carmen Mörsch/ Forschungsteam documenta 12 Vermittlung (Hg.), Kunstvermittlung 2, Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12, Zürich, Berlin 2009, S. 9-33, insbesondere S. 9-12.

Öffentlichkeiten. Dabei geht es vor allem darum, die Funktionen der einzelnen Institutionen in der Zusammenarbeit mit den BesucherInnen offenzulegen, diese auch kritisieren zu können, zu ergänzen und zu erweitern. Der „transformative Diskurs“ ist gegen eine hierarchische Unterscheidung von kuratorischer Arbeit und Kunstvermittlung. Zu diesem Diskurs werden Projekte gezählt, die von verschiedenen Interessensgruppen autonom vom Ausstellungsprogramm gestaltet werden oder durch das Publikum entstehen.⁵⁶

Ein Beispiel dafür ist das partizipatorische Kunstvermittlungsprojekt „Familienstudio Kotti“, das von Bill Masuch in Kooperation mit dem Obdachlosentheater Ratten 07 der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz von der Künstlerinnengruppe Kunstcoop in Berlin im Jahr 2001 realisiert wurde. Im Zuge der Ausstellung „Familienbild“ in der NGBK (Neue Gesellschaft für Bildende Kunst), in der verschiedene künstlerische Positionen mit dem Thema Familie zu sehen waren, entstand das Fotostudio, „Familienstudio Kotti“, im öffentlichen Raum in Berlin Kreuzberg. Die Intention dahinter war den hegemonialen Begriff Familie neu zu definieren und zu diskutieren, zu reflektieren und zu durchkreuzen. Menschen aus unterschiedlichen sozialen Milieus trafen aufeinander und konnten sich als temporäre Familie inszenieren und ablichten lassen (Abb.2). Die TeilnehmerInnen konnten in andere Rollen schlüpfen und es entstanden soziale Un-Ordnungen. Diese machten deutlich, wie Machtverhältnisse konstituiert werden.⁵⁷ Bill Masuch schreibt in ihrem Text „Der offene Raum“: *„Als Künstlerin und Kunstvermittlerin bin ich daran interessiert, mit den gegebenen Kontexten und sozialen Strukturen zu arbeiten, das heißt sie wahrzunehmen und sie kritisch und produktiv zu verändern oder zu erweitern.“*⁵⁸ Mörsch schreibt, dass die in vier Diskursen gefassten Praxen meistens gleichzeitig auftreten. Der „affirmative“ und „reproduktive Diskurs“ tritt jedoch öfters auch ohne den „dekonstruktiven“ und „transformativen Diskurs“ auf.⁵⁹

⁵⁶ Vgl. Carmen MÖRSCH, Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen: Die documenta 12 Vermittlung zwischen Affirmation, Reproduktion, Dekonstruktion, und Transformation, in: Carmen Mörsch/ Forschungsteam documenta 12 Vermittlung (Hg.), Kunstvermittlung 2, Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12, Zürich, Berlin 2009, S. 9-33, insbesondere S. 9-12.

⁵⁷ Vgl. Bill MASUCH, Der offene Raum. Handlungsräume in Kunst- und Kulturvermittlung in: Pierangelo MASET/Rebekka REUTER/Steffel HAGEN (Hg.), Corporate Difference. Formate der Kunstvermittlung, Lüneburg 2006, S. 87-128, insbesondere S. 100-105.

⁵⁸ Ebenda, S. 100.

⁵⁹ Vgl. Carmen MÖRSCH, Zürich, Berlin 2009, S. 9-33, insbesondere S.12.

b. Mediale Vermittlung

Das Spektrum der Einbindung von BesucherInnen in der „medialen Vermittlung“ wird in Anlehnung an die vier Diskurse von Carmen Mörsch vom Büro trafo.K. mit den Begrifflichkeiten „Information“, „Interaktion“, „Intervention“ und „Partizipation“ beschrieben. Damit sich BesucherInnen informieren und in der Ausstellung bzw. im Museum orientieren können, kommen Raumtexte, Leitsysteme, Booklets, Orientierungspläne etc. zum Einsatz. BesucherInnen erschließen sich die Ausstellungen mithilfe dieser Mittel selbst. Es wird lediglich eine Wahrheit vermittelt und bei den Ausstellungstexten etwa stellen sich Fragen nach Autorität und AutorInnenschaft. Zu den „Interaktionen“ sind vorwiegend sogenannte Hands-On-Objekte zu zählen, bei denen die BesucherInnen selbst tätig werden können, wie etwa Suchspiele, Ratespiele oder verschiebbare Präsentationsformate.⁶⁰

Ein Beispiel dafür ist der Diskursraum „work in progress“ (Abb.3). In Vorbereitung auf die geplante Dauerausstellung richtete das Jüdische Museum Wien diesen ein, um den Entwicklungsprozess zu veranschaulichen. Auf Planungstischen wurden BesucherInnen aufgefordert, ihre Gedanken und Kommentare zu den gestellten Fragen und Objekten zu hinterlassen (Abb.4). Die Ergebnisse waren in Form von Ideenbändern im Raum platziert. Diese wurden auch digitalisiert und auf den Planungstischen sowie auf interaktiven Screens (Abb.5) zur Verfügung gestellt.⁶¹

Diese Aktionen sind schon im Vorfeld festgelegt und die Ergebnisse keineswegs offen. „Interventionen“ zählen zu den kritischen und offenen Formaten der „medialen Vermittlung“. Dazu gehören unter anderem Interventionen, die in die Ausstellungen eingreifen, neue Sichtweisen ermöglichen und Narrationen in der Ausstellung hinterfragen. Das Büro trafo.K versteht diese als Strategie für eine multiperspektivische Auseinandersetzung mit Wissen und Macht.⁶²

Ein Beispiel hierfür ist das Projekt „moving museum“, das im Rahmen der „Wienwoche“ im Jahr 2014 realisiert wurde. Das „moving museum“ unterwanderte die Dauerausstellungen des Jüdischen Museum Wiens, des Weltmuseum Wiens und des Wien Museums. Die „Interventionen“ von Barbara Staudinger forderten die Wissens- und Definitionsmacht der Museen in ihrer Geschichtsschreibung heraus, indem Werke ihren Platz wechselten, veränderte

⁶⁰ Vgl. Büro trafo.K, Formate der Vermittlung, in: SCHNITTPUNKT (Hg.), Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis, Wien, Köln, Weimar 2013, S. 103-110, insbesondere S. 108-110.

⁶¹ Vgl. http://www.planet-architects.com/planet/index.php?path=1_11_104 (12.02.2016).

⁶² Vgl. Büro trafo.K, Wien, Köln, Weimar 2013, S. 103-110, insbesondere S. 108-110.

Objekttexte auftauchen, Fehlstellen markiert, Narrationen geändert und der Blick auf einzelne Objekte verändert wurde (Abb.6). Durch diese Interventionen wurde die Perspektive Migration implementiert. Begleitend zu den „Interventionen“ fanden auch gesprächsorientierte KuratorInnenführungen statt.⁶³

„Interventionen“ können temporär sein und im Zuge einer „personalen Vermittlung“ entstehen. Das Format der „Intervention“ bietet aber auch Möglichkeiten für partizipative Prozesse, in die BesucherInnen eingebunden werden können. Die „Partizipation“ kann eine demokratische Form der „medialen Vermittlung“ sein. Sie reicht von der „Teilnahme“ bis zur „Teilhabe“ von BesucherInnen.⁶⁴

Der Diskurs über Partizipation und die Praxen verschränken die personale und mediale Vermittlung. Die unterschiedlichen von Carmen Mörsch untersuchten Funktionen von Vermittlung ermöglichen eine Reflexion und können als Kriterien dafür herangezogen werden. Die Analyse dient somit auch einer Positionierung. Verschränkungen der Diskurse finden auch in der „Partizipation“ statt, die in der Kunstvermittlung mehrfach diskutiert wurde und Teil theoretischer Auseinandersetzungen ist, wie der nächste Abschnitt zeigen soll.

3. Verschiedene Formen der Partizipation in der Kunst- und Kulturvermittlung

Anja Piontek fragt in Bezug auf Partizipation nach den musealen Aufgabenbereichen, die ein Vermittlungsangebot beinhalten könnte und setzt diese mit den Kernbereichen der Museumsarbeit, „Sammeln“, „Bewahren“, „Forschen“, „Ausstellen“ und „Vermitteln“, in Verbindung. Die Autorin merkt an, dass die Formen nicht für alle Institutionen gleichermaßen anwendbar sind. Die verschiedenen Bereiche sollen nun kurz vorgestellt werden. Die Form des „Mitsammelns“ könnte beispielsweise in Museen und Institutionen umgesetzt werden, die Themen der Alltagskultur und lokalen Geschichte behandeln. „Mitbewahren“ schließt die Möglichkeit ein, dass BesucherInnen Objekte klassifizieren und inventarisieren können.⁶⁵

⁶³ Vgl. http://www.wienwoche.org/de/315/moving_museum (12.02.2016).

⁶⁴ Vgl. Büro trafo.K, Formate der Vermittlung, in: SCHNITTPUNKT (Hg.), Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis, Wien, Köln, Weimar 2013, S. 103-110, insbesondere S. 108-110.

⁶⁵ Vgl. Anja PIONTEK, Partizipative Ansätze in Museen und deren Bildungsarbeit, in: Beatrix COMMANDEUR/Hannelore KUNZ-OTT/Karin SCHAD (Hg.), Handbuch Museumspädagogik. Kulturelle Bildung in Museen, München 2016, S. 198-205, insbesondere S. 201.

Hier ist auf die Ausstellung „Familienmacher. Vom Festhalten, Verbinden und Loswerden“ zu verweisen, in der BesucherInnen die mitgebrachten „Familienstücke“ inventarisiert und die Familiengeschichten dokumentiert haben.

Gemeinsames „Forschen“ impliziert eine längere Zusammenarbeit. Hier bieten sich Projekte mit Schulklassen an. „Mitausstellen“ lässt die BesucherInnen zu Co-KuratorInnen werden. Sie sind dabei in den Prozess des Ausstellungsmachens je nach Grad der Einbindung mehr oder weniger involviert. Beispiele dazu werden in dieser Arbeit beschrieben. „Mitvermitteln“ meint das Verfassen von Texten, eine aktive Einbindung in Führungen oder Kunstgespräche. BesucherInnen können dabei auch als KeyworkerInnen aktiv werden. In Bezug auf die „Teilnahme“ und „Teilhabe“ unterscheiden sich offene, halb geschlossene und geschlossene Angebote. Offene Angebote sprechen eine inhomogene Gruppe an und es bestehen keine Vorbedingungen, um daran teilnehmen zu können. Halb geschlossene Angebote sind selektiv und richten sich an TeilnehmerInnen, die beispielsweise Migrationserfahrungen mitbringen sollten.⁶⁶

Ein Beispiel hierfür wäre der „Salon Bastarde“, der im Zuge des Projekts „Die ganze Welt in Zürich. Konkrete Interventionen in die Schweizer Migrationspolitik“ realisiert wurde.

Bei geschlossenen Angeboten werden bestimmte Gruppen wie beispielsweise Schulklassen angesprochen. Ferner wird auch zwischen einer Partizipation online im Internet, einer im Museum auf Ebene der BesucherInnen, wo diese spontan in eine aktive Rolle schlüpfen können, sowie Angebote auf Projektebene, bei der eine Einbindung der TeilnehmerInnen über einen längeren Zeitraum hinweg einhergeht, unterschieden.⁶⁷

In verschiedenen Bereichen und Disziplinen in Wissenschaft und Kultur sind die „partizipativen Öffentlichkeiten“ immer wieder ein großes Thema, wie auch die Frage nach deren Möglichkeiten und Umsetzung. Dabei spielen Jank zufolge die Form des Einbeziehens der Öffentlichkeit, der Wissenstransfer und auch die räumlichen Praktiken eine Rolle und sind damit Teil des Diskurses. Sie geht in ihrem Text auf verschiedene Strategien der Partizipation ein, die nun erläutert werden. Die Autorin beschreibt die „partizipativen Öffentlichkeiten“ als utopische Entwürfe. Für Jürgen Habermas besitzt die „bürgerliche Öffentlichkeit“ vier Kriterien: der Zugang und die Wahl der Themen sind offen, die TeilnehmerInnen sind sich

⁶⁶ Vgl. Anja PIONTEK, Partizipative Ansätze in Museen und deren Bildungsarbeit, in: Beatrix COMMANDEUR/Hannelore KUNZ-OTT/Karin SCHAD (Hg.), Handbuch Museumspädagogik. Kulturelle Bildung in Museen, München 2016, S. 198-205, insbesondere S. 201-202.

⁶⁷ Vgl. ebenda, S. 201.

ebenbürtig und der Kreis der Mitglieder ist nicht abgeschlossen. Nun stellt sich allerdings die Frage, weshalb die Partizipation als Utopie anzusehen ist? Die Autorin bezieht sich auf Stefan Münker, der die eben angeführten Kriterien von Habermas als Kern utopischer Entwürfe „partizipativer Öffentlichkeiten“ sieht. Dabei geht es prinzipiell um einen Idealtypus, der mit einem interdisziplinären Diskurs zusammenhängt und so die Entwicklung neuer Konzepte ermöglicht. In diesem sieht Jank auch die Forderung nach der Etablierung einer „Philosophie des Konflikts“, in der es um die Konstituierung einer Öffentlichkeit geht, in der sich alle TeilnehmerInnen gleichrangig gegenüberstehen. Die Autorin bezieht sich hierbei auf Markus Miessen, der im Konflikt eine mikropolitische Praxis sieht, in der die TeilnehmerInnen zu AkteurInnen werden. Die Partizipation ist in diesem Kontext als eine kritische Auseinandersetzung zu sehen. Es bestehen dabei die Forderungen nach einem offenen und kritischen Dialog, einer öffentlichen Zugänglichkeit, einer Einbindung von AußenseiterInnen, einem objektivierten Wissen, wie auch die Auflösung von tradierten Praktiken. Diese sind Teil eines kontroversen Diskurses.⁶⁸

In Hinblick auf eine Auseinandersetzung mit den aktuell praktizierten Formen der Partizipation im Museum verweist Jank auf Nina Simons Werk „The participatory Museum“.

a. Partizipation in Institutionen

Nina Simon beschreibt in ihrem Buch verschiedene Formen der Partizipation, die sie als „contributory projects“, „collaborative projects“, „co-creative projects“ und als „hosted projects“ definiert.

In den „contributory projects“ sollen BesucherInnen angesprochen werden, um spezifische Objekte, Aktionen oder Ideen in einem von der Institution kontrollierten Prozess zu hinterlassen. Dazu gehören etwa Gästebücher, in denen BesucherInnen beispielsweise ihre Eindrücke von einem Ausstellungsbesuch hinterlassen können.⁶⁹

Ein Beispiel für die „contributory projects“ ist die Kleidertausch-Station (Abb.7) der Ausstellung „Für Garderobe wird nicht gehaftet. Widerständiges in Mode und Produktion“, die im Dezember 2015 im Angewandte Innovation Laboratory (AIL) eröffnet wurde. Es handelte sich dabei um eine Kleidertauschbörse, bei der BesucherInnen die Möglichkeit hatten, längst

⁶⁸ Vgl. Sabine JANK, Strategien der Partizipation, in: Susanne Gesser, Martin Handschin, Angela Jannelli, Sibylle Lichtensteiger (Hg.), Das partizipative Museum. Zwischen Teilhabe und User Generated Content. Neue Anforderungen an kulturhistorische Ausstellungen, Bielefeld 2012, S. 146-155, insbesondere S. 146-147.

⁶⁹ Vgl. Nina SIMON, The participatory museum, Santa Cruz, California 2010, S. 187.

nicht mehr getragene, ungetragene oder ungeliebte Kleidungsstücke mitzubringen und diese mit einer persönlichen Geschichte auf vorbereiteten Karten sowie mit Wünschen an die/den neue/n BesitzerIn im Ausstellungsraum zu hinterlassen. Andere BesucherInnen wiederum konnten diese mitnehmen. Ein weiteres Beispiel ist die Wand „Wofür lohnt es sich zu kämpfen?“ in der Ausstellung „Aufbruch ins Ungewisse - Österreich seit 1918“ im Haus der Geschichte Österreich (Abb.8), wo BesucherInnen mittels Post-it Klebezettel ihre Motive neben Ausstellungsexponaten der „fridays for future Bewegung“ in der Ausstellung hinterlassen konnten.

In den „collaborative projects“ sind BesucherInnen eingeladen, als aktive PartnerInnen Projekte, die von der Institution kontrolliert werden, mitzugestalten. Dabei können die Entscheidungen der BesucherInnen den Inhalt der Ausstellung beeinflussen.⁷⁰

Das partizipative Ausstellungsprojekt „Weltenbummler“ im Jahr 2014, das im ehemaligen Essl Museum - Kunst der Gegenwart gezeigt wurde, zählt zu den „collaborative projects“. Das Publikum, in diesem Fall die Partnerschulen des Museums, wurde eingeladen eine Ausstellung zu kuratieren. Im Zuge von Workshops wurde das Depot besucht, Werke ausgewählt, die Hängung der Bilder besprochen und ein Ausstellungskonzept entwickelt. In diesem Projekt ist eine Schnittstelle zwischen Kuratieren und Kunstvermittlung auszumachen. Die Kunstvermittlung übernimmt hier die Funktion des Kuratierens, indem sie gemeinsam mit BesucherInnen eine Ausstellung gestaltet.

In den „co-creative projects“ steigt der Einfluss der BesucherInnengruppen, denn in diesen arbeitet das Publikum mit Mitgliedern der jeweiligen Institution von Beginn an zusammen, um die Ziele und das Programm zu definieren, welches auf den Interessen der Gruppe basiert.⁷¹

Als Beispiel ist hier das Projekt „Die ganze Welt in Zürich. Konkrete Interventionen in die Schweizer Migrationspolitik“, welches in der Shedhalle in Zürich umgesetzt wurde, zu nennen. Die Leiterin der Shedhalle, Katharina Morawek, und der Künstler Martin Krenn arbeiteten von Anfang an mit einer von ihnen aufgestellten interdisziplinären Arbeitsgruppe zusammen, um gemeinsame Ziele zu definieren. Die Arbeitsgruppen versuchten die sozialpolitische Situation in Zürich aktiv zu verändern und mitzugestalten.

Unter „hosted projects“ werden Projekte verstanden, für die die Institutionen ihre Räumlichkeiten und Ressourcen zur Verfügung stellen, damit dort anschließend öffentliche

⁷⁰ Vgl. Nina SIMON, The participatory museum, Santa Cruz, California 2010, S. 187.

⁷¹ Vgl. ebenda, S. 187.

Gruppen und BesucherInnen ihre Ideen realisieren können.⁷² Ein Beispiel für „Hosting“ stellt das Jugendprojekt „Signalni- Macht (uns) Platz!“ dar, das im Zuge der Ausstellung „Gastarbeiteri 40 Jahre Arbeitsmigration“ im Jahr 2004 im Wien Museum umgesetzt wurde.⁷³ Das Büro trafo.K initiierte die Kooperation mit einer Schulkasse und das Projekt selbst wurde von den SchülerInnen und deren Lehrerin gestaltet. Im Vermittlungsprogramm ging es um die Auseinandersetzung mit Öffentlichkeit und Machtstrukturen. Wie wird Öffentlichkeit hergestellt? Wer wird angesprochen bzw. ausgeschlossen?

Im Projekt „Signalni- Macht (uns) Platz!“ verhandelten die SchülerInnen diese Themen und suchten nach strukturellen Ähnlichkeiten zwischen dem Museum und der Institution Schule. Die SchülerInnen bespielten den Ausstellungsraum mit lebensgroßen Pappfiguren (Abb.9), die sie selbst darstellten und so als Platzhalter dienten.⁷⁴

Mit der Beanspruchung des Raumes in der Ausstellung durch die SchülerInnen, die ihre Ideen und Anliegen präsentierten, wurde die Deutungshoheit der Institution und der KuratorInnen hinterfragt.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass bei den von Simon definierten Arten der Partizipation bei jeder weiteren Form der Grad der Einbindung von BesucherInnen stärker wird.

b. Partizipation zwischen Teilnahme und Teilhabe

Jank folgend dient das Museum im Sinne Joseph Beuys als „permanentes Inspirationssystem“ mit der Teilhabe aller Menschen und dem Verständnis von Roy Ascott als eine sich ständig wandelnde „Wissenslandschaft“. Die Institution ist demnach ein „Forum“, das in der Praxis allerdings häufig auf Veranstaltungen im Rahmen von Wechsel- und Dauerausstellungen reduziert wird. Meist geht es dabei mehr um eine Wissensproduktion eines ExpertInnentums, als um einen multiperspektivischen und kongenialen Dialog, wie auch einem Austausch auf Augenhöhe. Jank fordert, dass sich die ExpertInnen zugunsten eines partizipativen Wissenstransfers zurückziehen, um ein Experimentierfeld eröffnen zu können. Auch im Bereich von Angeboten wie Konferenzen und Tagungen erkennt die Autorin Alternativen. Hier

⁷² Vgl. Nina SIMON, *The participatory museum*, Santa Cruz, California 2010, S. 187.

⁷³ Vgl. <http://www.trafo-k.at/projekte/gastarbeiteri/> (10.02.2016).

⁷⁴ Vgl. Unpublizierte Projektdokumentation, Maria HÜNDLER, *Signalni- Macht (uns) Platz!*, Wien 2004, S. 1-2.

ist das sogenannte „BarCamp“ anzuführen, in dem alle TeilnehmerInnen aufgefordert sind aktiv zu handeln und sich einzubringen.⁷⁵

„BarCamps“ sind sogenannte „Unkonferenzen“, bei denen die TeilnehmerInnen ihre eigenen Wünsche, ihr Wissen und ihre Ideen mitbringen, gemeinsam und spontan ein Programm aufstellen sowie selbst Vorträge, Diskussionen und Workshops anbieten. Dabei geht es in erster Linie um einen Austausch auf Augenhöhe und um eine aktive Einbindung aller Personen.⁷⁶

Die Devise lautet das „Wissen zu teilen, um das eigene Wissen zu vermehren“. KuratorInnen sollten nicht mehr alleine die ExpertInnen sein, um so auch das Wissen des Publikums in die Arbeit einzubeziehen. Jank sieht in der Institution des Museums auch einen Ort des Labors. Es soll als Forschungsplattform dienen, wo experimentiert werden kann. Das „FabLab“ im Ars Electronica Center (Abb.10) in Linz soll BesucherInnen beispielsweise die Möglichkeit zum Erleben, Experimentieren und Ausprobieren bieten.⁷⁷

Auf der Homepage des Ars Electronica Centers wird das „FabLab“ als „interaktive Ausstellungs- und Workshopfläche“ bezeichnet. Die BesucherInnen haben den Zugang zu Design- und Produktionsprozessen und deren Werkzeugen, wie Lasercutter und 3D-Drucker, die im Zuge des Museumsbesuches benutzt werden können.⁷⁸

Es besteht die Möglichkeit, vorgegebene Abläufe zu erleben und nachzuempfinden. Jank kritisiert, dass eigene Erfahrungen und Wissen nicht eingebracht werden können, weil es sich dabei um strukturierte Vorgaben handelt und die Werkzeuge nicht zur Gestaltung eigener Ideen eingesetzt werden können.⁷⁹

Dem ist prinzipiell zuzustimmen, dennoch ist es wichtig zwischen Interaktion und Partizipation zu unterscheiden. Zur Interaktion zählen sogenannte Hands-On-Objekte, wo BesucherInnen Monitore, interaktive Screens oder Werkzeuge bedienen können. Die interaktive Ausstellungs- und Workshopfläche im Ars Electronica Center zielt auf Interaktion ab. Wenn TeilnehmerInnen ihr eigenes Wissen einbringen und am Diskurs teilnehmen können oder die Institution selbst durch Teilhabe verändern können, ist dies in unterschiedlicher Weise im Bereich der Partizipation anzusiedeln.

⁷⁵ Vgl. Sabine JANK, Strategien der Partizipation, in: Susanne Gesser, Martin Handschin, Angela Jannelli, Sibylle Lichtensteiger (Hg.), Das partizipative Museum. Zwischen Teilhabe und User Generated Content. Neue Anforderungen an kulturhistorische Ausstellungen, Bielefeld 2012, S. 146-155, insbesondere S. 148-149.

⁷⁶ Vgl. <https://www.theofel.com/barcamp/was-sind-barcamps.html> (29.05.2018).

⁷⁷ Vgl. Sabine JANK, Bielefeld 2012, S. 146-155, insbesondere S. 149-150.

⁷⁸ Vgl. <http://www.aec.at/center/ausstellungen/fablab/> (08.02.2016).

⁷⁹ Vgl. Sabine JANK, Bielefeld 2012, S. 146-155, insbesondere S. 149-150.

Jank folgend nutzt ein partizipatives Museum auch die Möglichkeiten des Social Web und wird Teil einer digitalen Öffentlichkeit, um in der Vernetzung einzelner Social-Media-Aktivitäten demokratische Prozesse zu initiieren. Ziel ist unter anderem der Austausch von Mitgliedern der Community und den MitarbeiterInnen des Museums, wie auch die Kommunikation innerhalb und zwischen den Institutionen.⁸⁰

Die Ausstellung „Like it“, die im ehemaligen Essl Museum - Kunst der Gegenwart in Klosterneuburg im Herbst 2013 eröffnet wurde, ist ein Beispiel dafür. Mitglieder des sozialen Netzwerks konnten durch ein Voting auf der Facebook-Seite des Museums die Auswahl der Werke bestimmen. GastkuratorInnen bewarben sich über Facebook und in einem zweitägigen Workshop wurde die Hängung der dreißig beliebtesten Werke durchgeführt und das kuratorische Konzept entwickelt. Ziel war die Online Communities in den Prozess einer Ausstellung miteinzubeziehen und die Kommunikation zwischen dem Museum und dem Online-Netzwerk, wie auch die Interaktion zu fördern.⁸¹

Aktuell geht es in der Reflexion über Formen der Partizipation nicht mehr allein um eine Kunst und Kultur für alle, sondern auch um Inklusion durch Partizipation im Sinne von „Kunst und Kultur gestalten mit allen“. Auch die Herstellung von Sichtbarkeit ist ein großes Thema, bei der es die Repräsentation der marginalisierten Gruppen der Gesellschaft zu erweitern gilt. Der Kunst- und Kulturvermittlung wird hier die Rolle einer Brücke zwischen den einzelnen Zielgruppen und den elitären Inhalten der jeweiligen Institution zugeschrieben. Nora Sternfeld geht in ihrem Text „Plädoyer - Um die Spielregeln spielen!“ auf die Partizipation im post-repräsentativen Museum ein. In ihrer Analyse ermöglichen Partizipationsangebote in Museen und Ausstellungen oft nur den Grad der Interaktion, denn allen soll der Eindruck vermittelt werden, dass sie sich beteiligen können. Jedoch bleibt diese Beteiligung meistens ohne jeglichen Einfluss. Die Autorin vertritt die Ansicht, dass es sich dabei um eine institutionell-hegemoniale Strategie handelt. Sie verweist an dieser Stelle auf den Begriff des „Transformismus“ bei Antonio Gramsci, demnach wird Hegemonie immer auch durch Bildungsprozesse hergestellt und erhalten.⁸²

⁸⁰ Vgl. Sabine JANK, Strategien der Partizipation, in: Susanne Gesser, Martin Handschin, Angela Jannelli, Sibylle Lichtensteiger (Hg.), Das partizipative Museum. Zwischen Teilhabe und User Generated Content. Neue Anforderungen an kulturhistorische Ausstellungen, Bielefeld 2012, S. 146-155, insbesondere S. 151-153.

⁸¹ Vgl.

http://www.essl.museum/ausstellungen/ausstellungen?article_id=1374242651922&event_id=1374242652223 (10.02.2015).

⁸² Vgl. Nora STERNFELD, Um die Spielregeln spielen. Partizipation im post-repräsentativen Museum, in: Susanne Gesser, Martin Handschin, Angela Jannelli, Sibylle Lichtensteiger (Hg.), Das partizipative Museum.

Sternfeld meint: *„Das Ziel des Transformismus besteht darin, Kritik zu integrieren, ohne dass die Verhältnisse und Strukturen von Macht und Ausschluss selbst ins Spiel kommen müssen.“*⁸³

Des Weiteren versteht Sternfeld den Begriff Partizipation nicht nur als bloßes „Mitmachen“, sondern als „Teilnahme“ und „Teilhabe“. „Teilnahme“ bedeutet allerdings, die Spielregeln nicht verändern zu können. Bei einer tatsächlichen „Teilhabe“ ist dies möglich und sogar erwünscht. Sternfeld bezieht sich hier auf die transformativen Strategien bei Carmen Mörsch, die eine Institution verändern können.⁸⁴

Die VermittlerInnen, die in einem transformativen Prozess tätig sind, sind sich der Machtposition der Institution bewusst, reflektieren diese aktiv mit den ProjektpartnerInnen, teilen die Verantwortung mit diesen, lassen sich auch auf aufkommende Risiken ein und sind in der Lage den Projektverlauf individuell anzupassen.⁸⁵

Sternfeld erkennt nur in den transformativen Strategien eine Partizipation im eigentlichen Sinne. Partizipation sei eben nicht nur ein Mitspielen⁸⁶, sondern die: *„Öffnung für die Frage nach den Spielregeln selbst“*⁸⁷.

Sie fordert sich mit den Bedingungen der Definitionsmacht auseinanderzusetzen, um einen Perspektivenwechsel, der auf die gesamten Spielregeln abzielt, zu erlangen und nicht einfach nur mitzuspielen. Partizipation wird im Sinne der Autorin erkämpft. Es geht also um einen Kampf um Hegemonie, Macht und Machtverhältnisse, die im Bereich der Sichtbarkeitsbedingungen umverteilt werden sollten.⁸⁸

Das Büro trafo.K beschreibt die „transformative Vermittlung“ im „Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis“ folgendermaßen: *„In der transformativen Vermittlung geht es um gemeinsame Prozesse der Wissensproduktion und Selbstermächtigung, bei der alle Beteiligten sich Handlungsräume erobern. Und es geht um Reflexionsprozesse darüber, wie eine andere Welt mit mehr Raum für jeden, mit gleichen Rechten für alle und mit weniger Ungleichheit aussehen könnte.“*⁸⁹

Zwischen Teilhabe und User Generated Content. Neue Anforderungen an kulturhistorische Ausstellungen, Bielefeld 2012, S. 119-126, insbesondere S. 119-121.

⁸³ Nora STERNFELD, Bielefeld 2012, S. 119-126, insbesondere S. 121.

⁸⁴ Vgl. ebenda, S. 121-122.

⁸⁵ Vgl. <https://www.kultur-vermittlung.ch/zeit-fuer-vermittlung/v1/?m=8&m2=7&lang=d> (25.04.2020).

⁸⁶ Vgl. Nora STERNFELD, Bielefeld 2012, S. 119-126, insbesondere S.122.

⁸⁷ Ebenda, S. 122.

⁸⁸ Vgl. ebenda, S. 121-123.

⁸⁹ Büro trafo.K, Formate der Vermittlung, in: SCHNITTPUNKT (Hg.), Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis, Wien, Köln, Weimar 2013, S. 103-110, insbesondere S. 108.

Sternfeld bezieht sich auch auf Irit Rogoff, die ebenfalls einen Blickwechsel fordert. Allerdings ist ihre Strategie für die Partizipation „looking away“. Darunter sind Möglichkeiten zu verstehen, die entstehen können, wenn die Intentionen von KuratorInnen und KünstlerInnen nicht mehr alle Handlungen im Ausstellungsraum dominieren. So können ungewöhnliche Begegnungen geschehen oder performative Handlungen einen neuen Umgang mit Ausstellungen und Museen hervorbringen. Es geht also um die Folgen der Kritik am Museum in der Institution, ohne diese vorher zu definieren, und um mehr als nur um Repräsentation und Identitätszuschreibungen. Wenn Vermittlungsprogramme marginalisierte Gruppen mit dem Ziel der sozialen Inklusion ansprechen, stellt sich allerdings die Frage, ob nicht genau die Unterteilung in Zielgruppen wiederum Ausgrenzung bewirkt. Genau durch diese Zuschreibung kann eine Exklusion sogar verstärkt werden. Wer besitzt denn das Recht, jemand anderen inkludieren zu müssen?⁹⁰

Die Anwendung von partizipativen Methoden kann sich als sehr schwierig herausstellen, wie auch Andreas Hoffer in seinem Text „Mach(t) Kunst (*1) - Österreich sucht den Superkurator? Partizipation in der Vermittlung zeitgenössischer Kunst“ feststellt. Er weist auf die Verwechslung zwischen Partizipation und Populismus hin. Hierbei würde es sich beispielsweise nur um eine Nivellierung von Ansprüchen handeln. Partizipation in der Vermittlung bedeutet allerdings Hierarchien und Schwellen abzubauen und KonsumentInnen in begleitenden Prozessen zu mündigen RezipientInnen und AkteurInnen zu machen. Partizipation geht über das bloße Miteinbeziehen hinaus, wie auch Sternfeld feststellt, und macht Hoffer folgend erst dann wirklich Sinn, wenn die InitiatorInnen Neugierde mitbringen. Nur so können Prozesse entstehen, die nicht schon im Vorfeld festgelegt wurden.⁹¹

Welche Rolle die Vermittlung einnimmt hängt wohl damit zusammen, welche Methoden und Formate die VermittlerInnen anwenden und ob diese bereit sind, die Institution mit all ihren Strukturen zu hinterfragen und ein offenes Ergebnis der Angebote zulassen.

Carmen Mörsch schreibt sehr treffend: „*Wird von Partizipation gesprochen - und dies ist in der Kulturvermittlung häufig und in zunehmendem Masse der Fall - , stellt sich nicht nur die*

⁹⁰ Vgl. Nora STERNFELD, Um die Spielregeln spielen. Partizipation im post-repräsentativen Museum in: Susanne Gesser, Martin Handschin, Angela Jannelli, Sibylle Lichtensteiger (Hg.), Das partizipative Museum. Zwischen Teilhabe und User Generated Content. Neue Anforderungen an kulturhistorische Ausstellungen, Bielefeld 2012, S. 119-126, insbesondere S. 123-124.

⁹¹ Vgl. Andreas HOFFER, Mach(t) Kunst (*1)- Österreich sucht den Superkurator? Partizipation in der Vermittlung zeitgenössischer Kunst, S. 1-2.

Frage, wer in welchem Umfang woran partizipiert, sondern vor allem auch, wer in der Position ist, Partizipation zu erlauben, und wer die Verantwortung für deren Wirkungen trägt.“⁹²

4. Vermittlung als emanzipatorische Praxis

Was bedeutet emanzipatorische Praxis? Nora Sternfeld folgend sollte Kunst- und Kulturvermittlung auch einen emanzipatorischen Anspruch verfolgen, der Selbstermächtigung zum Ziel hat. Diesen beschreibt sie in ihrem Text „Der Taxispielertrick. Vermittlung zwischen Selbstregulierung und Selbstermächtigung“. Während die Ansätze der „freien Entfaltung“⁹³ und der Entwicklung einer natürlichen Begabung bis heute präsent sind und die Vorstellung, von Karl-Josef-Pazzini als „Taxifahrermethode“ bezeichnet, die BesucherInnen „dort abzuholen, wo sie stehen“ nach wie vor verbreitet ist, schreibt Nora Sternfeld über das Spannungsfeld der Vermittlung zwischen institutionellen und emanzipatorischen Ansprüchen.⁹⁴

Kunst- und Kulturvermittlung hat öfters den Anspruch marginalisierte Gruppen anzusprechen. Wenn dies mit einem emanzipatorischen Anspruch erfolgen soll, muss eine Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten und Grenzen einer Selbstermächtigung erfolgen. Bei pädagogischen Konzepten, die eine Selbstermächtigung anstreben, rückt das Lernen wieder in den Mittelpunkt. Sie zeichnen sich Sternfeld zufolge durch die Infragestellung der „natürlichen Begabung“ der BesucherInnen, die Beseitigung von einer Voreingenommenheit, die Entwicklung eines Bewusstseins über die eigene Lage, die Sichtbarmachung von Ausschluss- und Ausbeutungsmechanismen, die Schaffung von Voraussetzungen für eine Veränderung und die Verbindung von pädagogischen Projekten mit politischen Praxen aus. Sternfeld schreibt weiter, dass eine Vermittlung, die sich als emanzipatorisch versteht, Machtverhältnisse thematisieren und Kontexte sichtbar machen müsse. Es gilt sich zu fragen, welche Informationen weitergegeben und welche Kontexte offengelegt werden, um Ein- und Ausschlussmechanismen und Unterdrückungs- und Machtverhältnisse aufzuzeigen sowie

⁹² <https://www.kultur-vermittlung.ch/zeit-fuer-vermittlung/v1/?m=4&m2=3&lang=d> (25.04.2020).

⁹³ In den 1920er Jahren orientierten sich volksbildnerische Modelle an der Entfaltung des Einzelnen. Siehe: Nora STERNFELD, Der Taxispielertrick. Vermittlung zwischen Selbstregulierung und Selbstermächtigung in: schnittpunkt et al. (Hg.), Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen, Wien 2005, S. 15-32, insbesondere S. 20-21.

⁹⁴ Vgl. ebenda, S. 15-21.

institutionelle Ausschlüsse ansprechen zu können. Auch der jeweilige Standpunkt der BesucherInnen sollte sichtbar gemacht werden.⁹⁵

Sternfeld erklärt: *„Die BesucherInnen wären dabei [...] durchaus der Ausgangspunkt, nicht um sie - wie mit dem Taxi - dort abzuholen, wo sie stehen, sondern um ihren Standpunkt selbst sichtbar zu machen. Mit ihnen würde die Frage verhandelt werden, „wer“ aus „welcher Perspektive“ „was“ sieht, was dabei nicht in den Blick geraten kann und mit welchen gesellschaftlichen Vorstellungen, Macht- und SprecherInnenpositionen die Bilder, die sie haben (und die wir auch selbst haben), in Verbindung stehen.“*⁹⁶

Eva Sturm untersuchte gemeinsam mit BesucherInnen im Zuge eines Projektes am New Museum of Contemporary Art die eigene Rolle der Institution, als auch die Machtstrukturen innerhalb des Museums und entwickelte dort eine „museum education“.⁹⁷

In „Kunstvermittlung und Widerstand“ beschreibt Eva Sturm die Ausstellung „Whose history is it anyway?“ aus dem Jahr 1998. Diese fand am New Museum of Contemporary Art in New York, das 1976 von Marcia Tucker gegründet wurde und in dem „Education“ als Herz der Institution verstanden wurde, statt.⁹⁸ Eva Sturm arbeitete im Education Department, in welchem Kunstvermittlung die Rolle als „[...] widerständige Anwendung eines kritisch-widerständigen Museums mit politisiert-kritischer Kunst [...]“⁹⁹ einnahm.

In der Ausstellung „Whose history is it anyway?“ wurden die Ergebnisse von drei Projekten gezeigt, an denen KünstlerInnen gemeinsam mit Jugendlichen und LehrerInnen aus dem Stadtteil Queens in der „Public Access Gallery“ über mehrere Monate hinweg arbeiteten. Ausgangspunkt war die Auseinandersetzung mit der amerikanischen Geschichte und verschiedener künstlerischer Arbeiten. Die Ergebnisse der Projekte waren beispielsweise ein Video einer Performance an der Schule, bei der die SchülerInnen verschiedene Rollen von Vorfahren einnahmen, die in der amerikanischen Geschichte ignoriert wurden. Auch Fotografien und Oral-History Interviews mit Verwandten der SchülerInnen waren Teil der Präsentation. Ob es sich bei den Arbeiten der SchülerInnen um Kunst handelte oder nicht, dürfte

⁹⁵ Vgl. Nora STERNFELD, Der Taxispielertrick. Vermittlung zwischen Selbstregulierung und Selbstermächtigung in: schnittpunkt et al. (Hg.), Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen, Wien 2005, S. 15-32, insbesondere S. 26 und S. 30-32.

⁹⁶ Ebenda, S. 31.

⁹⁷ Vgl. ebenda S. 29.

⁹⁸ Vgl. Eva STURM, Kunstvermittlung und Widerstand, in: Josef SEITER (Hg.), Auf dem Weg. Von der Museumspädagogik zur Kunst- und Kulturvermittlung. Schulheft 111/2003, S. 44-62, insbesondere S. 50.

⁹⁹ Ebenda, S. 50.

zu Unverständnis geführt haben. Sturm folgend ist diese Grenzüberschreitung von Kunst und Nichtkunst eine Widerstandsartikulation und Politisierung.¹⁰⁰

Eva Sturms Antwort auf bestehende Ausschlussmechanismen ist das Hinterfragen von existierenden Machtverhältnissen, als auch die Unterstützung aller Beteiligten sich selbst zu artikulieren und offenzulegen, wie Strukturen gestrickt sind.¹⁰¹ „*Kunstvermittlung als Widerstreit ist Widerstand, wenn und weil sie sich selbst als Teil der Struktur begreift* [...]“¹⁰², sich selbst immer neu verhandelt und hegemoniale Formen dekonstruiert werden.¹⁰³

5. Analyse von Fallbeispielen

Im folgenden Teil dieser Arbeit werden ausgewählte Beispiele vorgestellt, die mit praktischer Erfahrung, Interviews, Ausstellungsbesuchen und Ausstellungskatalogen analysiert werden. Dabei werden die Potenziale, Herausforderungen und Grenzen dieser partizipativen Projekte ausgelotet und die verschiedenen Formen der „Teilnahme“ und „Teilhabe“ aufgezeigt. Die Ausstellung „Familienmacher. Vom Festhalten, Verbinden und Loswerden“ im Volkskundemuseum Wien wurde mittels Ausstellungskatalog analysiert. Isabelle Blanc von „toikoi. Erzählende Räume“ informierte in einem Interview über das partizipative Projekt mit Schulklassen, das im Rahmen der Ausstellung „Friedrich Kiesler. Lebenswelten“ im Museum für angewandte Kunst Wien gezeigt wurde. Es wurden Interviews mit dem Kurator und Leiter der Vermittlungsabteilung Andreas Hoffer und der Kunstvermittlerin Adelheid Sonderegger vom ehemaligen ESSL Museum - Kunst der Gegenwart geführt, anhand dessen das partizipative Ausstellungsprojekt „Weltenbummler. Abenteuer Kunst“ erläutert wird. Das Vermittlungskonzept der Ausstellung „Die 70er. Damals war Zukunft“ auf der Schallaburg wurde im Zuge von Besuchen mit dem /ecm-Lehrgang und Elke Smodics vom Büro trafo.K untersucht. Der Künstler Martin Krenn berichtete in einem umfassenden Interview vom Projekt „Die ganze Welt in Zürich. Konkrete Interventionen in die Schweizer Migrationspolitik“, welches in der Shedhalle in Zürich stattfand sowie von seinem Debattenraum, der im Zuge der Ausstellung „Die 70er. Damals war Zukunft“ eingerichtet wurde.

¹⁰⁰ Vgl. Eva STURM, Kunstvermittlung und Widerstand, in: Josef SEITER (Hg.), Auf dem Weg. Von der Museumspädagogik zur Kunst- und Kulturvermittlung. Schulheft 111/2003, S. 44-62, insbesondere S. 54-57.

¹⁰¹ Vgl. ebenda, S. 61-62.

¹⁰² Ebenda, S. 62.

¹⁰³ Vgl. ebenda, S. 62.

Als Analyse Kriterien dienen die verschiedenen Formen der Partizipation, die Nina Simon als „contributory projects“, „collaborative projects“, „co-creative projects“ und als „hosted projects“ definiert. Die Funktionen der unterschiedlichen Vermittlungsansätze, die Carmen Mörsch als affirmative, reproduktive, dekonstruktive und transformative Kulturvermittlung vorstellt, werden ebenfalls für die Untersuchung der Fallbeispiele herangezogen.

a. „Familienmacher. Vom Festhalten, Verbinden und Loswerden.“ im Österreichischen Museum für Volkskunde Wien

Das kuratorische, wissenschaftliche und interdisziplinäre Team des Museums betrieb eine ethnografische Feldforschung im 8. und 16. Wiener Gemeindebezirk zum Thema Familie als Schwerpunkt der nächsten Ausstellung¹⁰⁴. Die daraus entstandenen Befunde wie Interviews, Fotografien und Beobachtungen ergaben die ersten Ideen zu den drei Feldern „Verbinden“, „Festhalten“ und „Loswerden“ und eine formale Grundlage für die Ausstellung im Österreichischen Museum für Volkskunde in Wien. Das Ausstellungsdesign beinhaltete offene Displays, deren Gebrauch erst bei der Eröffnung der Ausstellung stattfand. BesucherInnen tauschten Objekte aus, hinterließen SMS-Nachrichten von Familienmitgliedern und produzierten Fotografien. Die BesucherInnen gestalteten auf diese Weise die Ausstellung mit. Die Displays veränderten sich stetig und wurden monatlich fotografisch dokumentiert. Es wurden auch Workshops, Vorträge und Performances veranstaltet. Der „Ausstellungsgebrauch“ wurde im Katalog dokumentiert.¹⁰⁵

In der Ausstellung wurden Zitate aus der Feldforschung genutzt, um in die Dauerausstellung des Museums zu intervenieren (Abb.11) und Außenstellen im 8. und 16. Wiener Gemeindebezirk, wie zum Beispiel eine Tauschzentrale oder ein Fotostudio, wurden Teil der Ausstellung.¹⁰⁶

Für den Ausstellungsbereich „Loswerden“ konnten die BesucherInnen Gegenstände mitbringen und im Museum hinterlassen. Jedes Familienstück trägt eine Geschichte in sich, die für außenstehende Personen unsichtbar ist. Einerseits war mit diesen Objekten der Wunsch nach einem respektvollen Umgang mit den Familiengeschichten verbunden, andererseits konnten die

¹⁰⁴ Die Ausstellung fand vom 11.11.2011 bis 25.03.2012 in Kooperation mit der Universität Wien und der Universität für angewandte Kunst Wien statt. <https://www.volkskundemuseum.at/familienmacher> (27.04.2018).

¹⁰⁵ Vgl. Kat. Ausst. Österreichisches Museum für Volkskunde 2011-2012, Alison J. CLARKE u.a. (Hg.), Familienmacher. Vom Festhalten, Verbinden und Loswerden. (Kat. Ausst., Österreichisches Museum für Volkskunde, Wien 2011/2012), Wien 2012, S. 14.

¹⁰⁶ Vgl. ebenda, S. 16-19.

BesucherInnen auf diesem Weg ungeliebte Familienstücke loswerden. Auf einem von der Institution vorgefertigtem Formular (Abb.12) konnten BesucherInnen die Objekte beschreiben und auch Wünsche an das neue Zuhause des Familienegegenstandes festhalten. Diese wurden inventarisiert und die Familiengeschichten dokumentiert. Das Schriftstück erhielt neben dem Objekt in der Tauschstation, bestehend aus 24 Regalen (Abb.13 und Abb.14), einen Platz. Weitere BesucherInnen der Ausstellung konnten diese entnehmen. In diesem Display wurden die Familienstücke und die mit ihnen verbundenen Geschichten sichtbar und materiell greifbar gemacht.¹⁰⁷

Die BesucherInnen waren eingeladen mit ihren Familienstücken die Ausstellung zu bespielen. Diese Vorgangsweise entspricht den *contributory projects* von Nina Simon. Ein weiterer Teilbereich der Ausstellung verfolgte dieselbe Strategie, allerdings beschäftigte sich dieser nur mit Bildern. Thema dieser Station war der Bildgebrauch innerhalb der Familie und die Aufbewahrungsorte von Fotografien.

Das Display „Festhalten“ bestand aus einem Fotostudio (Abb.15) mit einem sogenannten Superalbum. Die BesucherInnen wurden aufgefordert vorbereitete Kärtchen zu ziehen, auf denen unterschiedliche Präsentations- und Aufbewahrungsorte von Familienfotos geschrieben waren, wie beispielsweise „am Kühlschrank“. Die BesucherInnen konnten eine Fotografie, in einem in der Ausstellung eingerichteten temporären Studio, produzieren, die dem jeweiligen Aufbewahrungsort entsprach. In einem weiteren Schritt wurden die entwickelten Fotografien in seitliche Laden des sogenannten Superalbums gelegt und zu den unterschiedlichen Themen wie erster Schultag, Urlaub, Hochzeit etc. zugeordnet. Diese Kategorien wurden vor Ausstellungsbeginn in einem Workshop festgelegt. Es waren auch Schubladen für Fotografien vorhanden, die selten einen Platz im Familienalbum finden, z. B. verwackelte Bilder und Duplikate. Die BesucherInnen konnten Fotografien produzieren, oder auch Familienfotos mitbringen und wurden angeregt diese Bilder in ein kollektives Familienalbum einzukleben. Auf diese Weise entstand im Laufe der Ausstellung ein stetig wachsendes Superalbum.¹⁰⁸

Für den Bereich „Verbinden“ wurde eine SMS- Station (Abb.16) eingerichtet. Diese handelte von der technischen Verbundenheit innerhalb der Familie. In diesem Ausstellungsbereich konnten BesucherInnen eine Familien-SMS an die Telefonnummer der Station senden, die in

¹⁰⁷ Vgl. Kat. Ausst. Österreichisches Museum für Volkskunde 2011-2012, Alison J. CLARKE u.a. (Hg.), Familienmacher. Vom Festhalten, Verbinden und Loswerden. (Kat. Ausst., Österreichisches Museum für Volkskunde, Wien 2011/2012), Wien 2012, S. 48-61.

¹⁰⁸ Vgl. ebenda, S. 20-35.

einer Nachrichtenreihe auf einer LED-Laufschrift sichtbar wurde. Alle Nachrichten wurden außerdem auf Papier ausgedruckt und darauf basierend die BesucherInnen angeregt, ein Lesetheater aufzuführen.¹⁰⁹

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die BesucherInnen die Ausstellung sehr aktiv und mit ihrer „Teilnahme“ eifrig mitgestalteten. Hier sind die Schnittstellen zwischen Kunstvermittlung und Kuratieren einer Ausstellung spürbar. In Hinblick auf die zuvor beleuchteten Kriterien der Partizipation sind in den Formaten dieser Ausstellung reproduktive Formen zu erkennen. Die BesucherInnen brachten sich in der Ausstellung ein und es fanden zahlreiche Workshops und weitere Angebote statt. Auch Ansätze von dekonstruktiven Formen sind bemerkbar, denn die kritische Hinterfragung der Objekte, die in einem Museum ausgewählt und ausgestellt werden, deutet institutionskritische Sichtweisen an. Wer entscheidet welche Gegenstände in der Ausstellung gezeigt werden? In diesem Projekt lag die Entscheidung nicht nur bei der Institution selbst, sondern vor allem bei den BesucherInnen. Wie schon zu Beginn erwähnt, zählt dieses Projekt zu den „contributory projects“ von Nina Simon. Die BesucherInnen wurden in einem kontrollierten Prozess angeregt „etwas in der Ausstellung zu hinterlassen“. Die Partizipation erfolgte in einem von der Institution geregelten Rahmen und Ablauf. Das Potenzial hätte jedoch noch weiter ausgeschöpft werden können, wären die BesucherInnen von Beginn an in die Feldforschung, Konzeptentwicklung und Gestaltung der Displays miteinbezogen worden.

b. „Friedrich Kiesler. Lebenswelten“ im Museum für angewandte Kunst Wien

Das Museum für angewandte Kunst Wien beauftragte das Gestaltungs- und Vermittlungsteam „toikoi. Erzählende Räume“ mit der Konzeption und Umsetzung eines partizipativen Projekts mit einer Lehrlingsklasse der Berufsschule für Frisur, Maske und Perücke in der Kreitnergasse in Wien. Auch zwei AHS-Klassen wurden eingeladen an der Ausstellung „Friedrich Kiesler. Lebenswelten“ mitzuwirken, allerdings wurde deren Einbindung in das Projekt innerhalb des Zeichenunterrichts in der Schule umgesetzt. Ziel des Museums für angewandte Kunst war es, den BesucherInnen die Welt des österreichisch-amerikanischen Architekten aus der Sicht von SchülerInnen zu vermitteln und initiierte deshalb über Beate Lex aus der Abteilung „Neue

¹⁰⁹ Vgl. Kat. Ausst. Österreichisches Museum für Volkskunde 2011-2012, Alison J. CLARKE u.a. (Hg.), Familienmacher. Vom Festhalten, Verbinden und Loswerden. (Kat. Ausst., Österreichisches Museum für Volkskunde, Wien 2011/2012), Wien 2012, S. 36-47.

Lernkonzepte“ drei partizipative Projekte mit SchülerInnen unter dem Titel „Friedrich Kiesler und ich (?)“.¹¹⁰

Im Folgenden wird auf den Prozess des Projekts in der Berufsschule eingegangen, welches in mehrere Phasen gegliedert war. Der erste Workshop hatte zum Ziel, die SchülerInnen auf die Themen Raum und Architektur sowie die Lebensphilosophie von Friedrich Kiesler, wie auch auf das „Endless House“ einzustimmen.¹¹¹ Das „Endless House“ ist kein reales Gebäude, sondern eine Vision einer radikal neuen Synthese von Form und Inhalt am Beispiel eines Einfamilienhauses, deren Verwirklichung Kiesler nie gelingen sollte.¹¹²

Neben dem Zuordnen von ausgewählten Fotografien verschiedenster Personen (Abb.17) suchten die SchülerInnen sich Figuren aus, die sie gerne kennenlernen würden. Für diese bauten sie Räumlichkeiten aus Schachteln (Abb.18 und Abb.19) und unterschiedlichsten Materialien. Im Sinne Kieslers stand hier das Wohlbefinden des Menschen als Individuum¹¹³ und das Verhältnis von Raum und Mensch im Zentrum. Beim zweiten Workshop wurde eine gemeinsame Zielsetzung für das Projekt formuliert und nach persönlichen Motivationen gesucht. Die SchülerInnen wählten aus etwa 60 Karten, die unterschiedliche kreative Bereiche wie Zeichnen, Malen, Musik, Tanz etc. zeigten, je ein Bild aus und bildeten Gruppen, die jeweils ähnliche Bereiche darstellten. Diese Themen dienten als Basis für die daraus resultierenden Projekte. In der folgenden Phase wurde das MAK besucht und ExpertInnen des wissenschaftlichen Teams des Museums sowie die Co-Kuratorin berichteten über das Schaffen und die Biographie Friedrich Kieslers und von der geplanten Ausstellung. Auch eine Führung durch die Ausstellungsräumlichkeiten wurde angeboten. Beim nächsten Workshop wurde mit der Ideentrainerin Anja Ebertz ein Brainstorming und ein Konzept für das Projekt erstellt. Bei einem weiteren Termin besuchten die SchülerInnen die „Österreichische Friedrich und Lilian Kiesler-Privatstiftung“, wofür sie Fragen vorbereiteten. Das Konzept wurde verfeinert und das Wissen erweitert. In der letzten Phase wurden ExpertInnen eingeladen, die die SchülerInnen bei der Realisierung ihres Projektes als sogenannte PatInnen unterstützten. Es wurden die Tanzpädagogin Julia Ostwald und die Künstlerin Rosemarie Lukasser einbezogen. Eine Gruppe

¹¹⁰ Vgl. Interview mit Isabelle BLANC am 11.08.2016.

¹¹¹ Vgl. ebenda.

¹¹² Vgl. Kat. Ausst. Museum für angewandte Kunst Wien 2016, Christoph THUN-HOHENSTEIN/Dieter BOGNER/Maria LIND/Bärbel VISCHER (Hg.), Friedrich Kiesler. Lebenswelten (Kat. Museum für angewandte Kunst Wien 2016), Wien, Basel 2016, S. 22.

¹¹³ Das Wohlbefinden des Menschen als Individuum und als soziales Wesen steht im Mittelpunkt von Kieslers correalistischen Theorie. Siehe <https://www.mak.at/kiesler> (04.05.2018).

entwickelte gemeinsam mit dem Designer Karl Emilio Pircher von „Walking Chair“ ein Spiel. Darüber hinaus arbeitete er mit den SchülerInnen auch in seiner Werkstatt. Der Architekt David Calas unterstützte die SchülerInnen beim Bau eines Architekturmodells. Isabelle Blanc folgend hatten diese Projekt-PatInnen die Aufgabe, die Denkprozesse der SchülerInnen in Gang zu setzen und zu leiten.¹¹⁴

Im Vorraum der Ausstellung wurden die Ergebnisse der Projekte „Friedrich Kiesler und ich (?)“ der AHS-Klassen und der Berufsschule präsentiert (Abb.20). Letztere entwickelte eine Videoarbeit „Visul lui Kiesler (Kieslers Traum)“ (Abb.21). In dieser übertrugen die SchülerInnen ihre Utopien auf das MAK, dessen zentralperspektivische Architektur in Widerspruch zu Kieslers „Endless House“ steht. Die Jugendlichen zeigten das MAK in einer poetischen Geste der Aneignung gewissermaßen als „Endless House“. Auch ein Fußballtisch „Endless Match“ (Abb.22 und Abb.23) mit einem konvex-gebogenem Spielfeld war zu sehen, in der die SchülerInnen Bezug auf die Formen des „Endless House“ nahmen und mit ihrem Interesse an Fußball in Verbindung setzten. Das Spiel konnte auch nicht zu Ende gespielt werden. Das Architekturmodell „Endless Stylers House“ (Abb.24 und Abb.25) stellte eine endlose Wohnanlage und eine moderne Interpretation von Kieslers Arbeiten dar, das auf die Bedürfnisse von jungen Menschen abgestimmt war. Die geplante Skulptur der SchülerInnen konnte nicht nach dem ursprünglichen Konzept umgesetzt werden, da das Museum Einschränkungen vornahm. Statt Kieslers „Endless House“ als Bezugspunkt heranzuziehen, wählten die SchülerInnen stattdessen einen anderen Entwurf Kieslers für eine Ausstellung in Moskau mit dem Titel „U.S. Housing in War and Peace“ aus dem Jahr 1945. Das Ergebnis trägt den Namen „Ein Runddeck“ (Abb.26 und Abb.27) und zeigte eine Stoffbahn aus Seide, auf die eine zellenartige Struktur von Räumen abgebildet war. Dabei handelte es sich um funktionelle Räume wie „Friseur-Raum“ oder auch emotional besetzte, wie „Angry Room“ oder „Fear Room“.¹¹⁵

Die Grenzen in diesem partizipativen Projekt waren für die BesucherInnen kaum sichtbar. Isabelle Blanc erläuterte diese in einem Interview. Das Projekt erfuhr einige Einschränkungen durch die Institution. Einerseits wurde den SchülerInnen zunächst verwehrt einen Film zu produzieren, da bereits geplant war, dass die KuratorInnen eine Videoarbeit in der Ausstellung

¹¹⁴ Vgl. Interview mit Isabelle BLANC am 11.08.2016.

¹¹⁵ Vgl. Unpublizierter Folder zu den partizipativen SchülerInnen-Projekten „Friedrich Kiesler und ich (?)“ zur Ausstellung „Friedrich Kiesler. Lebenswelten“, 2016, MAK.

zeigen werden. Doch die Beharrlichkeit der SchülerInnen bewirkte schließlich die Produktion des Films. Andererseits planten sie eine Skulptur zu kreieren. Da aber bereits eine Künstlerin eine Arbeit in Bezug auf Friedrich Kieslers „Endless House“ entwickelte, durfte diese nicht wie ursprünglich geplant umgesetzt werden. Die SchülerInnen mussten ihr Konzept letztendlich überarbeiten.¹¹⁶

Der Aufstellungsort für die Präsentation im Vorraum der Ausstellung wurde nicht ideal gewählt. Für die BesucherInnen konnte es eine Art Einstimmung auf die Ausstellung sein.¹¹⁷ Die Platzierung wirkte dennoch so, als hätten die Ergebnisse der SchülerInnen den Weg in die Ausstellung nicht beschritten. Die Interventionen der KünstlerInnen (Abb.28) hingegen sind in der Ausstellung zu sehen.

Isabelle Blanc ist der Ansicht, wenn die KuratorInnen, SchülerInnen, LehrerInnen und ExpertInnen besser zusammengearbeitet hätten, wären die Ergebnisse integrierter Bestandteil der Ausstellung gewesen. Der umfassende Katalog zur Ausstellung enthielt leider keine Präsentation der partizipativen Projekte der SchülerInnen und für eine eigenständige Dokumentation fehlten die finanziellen Mittel. Ein Austausch zwischen den Schulen ist nur am Beginn des Projektes zustande gekommen.¹¹⁸

Bedauernswerterweise waren die KuratorInnen nicht in den partizipativen Prozess eingebunden. Durchaus kann es von Vorteil sein, dass partizipative Projekte nicht unmittelbar von der Institution selbst durchgeführt werden, da nicht primär die Interessen der Institution, sondern jene der Beteiligten im Vordergrund stehen. Allerdings können, wie dieses Fallbeispiel zeigt, auch Grenzen seitens der Institution gesetzt werden.

Die Projekte „Friedrich Kiesler und ich(?)“ sind zu Nina Simons „collaborative projects“ zu zählen, da die SchülerInnen aktiv daran teilnahmen und der Prozess, als auch das Ausmaß der Einbindung, von der Institution kontrolliert wurde. Die SchülerInnen der Berufsschule für Frisur, Maske und Perücke, die in ihrer Freizeit nicht von alleine das Museum besuchen würden, waren eingeladen Beiträge für die Ausstellung zu gestalten. Dies zeugt von der Absicht eine neue Publikumsgruppe, die Lehrlinge der Berufsschule, anzusprechen. Primär ging es dem Museum darum, die SchülerInnen an die Architektur und Lebensphilosophie von Friedrich Kiesler im Zuge von Workshops heranzuführen und einem breiten Publikum die Sichtweisen

¹¹⁶ Vgl. Interview mit Isabelle BLANC am 11.08.2016.

¹¹⁷ Vgl. ebenda.

¹¹⁸ Vgl. ebenda.

der SchülerInnen auf das Ausstellungsthema zu präsentieren. Es sind demnach reproduktive Funktionen der Vermittlung zu erkennen, die darauf abzielen die BesucherInnen von morgen heranzubilden und eine breite Öffentlichkeit anzusprechen.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass der Wunsch der Institution ein partizipatives Projekt mit SchülerInnen zu realisieren¹¹⁹ vorhanden war. Eine gute Zusammenarbeit erfordert allerdings Zeit und Interesse, damit ein Projekt gelingen kann. Es bedarf auch mehr als nur einem Wunsch, sondern auch eine Offenheit seitens der Institution, der KuratorInnen, GastkuratorInnen und KünstlerInnen. Partizipative Projekte benötigen einen Rahmen und Regeln, an die sich die Beteiligten halten müssen. In diesem Fall waren die auferlegten Verbote, der von den SchülerInnen produzierte Film durfte zunächst nicht gezeigt werden und die geplante skulpturale Arbeit mit Bezug auf das „Endless House“ durfte nicht entwickelt werden, nicht nachvollziehbar. Es wäre wünschenswert, Projekte dieser Art nicht einzuschränken und ihnen Raum und einen offenen Ausgang zu gewähren. Damit ist auch eine Veränderung innerhalb der Institution erforderlich, *„Mitgestalten heißt nicht nur, dass Leuten von außen erlaubt wird etwas mitzumachen, sondern dass auch die Personen intern eingebunden sind.“*¹²⁰ Es ist zu erkennen, dass das Museum sich als eine Institution profiliert, der Partizipation ein Anliegen ist. Es möchte zudem die Kunst einem breiten Publikum zugänglich machen. Um SchülerInnen tatsächlich „teilhaben“ zu lassen, sollte das Museum allerdings Transparenz und Offenheit mitbringen und den SchülerInnen nicht mit Einschränkungen begegnen, um partizipative Prozesse zu ermöglichen und deren Ausgang nicht zu steuern.

c. „Weltenbummler. Abenteuer Kunst“ im Essl Museum - Kunst der Gegenwart

Partizipation spielte im ehemaligen Essl Museum in Klosterneuburg eine bedeutende Rolle. Wie zeichneten sich partizipative Projekte und die Vermittlungsarbeit des Hauses aus? Für die Analyse dieses Fallbeispiels wurden Interviews mit der Kunstvermittlerin Adelheid Sonderegger und dem leitenden Kurator und Leiter des Vermittlungsteams, Andreas Hoffer, geführt. Auch Erfahrungen, die ich während eines längeren Praktikums in der Vermittlungsabteilung machen konnte, sollen einen vertiefenden Einblick geben.

¹¹⁹ Die Einbindung der Schulklassen wurde nicht von der Vermittlungsabteilung des MAK initiiert, sondern von der Abteilung „Neue Lernkonzepte“.

¹²⁰ Interview mit Isabelle BLANC am 11.08.2016.

Die erste partizipative Ausstellung im ESSL Museum war „Festival der Tiere“ im Jahr 2011. Zwei Räumlichkeiten der Ausstellung wurden von GastkuratorInnen bespielt, zu denen SchülerInnen einer Volksschulklasse und einer AHS-Klasse, Frauen aus dem Haus Miriam der Caritas und Mitglieder der Online-Community zählten. In einer Planungswerkstatt wählte die jeweilige Gruppe die Werke für die Schau aus, die für sechs Wochen zu sehen war. Zehn Schulklassen der sogenannten Partnerschulen des ESSL Museums wurden zu einer Textwerkstatt eingeladen, in der die Bildtexte für die Ausstellung und den Katalog verfasst wurden. Die Texte wurden ausschließlich von Kindern geschrieben. Auch Atelierbesuche bei Deborah Sengl, Alois Mosbacher und Martin Praska wurden für die Kinder organisiert. Ebenso hatten BesucherInnen in der Ausstellung die Möglichkeit in der sogenannten Tiergalerie Texte zu verfassen und Bilder zu zeichnen. In einem Informationsraum standen Computer, Kataloge und Bilderbücher zur Verfügung. In der Ausstellung war unter anderem die Station „Augenweide“ als Display integriert, wo die BesucherInnen innerhalb einer umzäunten Wiese oder auf einer Aussichtsplattform mittels Ferngläsern die Werke aus der Ferne betrachten konnten. Die BesucherInnengruppen wurden in diesem Projekt in die kuratorischen und vermittlerischen Prozesse miteinbezogen.¹²¹

Es folgte die Ausstellung „Like it“ im Jahr 2013, in der die Follower des Museums über das soziale Netzwerk Facebook digital in den Auswahlprozess der Werke miteinbezogen wurden. Mittels eines Votings mit „Like Button“ über Social Media wurden die Werke für diese Ausstellung ausgewählt. GastkuratorInnen konnten sich als solche über das soziale Netzwerk bewerben. In einem zweitägigen Workshop wurde von den GastkuratorInnen die Hängung der Werke und ein kuratorisches Konzept entwickelt. Das Projekt war folglich auf die Online-Partizipation ausgerichtet.¹²²

Im Jahr 2014 wurde eine weitere partizipative Ausstellung „Weltenbummler. Abenteuer Kunst“ der Kunstvermittlung des ESSL Museums gemeinsam mit BesucherInnengruppen realisiert. Das Team der Vermittlungsabteilung des ESSL Museums arbeitete zusammen mit InsassInnen der Außenstelle Wilhelmshöhe der Justizanstalt Josefstadt, KeyworkerInnen des ESSL Museums, KlientInnen von Media and More¹²³ und den SchülerInnen und LehrerInnen der Partnerschulen

¹²¹ Vgl. Sammlung ESSL Privatstiftung (Hg.), Festival der Tiere (Kat. Ausst. ESSL Museum- Kunst der Gegenwart 2011), Klosterneuburg, Wien 2011, S. 12-19 und 182-183.

¹²² Vgl. http://sammlung-essl.at/jart/prj3/essl/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1465039458880&article_id=1374242651922 (02.05.2018).

¹²³ Dies ist eine Tagesstruktur von KOMIT GmbH für junge Erwachsene mit Mehrfachbehinderung.

des Essl Museums (GTVS¹²⁴ Schumpeterweg Wien, VS Gänserndorf, BG/BRG Klosterneuburg und NMS Am Schöpfwerk Wien). Den Titel der Ausstellung wählte das Museum selbst. Im Folgenden wird ausschließlich die Umsetzung des Projektes mit den Schulen behandelt. Im April des Jahres 2014 fand ein Treffen mit den Lehrerinnen und den KunstvermittlerInnen statt, bei dem zur Einstimmung auf das Projekt ein Gemeinschaftsbild zum Thema der kommenden Ausstellung „Weltenbummler. Abenteuer Kunst“ geschaffen wurde. Beim ersten Termin mit den Schulklassen war das Ziel den SchülerInnen einen persönlichen Zugang zum Ausstellungsprojekt zu ermöglichen. Dabei wurden die Fragen gestellt, was denn ein/e WeltenbummlerIn und ein Abenteuer eigentlich sei. Es wurde das Buch „Oh wie schön ist Panama“ von Janosch vorgestellt und Begriffe auf einer Tafel (Abb.29) in Form eines Brainstormings zum Thema Weltenbummler gesammelt. Zum Abschluss malten die SchülerInnen ihr eigenes Abenteuer (Abb.30). Daraus entstanden schließlich einige Themengruppen für die Ausstellung, wie etwa Weltall, Ritter, Drachen, Zombies, Regenbogenschlange, Regen, Blumen, Fußball, Ägypten, Paris, Afrika, Australien, Bosnien, Türkei, Kuba, Wasser, Strand, Party, zu Hause spielen etc. Nach diesen Themen richtete sich die Vorauswahl der Bilder aus dem Depot von insgesamt 100 Werken, die von den KunstvermittlerInnen getroffen und beim zweiten Termin den Schulklassen vorgestellt wurde. Dabei wählten die Kinder anhand von Fotokopien (Abb.31) fünfzehn Werke aus, die anschließend im Depot (Abb.32 und Abb.33) des Museums besichtigt wurden. In den Schulen schrieben die Kinder Geschichten zu den Kunstwerken. Beim dritten Termin entstand der Hängeplan für die Ausstellung „Weltenbummler. Abenteuer Kunst“. Jede Klasse bekam von den KunstvermittlerInnen einen bestimmten Bereich im Ausstellungsraum zur Verfügung gestellt. SchülerInnen arbeiteten mit Methoden von KuratorInnen. Der Hängeplan (Abb.34) wurde mit kleinen maßstabgetreuen Bildern im Raum entwickelt. Die Schulklassen konnten sich den BesucherInnen, in einem von ihnen gestalteten Bilderrahmen mit Klassenfotos, innerhalb der Ausstellung vorstellen. Beim vierten und letzten Termin fand die Hängung der Bilder (Abb.35 und Abb.36) statt. Die Anbringung der Bilder fiel bei dieser Ausstellung etwas tiefer aus, um den BetrachterInnenstandpunkt an die Kinder anzupassen. Bei der Ausstellungseröffnung am 8. November stellten einige SchülerInnen die Klasse vor und

¹²⁴ Ganztagsvolksschule.

sprachen über die Auswahl der Kunstwerke. Dies fand in einer vom Museum geleiteten Präsentation statt.¹²⁵

Dieses partizipative Ausstellungsprojekt zählt zu Nina Simons „collaborative projects“. Das Publikum, in diesem Fall die Partnerschulen des Museums, wurde eingeladen eine Ausstellung zu kuratieren und damit aktiv mitzugestalten. Des Weiteren wurden BesucherInnen der Ausstellung angeregt ihr eigenes Abenteuer auf einer Weltkarte (Abb.37) festzuhalten und so ihre Geschichte im Ausstellungsraum zu platzieren. Dies ist Simons „contributory projects“ zuzuordnen, bei denen BesucherInnen angeregt werden etwas in der Ausstellung zu hinterlassen. Es sind affirmative Formen vorzufinden, denn das Vermittlungsprojekt richtete sich an die Partnerschulen des Museums, die ein bereits interessiertes und informiertes Publikum darstellen, die durch das Projekt stärker an das Museum gebunden¹²⁶ werden sollten. Auch reproduktive Formen sind zu erkennen, denn das Kulturgut, in diesem Fall die Sammlung Essl, sollte der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden. Die Kinder konnten das Depot besuchen und die Werke für die Ausstellung auswählen. Es fanden Begleitprogramme, wie Führungen für LehrerInnen, Kinder und Familien statt. Auch InsassInnen der Justizanstalt und KlientInnen von Media and More wurden einbezogen. KeyworkerInnen des Museums besuchten Altersheime und dienten als Brücke zwischen dem Museum und den SeniorInnen. Auf diese Weise machten sie die Ausstellung Menschen zugänglich, die sonst nicht die Möglichkeit dazu gehabt hätten. Dekonstruktive oder transformative Formen sind nicht vorzufinden.

Partizipative Prozesse benötigen eine Anerkennung seitens der Leitung des Hauses, um diesen Raum zu geben. Im Essl Museum wurden mehrere partizipative Ausstellungsprojekte initiiert und für die Ausstellung „Festival der Tiere“ wurde die Ausstellungshalle, die größte Ausstellungsfläche des Hauses, zur Verfügung gestellt. Dies zeugt von einer wertschätzenden Haltung und Offenheit des Sammlerehepaares gegenüber dem Vorhaben des Vermittlungsteams. Partizipation erfordert aber auch Zeit und eine gute Zusammenarbeit innerhalb des Teams und mit anderen Abteilungen der Institution.¹²⁷

¹²⁵ Vgl. Unpubliziertes Begleitheft des partizipativen Ausstellungsprojektes Weltenbummler 2014/2015, Eigenverlag ESSL MUSEUM, Klosterneuburg 2014 und eigene Erfahrungen während eines Praktikums.

¹²⁶ Vgl. <https://www.kultur-vermittlung.ch/zeit-fuer-vermittlung/v1/?m=8&m2=4&lang=d> (24.04.2020).

¹²⁷ Vgl. Interview mit Andreas HOFFER am 22.04.2016.

Die Arbeit zwischen dem kuratorischen Team und dem Vermittlungsteam des Museums fand auf Augenhöhe statt und es wurde genügend Zeit für die gemeinsame Reflexion eingeräumt. Dies hatte sicherlich auch damit zu tun, dass Andreas Hoffer als leitender Kurator und Leiter der Kunstvermittlung tätig war. Die Grenzen zwischen der vermittlerischen und kuratorischen Arbeit waren verschwommen.¹²⁸

Im Essl Museum wurde ein sogenanntes PatInnenmodell ins Leben gerufen, bei dem jeweils ein/e KunstvermittlerIn als Patin/Pate bei den KuratorInnensitzungen beteiligt und dafür verantwortlich war, dem Team die Konzepte der nächsten Ausstellungen weiterzuleiten. So war es möglich, schon sehr früh Konzepte für Workshops zu erarbeiten und bei den Ausstellungskonzeptionen involviert zu sein.¹²⁹

Bei der Ausstellung „Festival der Tiere“ lag der Fokus auf der BesucherInnengruppe Kinder. Alle Texte verfassten die Kinder selbst. Es war nicht dezidiert eine Ausstellung, die sich nur an Kinder richtete. Im Verhältnis zu anderen Ausstellungen kamen weniger BesucherInnen und die JournalistInnen schrieben nicht darüber, obwohl es von den BesucherInnen nur positive Rückmeldungen gab.¹³⁰

Andreas Hoffer folgend gab es intern auch verschiedene Diskussionen rund um die Ausstellung „Weltenbummler. Abenteuer Kunst“. Es stellte sich die Frage, ob das Ergebnis eine Ausstellung darstellt oder ob es sich vielmehr um eine Dokumentation der Partizipation handelt und es weniger um die Inhalte der Ausstellung ging.¹³¹

Um ein partizipatives Projekt umzusetzen benötigt es einerseits eine Offenheit seitens des Museums bzw. der Museumsleitung und andererseits auch eine Offenheit innerhalb des Vermittlungsteams und bestenfalls auch anderen Abteilungen der Institution. Es erfordert aber auch einen offenen Zugang der BesucherInnen, allen voran der Beteiligten, sich auf ein solches Projekt einlassen zu können. Es benötigt deutlich mehr zeitliche Ressourcen für die Vorbereitung und Planung als herkömmliche Ausstellungen, da auch andere Abteilungen wie Marketing und Presse involviert sind und es deshalb mehr Besprechungen der Abteilungen untereinander erfordert. Damit die SchülerInnen nicht überfordert werden, ist ein Rahmen und ein Setting notwendig. Die Zielsetzung der Ausstellung war beim partizipativen Projekt

¹²⁸ Vgl. Interview mit Adelheid SONDEREGGER am 13.04.2016.

¹²⁹ Vgl. Interview mit Andreas HOFFER am 22.04.2016.

¹³⁰ Vgl. Interview mit Adelheid SONDEREGGER am 13.04.2016 und Interview mit Andreas HOFFER am 22.04.2016.

¹³¹ Vgl. Interview mit Andreas HOFFER am 22.04.2016.

„Weltenbummler. Abenteuer Kunst“ von Anfang an klar. Der Begriff „Weltenbummler“ musste erst mit den SchülerInnen besprochen werden, da er ihnen nicht geläufig war. Wünschenswert wäre gewesen, dass auch der Titel in einem partizipativen Prozess gemeinsam festgelegt worden wäre und, dass die Ausstellungstexte, wie dies auch schon bei „Festival der Tiere“ der Fall war¹³², von den SchülerInnen selbst geschrieben worden wären. Damit SchülerInnen die verschiedenen Bereiche und Aufgaben, die mit der Organisation einer Ausstellung verbunden sind, kennenlernen und tiefer in die Thematik des Ausstellungsmachens eintauchen können, wäre auch eine Einbindung in die anderen Abteilungen wünschenswert gewesen. So können die SchülerInnen erfahren, wie viele MitarbeiterInnen an der Produktion einer Ausstellung beteiligt sind. Dies ist natürlich mit den zur Verfügung stehenden zeitlichen und finanziellen Ressourcen verbunden und kann auch an Grenzen stoßen.

Heiderose Hildebrand schrieb über das beschriebene Ausstellungsprojekt folgendes: *„All dies ergab ein absolut überzeugendes Ergebnis und vielen der Beteiligten wurde wohl klar, welche Rolle DIE KUNST spielen kann, wenn man Offenheit und flache Hierarchien zulässt.“*¹³³ Diese Offenheit war im ESSL Museum gegeben. Die einzelnen Phasen und der Umfang der Treffen mit den Schulklassen war allerdings von Anfang an festgelegt. Um ein prozessorientiertes Projekt zu gewährleisten, hätten die Workshops individuell an die Schulklassen angepasst werden müssen. Eine Ergebnisoffenheit war nicht möglich, da von Beginn an das Endprodukt (die Ausstellung) klar kommuniziert wurde. Die Potenziale der Projekte hätten auch noch weiter ausgeschöpft werden können, indem die BesucherInnen auch in die Konzeptbildung der jeweiligen partizipativen Projekte eingebunden worden wären. Vielleicht hätten die Schulklassen auch für KuratorInnen unkonventionelle Arbeitsweisen bei der Produktion einer Ausstellung gewählt, wenn ihnen nicht die einzelnen Phasen vorbestimmt worden wären.

d. „Die 70er. Damals war Zukunft“ auf der Schallaburg

Die Ausstellung „Die 70er - Damals war Zukunft“, die im März 2016 auf der Schallaburg eröffnete, wurde vom Büro trafo.K in Zusammenarbeit mit Hannes Ettlstorfer kuratiert und für das Vermittlungskonzept zeigte sich ebenfalls das Büro trafo.K verantwortlich.¹³⁴ Dieses Beispiel wird anhand des Ausstellungskataloges und einigen Ausstellungsbesuchen vor Ort

¹³² Vgl. Interview mit Andreas HOFFER am 22.04.2016

¹³³ <http://sammlung-essl.at/jart/prj3/essl/main.jart?rel=de&content-id=1465039456819&reserve-mode=active> (02.05.2018).

¹³⁴ Vgl. <https://www.schallaburg.at/de/ausstellungen/die-70er-damals-war-zukunft-1> (01.05.2018).

analysiert. Die Ausstellung wurde inhaltlich und räumlich (Abb.38) in sieben Kapitel gegliedert: „Alles muss sich ändern!“ - Bewegungen, Revolten, Widerstand; „Arbeit und Bildung für alle!“ - Versprechen und Brüche im Wohlfahrtsstaat?; „Liberté, Egalité, Pfefferminztee!“ - Alltag und Medien; „Nur die Freiheit stillt den Durst!“ - Kalte und heiße Kriege; „Macht kaputt, was euch kaputt macht!“ - Umkämpfte Vergangenheit und nazistische Kontinuitäten; „Das Private ist politisch, das Politische ist privat!“ - Alternativ leben; „Museum für alle!“ - Ausstellungsutopien und das Museum der Zukunft.¹³⁵ Jedes Kapitel wurde mit einer Forderung (Abb.39) eingeleitet. Jedes Unterkapitel in Referenz auf unterschiedliche autonome Bewegungen wurde entweder mit einem zeitgenössischen oder mit einem historischen Zitat verbunden, wie „Alles muss sich ändern!“, „Nein heißt nein!“, „Atomkraft? Nein danke!“. Zudem wurden fünf Debattenräume eingerichtet, die von KünstlerInnen gemeinsam mit dem Büro trafo.K und einer Architektin gestaltet wurden und inhaltlich zu den Themen und Erzählungen der Ausstellung Bezug nahmen. Diese Räume verfolgten den partizipativen Aspekt des Ausstellungsprojektes.¹³⁶

Auf den Themen der Ausstellung aufbauend wurde Geschichte in den Debattenräumen ins Heute transferiert und es bestand die Möglichkeit, die Ideen, die damals geboren wurden, und das emanzipatorische Potenzial der 70er Jahre weiterzudenken.¹³⁷ Der Blick der Gegenwart auf die Vergangenheit und Zukunft wurde von den KünstlerInnen eingenommen. In Stefanie Seibold's Intervention „Wofür kämpfen? Was bewegen?“ (Abb.40) beispielsweise stellte die Künstlerin Visualisierungen von feministischen Strategien der Vergangenheit und Gegenwart gegenüber. Im Raum „Wessen Bildung? Wessen Zukunft?“ von Sophie Schasiepen und Ezgi Erol (Abb.41) ging es um eine Antibewegung zur herkömmlichen, hierarchischen Bildung. Der partizipative Raum wurde mit Plakaten und verstellbaren Möbel ausgestattet. Im Debattenraum „Wie zusammenleben?“, der von der Künstlerin Lisa Bolyos (Abb.42) gestaltet wurde, ist ein runder Tisch mit beweglichen Segmenten eingerichtet worden. Die BesucherInnen waren eingeladen über die Themen wie „Wer macht die Reproduktionsarbeit?“ auf dem Plenumstisch zu diskutieren.¹³⁸ Im Diskursraum „Was heißt alle?“ (Abb.43 und Abb.44) von Claudia Hummel war zu lesen: „Es ist ein schönes Haus. Man sollte es besetzen.“ Die Künstlerin höhnte

¹³⁵ Vgl. Kat. Ausst. Schallaburg 2016, Schallaburg Kulturbetriebsges.m.b.H. (Hg.), Die 70er. Damals war Zukunft (Kat. Ausst. Schallaburg 2016), Schallaburg 2016, S. 13-14, 32, 76, 120, 154, 188, 224, 252.

¹³⁶ Vgl. ebenda, S. 14.

¹³⁷ Vgl. Interview mit Martin KRENN am 20.07.2016.

¹³⁸ Vgl. Kat. Ausst. Schallaburg 2016, Schallaburg Kulturbetriebsges.m.b.H. (Hg.), Die 70er. Damals war Zukunft (Kat. Ausst. Schallaburg 2016), Schallaburg 2016, S. 248-249.

die Räumlichkeiten aus und versuchte im Kontext der Hausbesetzungen die BesucherInnen anzuregen im öffentlichen Raum mit Plakaten zu intervenieren, die sie mitnehmen konnten. Martin Krenn zeigte sich für die Gestaltung des Debattenraumes „Was hat das mit mir zu tun?“ (Abb.45) verantwortlich.¹³⁹ Der Künstler richtete eine Bühne im Stil des legendären Club 2 aus dem ehemaligen ORF-Programm ein¹⁴⁰, zu dem damals unterschiedliche ExpertInnen und Gäste eingeladen wurden, um über aktuelle gesellschaftspolitische Themen zu diskutieren. Im Unterschied zu den anderen partizipativen Debattenräumen in der Ausstellung war der Club 2, der dem Thema Nazistische Kontinuitäten zugeordnet wurde, vor dem nächsten Kapitel platziert und nahm so die Funktion einer Übergangsposition ein. Der Raum war etwa nach der Hälfte des Ausstellungsrundgangs zu finden und war als Ort der Begegnung¹⁴¹ und Diskussion konzipiert. Vorbereitete Karten (Abb.46) dienten dazu eine Diskussion in Gang zu setzen und als Unterstützung für die jeweilige/den jeweiligen ModeratorIn. Diese wurden mit den VermittlerInnen in einem kollaborativen Prozess gemeinsam mit dem Büro trafo.K und Martin Krenn entwickelt. Die Debattenräume wirkten als Durchbrechungen. Die BesucherInnen hielten inne und hatten die Möglichkeit stehen zu bleiben, um zu verweilen oder auch wieder zurückzugehen. Sie dienten dazu, die Inhalte zu diskutieren, diese zu reflektieren und auf die heutige Relevanz hingehend zu untersuchen. Der Vermittlung kam eine neue Rolle zu. Die VermittlerInnen waren in den Debattenräumen nicht nur ExpertInnen für die Inhalte der Ausstellung. Im Club 2 beispielsweise ging es nicht darum, dass sie die Diskussionen selbst moderieren, sondern darum unterstützend zu wirken. Wie Martin Krenn bemerkte¹⁴², kommt es bei solchen Projekten sehr auf die ausführenden Personen an.

Im Vermittlungsraum hatten die BesucherInnen Schreibmaschinen und Instrumentarien zur Verfügung, konnten eine Zine¹⁴³ oder einen Button gestalten, sowie auch an Workshops teilnehmen. BesucherInnen konnten auch in einer Timeline ihre Wunschvorstellungen für die Zukunft formulieren. Zudem erhielten die BesucherInnen ein Begleitheft mit DIY-Anleitungen, wie sie im öffentlichen Raum intervenieren können. In dieses Heft konnten Sticker, die während dem Ausstellungsbesuch gesammelt wurden, eingeklebt werden. Ein Overhead Apparat, der im

¹³⁹ Vgl. Kat. Ausst. Schallaburg 2016, Schallaburg Kulturbetriebsges.m.b.H. (Hg.), Die 70er. Damals war Zukunft (Kat. Ausst. Schallaburg 2016), Schallaburg 2016, S. 220.

¹⁴⁰ Vgl. Interview mit Martin KRENN am 20.07.2016.

¹⁴¹ Vgl. ebenda.

¹⁴² Vgl. ebenda.

¹⁴³ Es handelt sich um ein selbstproduziertes Heft in kleiner Auflage. Der DIY Gedanke und Aktivismus steht im Vordergrund, sowie einer Marginalisierung entgegenzuwirken.

Bereich „Kalte und heiße Kriege“ aufgestellt wurde, forderte die BesucherInnen zur Interaktion auf. Die VermittlerInnen boten zudem ein Wochenprogramm (Abb.47) in den Debattenräumen an. Es bestand die Möglichkeit für die TeilnehmerInnen Statements am Ende der Diskussionen schriftlich abzugeben.¹⁴⁴ Hier ist eine Form der „contributory projects“ zu erkennen, denn BesucherInnen wurden angeregt dies in einem kontrollierten Prozess zu tun.

Es sind im Sinne von Carmen Mörsch dekonstruktive Formen zu erkennen, denn die Bildungsprozesse wurden mit den BesucherInnen kritisch hinterfragt. Mit den Debattenräumen wurde die Partizipation von KünstlerInnen und BesucherInnen angestrebt. Die KünstlerInnen waren eingeladen, die Räumlichkeiten zu bespielen und mit der Gestaltung der Debattenräume einen Ort der Diskussion zu schaffen. Die BesucherInnen konnten selbst zu ExpertInnen werden und aktiv mitwirken. Die Zusammenarbeit der KuratorInnen und der KünstlerInnen in Bezug auf die Debattenräume erfolgte auf der Ebene von Nina Simons „collaborative projects“. Die künstlerische Leitung der Schallaburg wollte mit der Ausstellung „Die 70er. Damals war Zukunft“ eine Veränderung einleiten, die auf die Partizipation und die Beteiligung des Publikums abzielte. Mehrstimmigkeit, Partizipation und Aktualisierung kamen eine weitaus größere Bedeutung als der reinen Vermittlung von Fakten zu.¹⁴⁵ Es wurden Objektgruppen zusammengestellt, die verschiedene Sichtweisen auf die jeweiligen Themen ermöglichten. Die Ausstellung bot verschiedene Formen der Wissensvermittlung und Geschichten wurden aus verschiedenen Positionen erzählt¹⁴⁶, wie jene, die in der offiziellen Geschichtsschreibung nicht berücksichtigt wurden. Dies geschieht beispielsweise über ausgestellte Musikkassetten, die MigrantInnen als „akustische Briefe“ in die Heimat schickten.¹⁴⁷ Während das „Laufende Band“, das sich architektonisch durch die Ausstellung als eine Art Fließband zog, auf die Fernsehserie von Rudi Carrell Bezug nahm¹⁴⁸ und mit Objekten aus den 70er Jahren das Konsumverhalten wiederaufleben ließ, wurde auf einer anderen Ebene Geschichte aus unterschiedlichen Perspektiven erzählt. Das Ziel der Ausstellung war der Transfer von Inhalten der 70er Jahre auf aktuelle gesellschaftspolitische Themen, „*Denn die Zukunft ist noch*

¹⁴⁴ Vgl. Interview mit Martin KRENN am 20.07.2016.

¹⁴⁵ Vgl. Kat. Ausst. Schallaburg 2016, Schallaburg Kulturbetriebsges.m.b.H. (Hg.), Die 70er. Damals war Zukunft (Kat. Ausst. Schallaburg 2016), Schallaburg 2016, S. 15.

¹⁴⁶ Vgl. ebenda, S. 15.

¹⁴⁷ Vgl. ebenda, S. 78.

¹⁴⁸ Vgl. ebenda, S. 17.

*ungeschrieben und wartet darauf, gemacht zu werden.*¹⁴⁹ Mit der Einbindung der BesucherInnengruppen auf der Schallaburg ist eine Phase verbunden, die nicht nur die Ausstellungsgestaltung und Organisation sowie die Vermittlungsarbeit betrifft, sondern auch die Institution selbst mit all ihren Abteilungen miteinbezieht. Die Planungsphase erforderte mehr Zeit und eine Offenheit der Institution. Die kritische Wissensvermittlung bedarf auch eines interdisziplinären Teams, zu dem unterschiedliche ExpertInnen und KünstlerInnen einbezogen werden.

e. „Die ganze Welt in Zürich. Konkrete Interventionen in die Schweizer Migrationspolitik“ in der Shedhalle

Das Projekt¹⁵⁰ wurde von Katharina Morawek (Kuratorische Leitung/Geschäftsführung Shedhalle), dem Künstler Martin Krenn und einer interdisziplinären Arbeitsgruppe umgesetzt.¹⁵¹ Katharina Morawek lud im Herbst 2014 Martin Krenn ein, um ein kollaboratives Projekt in der Shedhalle zur Frage nach der Aktualisierung der Schweizer Demokratie und zugleich als Intervention in die Schweizer Migrationspolitik zu realisieren.¹⁵² Die interdisziplinäre Arbeitsgruppe wurde von Katharina Morawek und Martin Krenn aufgestellt.¹⁵³ Dieses Beispiel wird anhand eines Interviews mit Martin Krenn sowie mithilfe der erschienenen Publikation analysiert.

In Zürich leben etwa 30 Prozent sogenannte „AusländerInnen“, deren Zugang zu sozialen Dienstleistungen, Arbeit und Bildung eingeschränkt wird. Eine soziale Gerechtigkeit würde bedeuten, dass allen BewohnerInnen der Stadt Zugang zu diesen Ressourcen gewährt wird. Urban Citizenship bedeutet eine StadtbürgerInnenschaft, die auf das Recht auf (soziale) Rechte abzielt. Demzufolge sollten alle in Zürich lebenden Menschen die gleichen Rechte, unabhängig

¹⁴⁹ Kat. Ausst. Schallaburg 2016, Schallaburg Kulturbetriebsges.m.b.H. (Hg.), Die 70er. Damals war Zukunft (Kat. Ausst. Schallaburg 2016), Schallaburg 2016, S.15.

¹⁵⁰ Das Projekt wurde im Zeitraum von Oktober 2015 bis Februar 2016 realisiert. Die Folgeausstellung „#URBANCITIZENSHIP. Stadt und Demokratie“ fand vom 2. Juni bis 25. September 2016 in der Shedhalle in Zürich statt. Siehe: http://archiv2017.shedhalle.ch/de/123/Die_ganze_Welt_in_Zürich und http://archiv2017.shedhalle.ch/de/126/#URBANCITIZENSHIP_Stadt_und_Demokratie (27.04.2018).

¹⁵¹ Vgl. Interview mit Martin KRENN am 20.07.2016.

¹⁵² Vgl. Martin KRENN/Katharina MORAWEK (Hg.), Urban Citizenship. Zur Demokratisierung der Demokratie, Wien 2017, S. 166.

¹⁵³ Vgl. Interview mit Martin KRENN am 20.07.2016.

von ihrer Staatsbürgerschaft, haben. Für eine StadtbürgerInnenschaft ist folglich nicht die Migration das Problem, sondern die ungleiche Verteilung sozialer Rechte.¹⁵⁴

Katharina Morawek schreibt in der Publikation, dass ihr Fokus als Leiterin der Shedhalle auf einer Reaktualisierung einer Praxis der transdisziplinären Kollaboration und einer Involvierung in die politischen Praxen (lokaler) sozialer Kämpfe lag. Die Shedhalle wurde in die Logiken sozialer Kämpfe solidarisch involviert und dabei demokratisierenden Prozessen ausgesetzt. Das Bestreben der Kuratorin war es, längerfristig wirksame, strukturelle und institutionelle Demokratisierungsprozesse im Hinblick auf die Gestaltung des Projektdesigns, der institutionellen Durchlässigkeit und der Anregung von demokratisierenden Prozessen in Zürich einzuleiten.¹⁵⁵

Ziel des Projektes „Die ganze Welt in Zürich. Konkrete Interventionen in die Schweizer Migrationspolitik“ war nun das dialogische Potenzial der Kunst mit einer politischen Praxis und der Politik zusammenzuführen, damit verschiedene Modelle einer StadtbürgerInnenschaft und Urban Citizenship für Zürich entstehen konnten.¹⁵⁶

Die dialogische Architektur, als auch die Dramaturgie des Projekts, spielte eine bedeutende Rolle. Die Beteiligten wurden von einem Boot, der sogenannten „Arche“ (Abb.48 und Abb.49), vom anderen Seeufer abgeholt und zur Shedhalle gebracht. Während dieser Fahrt dienten spezifische Gespräche (Abb.50) oder auch performative Settings als Einstimmung auf das jeweilige Thema. Die eingeladenen EntscheidungsträgerInnen und AktivistInnen diskutierten anschließend im sogenannten Hafen (Abb.51) über die drei Themenfelder: Aufenthaltsfreiheit, Diskriminierungsfreiheit und Gestaltungsfreiheit. Dies passierte unter Ausschluss der Öffentlichkeit. Die Architektur des Hafens bot mit runden Wänden (Abb.52) Sicherheit und Geborgenheit und vermittelte eine konzentrierte Arbeitsatmosphäre. Die BesucherInnen nahmen auf verstellbaren Möbeln, den sogenannten „shells“ (Abb.53), Platz. Die Schaffung der Gesprächsräume durch die dialogische Architektur stellte die künstlerisch-ästhetische Komponente des Projektes dar.¹⁵⁷

¹⁵⁴ Vgl. Martin KRENN/Katharina MORAWEK (Hg.), Urban Citizenship. Zur Demokratisierung der Demokratie, Wien 2017, S. 162-163.

¹⁵⁵ Vgl. ebenda, S. 167.

¹⁵⁶ Vgl. ebenda, S. 219.

¹⁵⁷ Vgl. Interview mit Martin KRENN am 20.07.2016.

Die maritime Metapher des Hafens war das Leitmotiv des Projektes und namensgebend für die beiden Formate der Hafengespräche und Hafenforen.¹⁵⁸

Die in den Hafengesprächen diskutierten Themen wurden in die öffentlichen Hafenforen (Abb.54, Abb.55 und Abb.56) getragen. Das Format der Hafenforen adressierte eine breite und interessierte Öffentlichkeit. Daraus bildeten sich wiederum Arbeitsgruppen aus AktivistInnen und EntscheidungsträgerInnen. In diesen Arbeitsgemeinschaften entstanden Modelle zu den drei Themenfeldern, wie die „City-Card“, der „Salon Bastarde“ und die „Allianz gegen Racial Profiling“.¹⁵⁹

Bea Schwager¹⁶⁰ und Bah Sadou¹⁶¹ hatten die Leitung von mehreren Hafengesprächen zum Themenfeld der Aufenthaltsfreiheit inne. Ihr Vorhaben war eine „City Card“ für Zürich zu entwickeln. Mit dieser Berechtigungskarte sollten alle BewohnerInnen der Stadt, unabhängig von ihrem Aufenthaltsstatus, Zugang zu sozialen Dienstleistungen haben und damit auch ein gültiges Dokument besitzen, um sich ausweisen zu können. Eine aus dem Projekt entstandene Arbeitsgruppe arbeitete auch nach dem Projekt an der politischen Umsetzung einer City Card¹⁶² für die Stadt Zürich weiter.¹⁶³

Die Diskriminierungsfreiheit ist, neben Gestaltungsfreiheit und Aufenthaltsfreiheit, einer der drei Grundpfeiler von Urban Citizenship, dessen Ziel es ist, dass sich Menschen ohne Aufenthaltsstatus frei in der Mehrheitsgesellschaft bewegen können. Vor allem People of Color (PoC) werden aufgrund ihrer Hautfarbe besonders oft polizeilichen Kontrollen unterzogen und immer wieder beschuldigt einen illegalen Aufenthaltsstatus zu haben und Drogen zu missbrauchen etc.¹⁶⁴

¹⁵⁸ Vgl. Martin KRENN/Katharina MORAWEK (Hg.), Urban Citizenship. Zur Demokratisierung der Demokratie, Wien 2017, S. 169.

¹⁵⁹ Vgl. Interview mit Martin KRENN am 20.07.2016.

¹⁶⁰ Bea Schwager ist Leiterin der SPAZ, der Anlaufstelle für Sans Papiers in Zürich. Siehe: <https://www.humanrights.ch/de/service/menschenrechtsakteure/ma-z-detailansicht/sans-papiers-anlaufstelle-zuerich-spaz> (24.03.2018).

¹⁶¹ Bah Sadou ist Aktivist und bei der „Autonome Schule Zürich“ tätig. Siehe: <https://www.bildung-fuer-alle.ch> (24.03.2018).

¹⁶² Siehe: <https://www.zuericitycard.ch/projekt> (23.04.2018).

¹⁶³ Vgl. Martin KRENN/Katharina MORAWEK (Hg.), Wien 2017, S. 223-224 und Interview mit Martin Krenn am 20.07.2016.

¹⁶⁴ Vgl. Martin KRENN/Katharina MORAWEK (Hg.), 2017, S. 350.

Tarek Naguib¹⁶⁵ und Osman Osmani¹⁶⁶ arbeiteten zum Themenschwerpunkt der Diskriminierungsfreiheit und entwickelten bei den Hafengesprächen Ideen, um gegen sichtbare und unsichtbare, strukturelle Formen der rassistischen Diskriminierung von Menschen vorzugehen und zu intervenieren. Es wurde eine Studie an öffentlichen Ämtern unter Beteiligung der RessortleiterInnen durchgeführt, an denen unsichtbare Diskriminierung stattfindet. Zudem wurde ein Gerichtsprozess gegen die auf rassistischen Kriterien basierten Polizeikontrollen eingeleitet, der performativ begleitet wurde, um Öffentlichkeit zu schaffen. Im November 2016 wurde die „Allianz gegen Racial Profiling“¹⁶⁷ gegründet,¹⁶⁸ die sich für Menschenrechte einsetzt und versucht den strukturellen Rassismus zu benennen, zu analysieren und zu bekämpfen.¹⁶⁹

Zum Schwerpunkt Gestaltungsfreiheit wurden von Kijan Espahangizi und Rohit Jain einige Hafengespräche geführt und dazu Personen mit (post-) migrantischem Hintergrund, Leute mit Rassismus-Erfahrungen, Zürcher Kulturschaffende und AktivistInnen der „autonomen Schule Zürich“¹⁷⁰ eingeladen. Die Arbeitsgruppe entwickelte den „Salon Bastarde“¹⁷¹, ein performatives Projekt, deren Ziel die Stärkung von Rassismus-kritischer Repräsentationspolitik und kultureller „Teilhabe“ ist. Der „Salon Bastarde“ organisierte an unterschiedlichen Orten in Zürich und im Rahmen von Abendveranstaltungen Bildungsformate, in denen Rassismus-Erfahrungen theoretisch, künstlerisch und politisch analysiert und reflektiert wurden. Sie entwickelten auch künstlerische Formate, zu denen Kulturschaffende mit Migrationshintergrund experimentell und performativ zum Thema Rassismus arbeiteten. Es handelte sich demnach um ein (nicht-) identitätspolitisches Projekt, welches die nationale Identität in Frage stellt und eine kulturelle Teilhabe im öffentlichen Raum anstrebt.¹⁷²

Die BesucherInnen konnten an den öffentlichen Hafeforen teilnehmen. In den daraus resultierenden Arbeitsgruppen wurde der tatsächlichen „Teilhabe“ der Personen ein großer und

¹⁶⁵ Tarek Naguib ist Jurist am Zentrum für Sozialrecht/Zürcher Hochschule für angewandte Wissenschaften ZHAW.

¹⁶⁶ Osman Osmani ist Gewerkschaftssekretär für Migration, UNIA.

¹⁶⁷ Siehe: <http://www.stop-racial-profiling.ch/de/home> (23.04.2018).

¹⁶⁸ Vgl. Martin KRENN/Katharina MORAWEK (Hg.), Urban Citizenship. Zur Demokratisierung der Demokratie, Wien 2017, S. 224 und Interview mit Martin Krenn am 20.07.2016.

¹⁶⁹ Vgl. ebenda, S. 351.

¹⁷⁰ Siehe: <https://www.bildung-fuer-alle.ch> (24.03.2018).

¹⁷¹ Siehe: <https://www.facebook.com/salonbastarde> (23.04.2017).

¹⁷² Vgl. Martin KRENN/Katharina MORAWEK (Hg.), 2017, S. 224-225 und Interview mit Martin Krenn am 20.07.2016.

bedeutender Stellenwert beigemessen. Sie waren in der Lage in die soziale und politische Situation in Zürich einzugreifen und diese beispielsweise mit der Umsetzung einer „City-Card“ aktiv zu verändern und mitzugestalten.

Beim Projekt „Die ganze Welt in Zürich“ handelte es sich Martin Krenn folgend, um eine „soziale Skulptur“, die politische Prozesse in Gang setzte und durch den ästhetischen Dialog geformt wurde. Die Partizipation aller Beteiligten spielte in der dialogischen Ästhetik eine zentrale Rolle.¹⁷³

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Partizipation von KünstlerInnen, BesucherInnen, AktivistInnen und EntscheidungsträgerInnen von der Institution erwünscht und initiiert wurde. Die Leiterin Katharina Morawek und Martin Krenn konzipierten und realisierten das Projekt gemeinsam mit einer interdisziplinären Arbeitsgruppe. Sie gaben dem Projekt „Die ganze Welt in Zürich. Konkrete Interventionen in die Schweizer Migrationspolitik“ einen sozialen Raum und Rahmen, der eine Einbindung von unterschiedlichen ExpertInnen in die Arbeitsgruppen und der BesucherInnen auf Augenhöhe anstrebte. Auf diese Weise war eine „Teilnahme“ und tatsächliche „Teilhabe“ möglich. Die Ziele, welche auf den Interessen der Züricher StadtbürgerInnen basierten, wurden gemeinsam definiert. Ganz im Sinne von Nina Simons „co-creative projects“ arbeitete das Publikum mit der Institution von Beginn an zusammen und auf diese Weise stieg der Einfluss der BesucherInnengruppen. Die Veranstaltungen der Bewegung „Wir alle sind Zürich“, sowie das Kick-off Event von „Salon Bastarde“ fanden in der Shedhalle Zürich statt. Es ist demnach auch den sogenannten „hosted projects“ zuzuordnen. Das Projekt ist im Bereich der sozial-engagierten Kunst anzusiedeln: „*Urban Citizenship kann dazu sowohl Visionen als auch Instrumente bieten - für eine neue soziale Bewegung aller, die hier sind und die noch kommen werden.*“¹⁷⁴ Die dialogische Ausstellungsarchitektur mit den verstellbaren „shells“ (Abb.53) der Hafeforen und dem geschlossenen Hafen (Abb.52) für die Hafengespräche ermöglichte einen ästhetischen Erfahrungsraum und war für den dialogischen Austausch aller Beteiligten wesentlich. In Bezug auf die von Carmen Mörsch analysierten unterschiedlichen Vermittlungsansätze sind bei „Die ganze Welt in Zürich. Konkrete Interventionen in die Schweizer Migrationspolitik“ transformative Formen zu erkennen. Das Projekt zielt auf die Mitgestaltung von verschiedenen Öffentlichkeiten ab. Katharina Morawek

¹⁷³ Vgl. Interview mit Martin Krenn am 20.07.2016.

¹⁷⁴ Martin KRENN/Katharina MORAWEK (Hg.), *Urban Citizenship. Zur Demokratisierung der Demokratie*, Wien 2017, S. 160.

kam, wie sie schreibt, mehr die Rolle des Organisierens als die des Kuratierens¹⁷⁵ zu. Martin Krenn betonte, dass die Autorenschaft geteilt¹⁷⁶ war. Hierarchische Unterscheidungen waren nicht vorzufinden. Die Folgeausstellung „#URBANCITIZENSHIP. Stadt und Demokratie“ (Abb.57) verschaffte zusätzlich Sichtbarkeit nach außen. Die Möglichkeiten der Partizipation wurden im Projekt ausgeschöpft. Die Institution bot einen Rahmen aus dem verschiedene Modelle, wie die aktivistische Bewegung „Wir alle sind Zürich“ (Abb.58), entstehen und sich weitere von der Institution unabhängige, interdisziplinäre Arbeitsgruppen bilden konnten.

¹⁷⁵ Vgl. Martin KRENN/Katharina MORAWEK (Hg.), Urban Citizenship. Zur Demokratisierung der Demokratie, Wien 2017, S. 167.

¹⁷⁶ Vgl. Interview mit Martin Krenn am 20.07.2016.

Conclusio

Die verschiedenen partizipativen Angebote bzw. Projekte und die damit verbundenen unterschiedlichen Grade der Einbindung in Bezug auf Nina Simon sind nicht als besser oder schlechter zu bewerten.

Es geht auch um die Beteiligungspräferenzen der TeilnehmerInnen. Einige BesucherInnen kommentieren, sammeln gerne, möchten etwas in der Ausstellung hinterlassen und wiederum andere Personen arbeiten gerne konzeptionell, möchten aktiv daran teilhaben und Veränderungen in Gang setzen.¹⁷⁷

Für partizipative Prozesse gibt es verschiedene Formen, Ansätze und Begrifflichkeiten. Piontek beschreibt beispielsweise unterschiedliche Aufgaben der Partizipation, zu denen das „Mitsammeln“, „Mitbewahren“, „Gemeinsam Forschen“, „Mitausstellen“ und „Mitvermitteln“ zählen.¹⁷⁸ Hier sind Gemeinsamkeiten mit Nina Simons Projekttypen zu finden. Partizipationsprozesse zeichnen sich durch asymmetrische Macht- und Hierarchieverhältnisse aus.¹⁷⁹

Sternfeld spricht in Bezug auf den Partizipationsbegriff von „Teilnahme“ und „Teilhabe“. „Teilnahme“ bedeutet, dass die TeilnehmerInnen die Regeln nicht verändern können. Im Gegensatz dazu geht es bei einer tatsächlichen „Teilhabe“ genau darum, die Regeln mitzubestimmen. Die Autorin propagiert, dass im Sinne einer emanzipatorischen Vermittlung diese Machtverhältnisse thematisiert und deren Kontexte sichtbar gemacht werden.¹⁸⁰

Die BesucherInnen sind in ein spezifisches „Wissen-Macht-Dispositiv“ eingebunden. Oliver Marchart zeigt Strategien der „Vermittlung als Unterbrechung“ und „Vermittlung als Gegenkanonisierung“ auf, um Institutionen emanzipatorisch zu unterwandern.¹⁸¹ Im Zuge des „educational turn in education“ beschäftigen sich viele VermittlerInnen mit radikalen

¹⁷⁷ Vgl. Anja PIONTEK, Partizipative Ansätze in Museen und deren Bildungsarbeit, in: Beatrix COMMANDEUR/Hannelore KUNZ-OTT/Karin SCHAD (Hg.), Handbuch Museumspädagogik. Kulturelle Bildung in Museen, München 2016, S. 198-205, insbesondere S. 204.

¹⁷⁸ Vgl. ebenda, S. 201-202.

¹⁷⁹ Vgl. ebenda, S. 199.

¹⁸⁰ Vgl. Nora STERNFELD, Um die Spielregeln spielen. Partizipation im post-repräsentativen Museum in: Susanne Gesser, Martin Handschin, Angela Jannelli, Sibylle Lichtensteiger (Hg.), Das partizipative Museum. Zwischen Teilhabe und User Generated Content. Neue Anforderungen an kulturhistorische Ausstellungen, Bielefeld 2012, S. 119-126, insbesondere S. 121-122; Vgl. Nora STERNFELD, Der Taxispielertrick. Vermittlung zwischen Selbstregulierung und Selbstermächtigung in: schnittpunkt et al. (Hg.), Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen, Wien 2005, S. 15-32, insbesondere S. 30-32.

¹⁸¹ Vgl. Oliver MARCHART, Die Institution spricht. Kunstvermittlung als Herrschaft- und als Emanzipationstechnologie, in: SCHNITTPUNKT (Hg.), Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen, Wien 2005, S. 34-58, insbesondere S. 35-50.

Bildungsansätzen, die in ihrer kritischen Praxis die Institutionen als veränderbar ansehen.¹⁸² Im „transformativen Diskurs“, der von Carmen Mörsch definiert wurde, übernehmen die VermittlerInnen die Aufgabe, die Funktionen der Institution zu erweitern und politisch zu verzeichnen.¹⁸³

Eine kritische Vermittlung hinterfragt Inklusionspolitiken gegenüber benachteiligten und bildungsfernen Gruppen. Es geht um die Arbeit in dieser Ambivalenz und um eine kritische-selbstreflexive Vermittlung in einem Zustand des permanenten Sich-selbst-Widersprechens.¹⁸⁴ Eine kritische Vermittlung befindet sich im Spannungsfeld zwischen institutionellen und emanzipatorischen Ansprüchen und thematisiert die Machtverhältnisse sowie deren Kontexte.¹⁸⁵

In Verbindung mit den vorgestellten Fallbeispielen lassen sich die folgenden Schlüsse ziehen. Die Ausstellung „Familienmacher. Vom Festhalten, Verbinden und Loswerden“ im Österreichischen Museum für Volkskunde Wien bot BesucherInnen eine aktive Rolle an, in der sie die Ausstellung mitgestalten konnten. Dies geschah im Sinne einer „Teilnahme“, deren Grenzen von der Institution festgesetzt wurden. Im Zuge eines Ausstellungsbesuches und innerhalb eines kontrollierten Prozesses konnten BesucherInnen Objekte inventarisieren und im Museum ausstellen. Das Projekt zählt somit zu Simons „contributory projects“. Formen einer Institutionskritik sind erkennbar, denn die Definitionsmacht des Museums in Hinblick auf die Auswahl der gezeigten Objekte und dem zu vermittelnden Wissen wurde hinterfragt. Der Grad der Einbindung der BesucherInnen hätte gesteigert werden können, indem die TeilnehmerInnen schon von Anfang an in den Prozess des Ausstellungsmachens einbezogen worden wären. Die Grenzen der Einbindung von BesucherInnen und deren Handlungsmöglichkeiten wurden klar vom Museum definiert.

¹⁸² Vgl. SCHNITTPUNKT (Hg.), Educational Turn. Handlungsräume der Kunst- und Kulturvermittlung, Wien 2012, S. 18-19.

¹⁸³ Vgl. Carmen MÖRSCH, Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen: Die documenta 12 Vermittlung zwischen Affirmation, Reproduktion, Dekonstruktion, und Transformation, in: Carmen Mörsch/ Forschungsteam documenta 12 Vermittlung (Hg.), Kunstvermittlung 2, Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12, Zürich, Berlin 2009, S. 9-33, insbesondere S. 10.

¹⁸⁴ Vgl. Carmen MÖRSCH, Sich selbst widersprechen. Kunstvermittlung als kritische Praxis innerhalb des educational turn in curating, in: SCHNITTPUNKT (Hg.), Educational Turn. Handlungsräume der Kunst- und Kulturvermittlung, Wien 2012, S. 55-77, insbesondere S. 74-75.

¹⁸⁵ Vgl. Nora STERNFELD, Der Taxispielertrick. Vermittlung zwischen Selbstregulierung und Selbstermächtigung in: schnittpunkt et al. (Hg.), Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen, Wien 2005, S. 15-32, insbesondere S. 16 und S. 30.

Die partizipativen Projekte „Friedrich Kiesler und ich (?)“ im Rahmen der Ausstellung „Friedrich Kiesler. Lebenswelten“ im Museum für angewandte Kunst Wien gingen, in Bezug auf den Grad der Einbindung, noch einen Schritt weiter. Die Beiträge der SchülerInnen zählen zu den sogenannten „collaborative projects“. Die Einbindung in Form einer „Teilnahme“ wurde von der Institution kontrolliert. Dieses Fallbeispiel zeigt, dass partizipative Projekte ernst genommen werden müssen und, dass eine Offenheit seitens der Institution erforderlich ist. Der Aufstellungsort im Vorraum der Ausstellung für die Ergebnisse der SchülerInnen, als auch Einschränkungen bei der Umsetzung der Projekte, zeugt nicht unbedingt von einer großen Wertschätzung. Das Projekt veranschaulicht, dass partizipative Projekte im Sinne von Nina Simon einen Raum und Rahmen benötigen, in dem sie sich entwickeln können. Leider wurden hier Verbote vonseiten des Museums auferlegt. Die hierarchischen Grenzen zwischen dem kuratorischen, künstlerischen und vermittlerischen Bereich sind sehr stark spürbar. Es stellen sich Fragen in Hinblick auf Machtverhältnisse und Einladungspolitiken und ob diese Inklusion eine Ausgrenzung nicht sogar verstärkte, wie dies bereits im Kapitel „Partizipation zwischen Teilnahme und Teilhabe“ erläutert wurde. Die Haltung des Museums als Definitionsmacht ging leider auf Kosten der Kinder. Die Arbeiten der SchülerInnen gelangten nicht bis in den Ausstellungsbereich. Die Grenzen wurden klar vom Museum auferlegt, weshalb der Handlungsspielraum der Kinder und der partizipative Prozess stark eingeschränkt wurde. Meiner Ansicht nach, wäre eine gemeinsame Präsentation der kuratorischen Arbeit, der künstlerischen Beiträge und der SchülerInnenprojekte auf gleicher Augenhöhe eine für alle Seiten bereichernde Herangehensweise. Die Grenzen im partizipativen Projekt sind durch auferlegte Verbote, als auch durch räumliche Grenzen hinsichtlich der Präsentation spürbar.

Das partizipative Projekt „Weltenbummler. Abenteuer Kunst“ im ehemaligen Essl Museum - Kunst der Gegenwart zählt ebenfalls zu den sogenannten „collaborative projects“. Die Vermittlung nahm die Rolle einer Brücke zwischen der Institution und den Partnerschulen ein. Das Projekt zeichnete sich durch die gute Zusammenarbeit im Team und aller Abteilungen des Hauses sowie durch die Offenheit des Museums und dessen Leitung aus. Hierarchien unter KuratorInnen und KunstvermittlerInnen waren nicht vorzufinden. Im Gegensatz zum partizipativen Projekt mit SchülerInnen im Rahmen der Ausstellung „Friedrich Kiesler. Lebenswelten“ wurden hier keine Verbote von der Institution auferlegt. Dennoch hätten die partizipativen Potenziale und Möglichkeiten der Einbindung ausgeweitet werden können, beispielsweise in der Einbeziehung der Kinder in die Wahl des Titels der Ausstellung, beim

Verfassen von Ausstellungstexten und einer Einbindung in weitere Bereiche des Ausstellungsmachens. Die Grenzen der Partizipation ergaben sich hier durch die festgelegte Projektdauer.

Mit dem Wunsch nach einer stärkeren Einbindung von BesucherInnen auf der Schallaburg kam den VermittlerInnen der Schallaburg eine neue Rolle zu. Sie waren nicht mehr, wie bei klassischen Vermittlungsangeboten, die alleinigen ExpertInnen. Die Teammitglieder des Büro trafo.K waren gleichzeitig als KuratorInnen und VermittlerInnen tätig. BesucherInnen konnten in den partizipativen Räumen selbst zu ExpertInnen werden. Hier ist ein Weg von einer Affirmation zu einer Dekonstruktion zu erkennen. Verschiedene Sichtweisen auf die jeweiligen Themen der Ausstellung wurden ermöglicht und die Strategie des Erzählens von Gegengeschichten, im Sinne einer kritischen Wissensproduktion, wurde umgesetzt. BesucherInnen wurden anhand eines Begleitheftes mit DIY-Anleitungen angeregt im öffentlichen Raum zu intervenieren, Themen der Ausstellung nach draußen zu tragen und die Inhalte mit dem eigenen Alltag zu verknüpfen. Mit den von den KünstlerInnen gestalteten Debattenräumen, in Form von künstlerischen Interventionen, wurde der Diskussion eine bedeutende Rolle eingeräumt. Um die Strategien einer stärkeren Einbindung der BesucherInnen und einer kritischen Wissensproduktion verfolgen zu können, bedarf es eines großen interdisziplinären Teams sowie ausreichend zeitliche Ressourcen für die Planungsphase und eine Offenheit seitens der Institution und deren Abteilungen. Es ging darum, Hierarchien, Strukturen und Routinen fallen zu lassen, sich neu zu verstehen und hegemoniale Wissensproduktionen kritisch zu hinterfragen.¹⁸⁶ Grenzen der Partizipation wurden durch die VermittlerInnen der Schallaburg gesetzt, indem sie die neuen Vermittlungsformate mehr oder weniger stark in ihre Vermittlungstätigkeit eingebunden haben.

Eine tatsächliche „Teilhabe“ aller Beteiligten und Interessierten ist im Projekt „Die ganze Welt in Zürich. Konkrete Interventionen in die Schweizer Migrationspolitik“ in der Shedhalle möglich gewesen. Die Institution verstand sich im Sinne Janks tatsächlich als Forum, bei dem ein multiperspektivischer Dialog möglich war.¹⁸⁷ Ein Austausch auf Augenhöhe anstelle von

¹⁸⁶ Vgl. Angelika DOPPELBAUER, *Museum der Vermittlung. Kulturvermittlung in Geschichte und Gegenwart*, Wien, Köln, Weimar 2019, S. 101-102.

¹⁸⁷ Vgl. Sabine JANK, *Strategien der Partizipation*, in: Susanne Gesser, Martin Handschin, Angela Jannelli, Sibylle Lichtensteiger (Hg.), *Das partizipative Museum. Zwischen Teilhabe und User Generated Content. Neue Anforderungen an kulturhistorische Ausstellungen*, Bielefeld 2012, S. 146-155, insbesondere S. 148.

Hierarchien konnte realisiert werden. Es entstanden verschiedene Modelle wie die aktivistische Bewegung „Wir alle sind Zürich“ und es konnten sich weitere von der Institution unabhängige interdisziplinäre Arbeitsgruppen bilden. Die dialogische Ausstellungsarchitektur und Dramaturgie stellt die künstlerisch-ästhetische Komponente¹⁸⁸ des Projektes dar und spielte eine zentrale Rolle für den Rahmen, in dem die Hafengespräche und Hafeforen stattfanden. Das Projekt war nach Martin Krenn eine „Soziale Skulptur“¹⁸⁹, in dem das transformative Potenzial erkannt und alle Möglichkeiten ausgeschöpft wurden. Im Unterschied zu den anderen Fallbeispielen sind neben einer „Teilhabe“ der Beteiligten und Interessierten auch die Formen der „co-creative projects“ sowie „hosted projects“ zu erkennen, die im Sinne Simons den stärksten Grad der Einbindung des Publikums darstellen. Katharina Morawek und Martin Krenn arbeiteten von Beginn an mit einer interdisziplinären Arbeitsgruppe zusammen und die Shedhalle stellte die Räumlichkeiten¹⁹⁰ für das Kick-Off Event von „Salon Bastarde“ sowie für Veranstaltungen der Bewegung „Wir alle sind Zürich“ zur Verfügung. Das partizipative Potenzial wurde ausgeschöpft und Grenzen seitens der Institution waren nicht gegeben.

Mit der Analyse von Fallbeispielen wurde versucht die partizipativen Potenziale, Möglichkeiten und Grenzen einer „Teilnahme“ bzw. einer tatsächlichen „Teilhabe“ von BesucherInnen darzulegen. Essentiell für partizipative Projekte bzw. Ausstellungen in der Kunst- und Kulturvermittlung sind ein Interesse am Gegenüber, eine Offenheit der Institution und aller Beteiligten, zeitliche, personelle und finanzielle Ressourcen, eine gute Zusammenarbeit innerhalb aller Abteilungen des Hauses und die Bereitschaft zur Machtabgabe seitens der Institution und der vermittelnden AkteurInnen. Auch die Mitgestaltung musealer Machtstrukturen und deren Offenlegung, das Zulassen von Gegenerzählungen, Prozessorientiertheit und Ergebnisoffenheit, die TeilnehmerInnen als ebenbürtige PartnerInnen anzusehen, institutionskritisch und selbst-reflexiv vorzugehen sowie ein Bewusstsein dafür zu entwickeln, dass VermittlerInnen immer in einem Machtgefüge agieren ist von Bedeutung. Eine aktive „Teilhabe“ erfordert Zeit und Engagement, auch vonseiten der BesucherInnen und ProjektteilnehmerInnen, welche weit über ein bloßes „berieseln lassen“ - wie in einer klassischen Führung etwas überspitzt formuliert - hinausgeht. Dafür sollten BesucherInnen

¹⁸⁸ Vgl. Interview mit Martin Krenn am 20.07.2016.

¹⁸⁹ Vgl. ebenda.

¹⁹⁰ Vgl. ebenda.

verschiedene Möglichkeiten offenstehen, um selbstbestimmt zu entscheiden, in welchem Grad sie sich beteiligen bzw. ob sie teilhaben möchten. Während „contributory projects“ von der Institution im Rahmen einer Ausstellung einfach umzusetzen sind, benötigen „co-creative projects“ deutlich mehr personelle, finanzielle und zeitliche Ressourcen. Eine Gestaltung im Sinne einer Partizipation lässt es den TeilnehmerInnen offen, in welchem Ausmaß sie sich einbringen möchten und die Anreize können bzw. sollen durchaus provokativ sein. Unterschiedliche Herangehensweisen an ein Thema wie beispielsweise das Schildern von Gegengeschichten, Erzählungen die im Mehrheitsdiskurs nicht berücksichtigt werden, kann die Sicht der Dinge für die BesucherInnen relativieren und unterschiedliche Sichtweisen ermöglichen. Dies gelingt nur in der offenen Grundhaltung aller Beteiligten, seien es die KuratorInnen, MitarbeiterInnen, BesucherInnen oder VermittlerInnen selbst. BesucherInnen werden heute weniger als KundInnen und vielmehr als TrägerInnen von Wissen verstanden und die Rolle von Lehrenden und Lernenden als austauschbar angesehen.¹⁹¹ Eine stetige Auseinandersetzung und Reflexion von Methoden sowie die Entwicklung von neuen Vermittlungsansätzen und das Ansprechen von Ausschlussmechanismen sind notwendig, um eine kritische, zeitgemäße Vermittlung und emanzipatorische Praxis zu ermöglichen und damit partizipative Prozesse mit einer tatsächlichen „Teilhabe“ aller Beteiligten sowie eine Ergebnisoffenheit der Projekte zu garantieren.

¹⁹¹ Vgl. Angelika DOPPELBAUER, Museum der Vermittlung. Kulturvermittlung in Geschichte und Gegenwart, Wien, Köln, Weimar 2019, S. 20.

Literaturverzeichnis

Isabelle BLANC, Persönliches Interview am 11.08.2016.

BUNDESMINISTERIUM FÜR UNTERRICHT UND KUNST/STÖRDIENTST (Hg.), StörDienst, Wien.

BÜRO trafo.K, Formate der Vermittlung, in: SCHNITTPUNKT (Hg.), Handbuch. Ausstellungstheorie und -praxis, Wien, Köln, Weimar 2013, S. 103-110.

Angelika DOPPELBAUER, Museum der Vermittlung. Kulturvermittlung in Geschichte und Gegenwart, Wien, Köln, Weimar 2019.

Andreas HOFFER, Mach(t) Kunst (*1)- Österreich sucht den Superkurator? Partizipation in der Vermittlung zeitgenössischer Kunst.

Andreas HOFFER, Persönliches Interview am 22.4.2016.

Renate HÖLLWART, Vom Stören, Beteiligen und Sichorganisieren. Eine kleine Geschichte der Kunstvermittlung in Wien, in: SCHNITTPUNKT (Hg.), Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen, Wien 2005, S. 105-116.

Renate HÖLLWART, Entwicklungslinien der Kunst- und Kulturvermittlung, in: schnittpunkt (Hg.), Handbuch. Ausstellungstheorie und -praxis, Wien, Köln, Weimar 2012, S. 37-48.

Sabine JANK, Strategien der Partizipation, in: Susanne Gesser, Martin Handschin, Angela Jannelli, Sibylle Lichtensteiger (Hg.), Das partizipative Museum. Zwischen Teilhabe und User Generated Content. Neue Anforderungen an kulturhistorische Ausstellungen, Bielefeld 2012, S. 146-155.

Martin KRENN, Persönliches Interview am 20.07.2016.

Martin KRENN/Katharina MORAWEK (Hg.), Urban Citizenship. Zur Demokratisierung der Demokratie, Wien 2017.

Bill MASUCH, Der offene Raum. Handlungsräume in Kunst- und Kulturvermittlung in: Pierangelo MASET/Rebekka REUTER/Steffel HAGEN (Hg.), Corporate Difference. Formate der Kunstvermittlung, S. 87-128, Lüneburg 2006.

Oliver MARCHART, Die Institution spricht. Kunstvermittlung als Herrschaft- und als Emanzipationstechnologie, in: SCHNITTPUNKT (Hg.), Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen, Wien 2005, S. 34-58.

Carmen MÖRSCH, Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen: Die documenta 12 Vermittlung zwischen Affirmation, Reproduktion, Dekonstruktion, und Transformation in: Carmen Mörsch/ Forschungsteam documenta 12 Vermittlung (Hg.), Kunstvermittlung 2, Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12, Zürich, Berlin 2009, S. 9-33.

Carmen MÖRSCH, Sich selbst widersprechen. Kunstvermittlung als kritische Praxis innerhalb des educational turn in curating, in: SCHNITTPUNKT (Hg.), Educational Turn. Handlungsräume der Kunst- und Kulturvermittlung, Wien 2012, S. 55-77.

PÄDAGOGISCHER DIENST DER BUNDESMUSEEN (Hg.), Kolibri flieg. Ein Pädagogisches Projekt im Rahmen des Museums Moderner Kunst in Wien, Palais Liechtenstein, Wien 1987.

Anja PIONTEK, Partizipative Ansätze in Museen und deren Bildungsarbeit, in: Beatrix COMMANDEUR/Hannelore KUNZ-OTT/Karin SCHAD (Hg.), Handbuch Museumspädagogik. Kulturelle Bildung in Museen, München 2016, S. 198-205.

Irit ROGOFF, Wenden, in: SCHNITTPUNKT (Hg.), Educational Turn. Handlungsräume der Kunst- und Kulturvermittlung, Wien 2012, S. 27-53; Vgl. Irit ROGOFF, Turning in: Paul O'NEILL/Mick WILSON (Hg.), Curating and the Educational Turn, London 2010, S. 27-53.

Karin SCHNEIDER, Der StörDienst und – seine Geschichte in: ARBEITSGEMEINSCHAFT DEUTSCHER KUNSTVEREINE (AdKV), NEUE GESELLSCHAFT FÜR BILDENDE KUNST BERLIN (Hg.), Kunstvermittlung zwischen partizipatorischen Kunstprojekten und interaktiven Kunstaktionen, Berlin 2002, S. 52-55.

SCHNITTPUNKT (Hg.), Educational Turn. Handlungsräume der Kunst- und Kulturvermittlung, Wien 2012.

Nina SIMON, The participatory museum, Santa Cruz, California 2010.

Adelheid SONDEREGGER, Persönliches Interview am 13.4.2016.

Nora STERNFELD, Der Taxispielertrick. Vermittlung zwischen Selbstregulierung und Selbstermächtigung in: schnittpunkt et al. (Hg.), Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen, Wien 2005, S. 15-32.

Nora STERNFELD, Um die Spielregeln spielen. Partizipation im post-repräsentativen Museum in: Susanne Gesser, Martin Handschin, Angela Jannelli, Sibylle Lichtensteiger (Hg.), Das partizipative Museum. Zwischen Teilhabe und User Generated Content. Neue Anforderungen an kulturhistorische Ausstellungen, Bielefeld 2012, S. 119-126.

Gabriele STÖGER, Museen, Orte für Kommunikation. Einige Aspekte aus der Geschichte der Bildungsarbeit von Museen, in: Josef SEITER (Hg.), Auf dem Weg. Von der Museumspädagogik zur Kunst- und Kulturvermittlung. Schulheft 111/2003, S. 14-28.

Eva STURM, Zum Beispiel: StörDienst und TRAFÖ.K. Praxen der Kunstvermittlung aus Wien, in: ARBEITSGEMEINSCHAFT DEUTSCHER KUNSTVEREINE (AdKV), NEUE GESELLSCHAFT FÜR BILDENDE KUNST BERLIN (Hg.), Kunstvermittlung zwischen partizipatorischen Kunstprojekten und interaktiven Kunstaktionen, Berlin 2002, S. 26-37.

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

Kat. Ausst. ESSL Museum- Kunst der Gegenwart 2011

Sammlung Essl Privatstiftung (Hg.), Festival der Tiere (Kat. Ausst. ESSL Museum- Kunst der Gegenwart 2011), Klosterneuburg, Wien 2011.

Kat. Ausst. Österreichisches Museum für Volkskunde 2011-2012

Alison J. CLARKE u.a. (Hg.), Familienmacher. Vom Festhalten, Verbinden und Loswerden. (Kat. Ausst., Österreichisches Museum für Volkskunde, Wien 2011/2012), Wien 2012.

Kat. Ausst. Schallaburg 2016

Schallaburg Kulturbetriebsges.m.b.H. (Hg.), Die 70er. Damals war Zukunft (Kat. Ausst. Schallaburg 2016), Schallaburg 2016.

Kat. Ausst. Museum für angewandte Kunst Wien 2016

Christoph THUN-HOHENSTEIN/Dieter BOGNER/Maria LIND/Bärbel VISCHER (Hg.), Friedrich Kiesler. Lebenswelten (Kat. Museum für angewandte Kunst Wien 2016), Wien, Basel 2016.

Unpubliziertes **Begleitheft** des partizipativen Ausstellungsprojektes *Weltenbummler* 2014/2015, Eigenverlag **ESSL MUSEUM**, Klosterneuburg 2014.

Unpublizierter **Folder** zu den partizipativen SchülerInnen-Projekten „Friedrich Kiesler und ich (?)“ zur Ausstellung „Friedrich Kiesler. Lebenswelten“, 2016, MAK.

Unpublizierte **Projektdokumentation**, Maria HÜNDLER, Signalni- Macht (uns) Platz!, Wien 2004.

Internetadressen:

http://www.wienwoche.org/de/315/moving_museum (12.02.2016).

http://www.planet-architects.com/planet/index.php?path=1_11_104 (12.02.2016).

http://www.essl.museum/ausstellungen/ausstellungen?article_id=1374242651922&event_id=1374242652223 (10.02.2015).

http://sammlung-essl.at/jart/prj3/essl/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1465039458880&article_id=1374242651922 (02.05.2018).

<http://www.trafo-k.at/projekte/gastarbjeteri/> (10.02.2016).

<http://www.aec.at/center/ausstellungen/fablab/> (08.02.2016).

<https://www.mak.at/kiesler> (04.05.2018).

<https://www.theofel.com/barcamp/was-sind-barcamps.html> (29.05.2018).

Heiderose Hildebrand, Einbeziehen? Einschalten? Ja! <http://sammlung-essl.at/jart/prj3/essl/main.jart?rel=de&content-id=1465039456819&reserve-mode=active> (02.05.2018).

<https://www.schallaburg.at/de/ausstellungen/die-70er-damals-war-zukunft-1> (01.05.2018).

http://archiv2017.shedhalle.ch/de/123/Die_ganze_Welt_in_Zürich (27.04.2018).

http://archiv2017.shedhalle.ch/de/126/#URBANCITIZENSHIP_Stadt_und_Demokratie (27.04.2018).

<https://www.humanrights.ch/de/service/menschenrechtsakteure/ma-z-detailansicht/sans-papiers-anlaufstelle-zuerich-spaz> (24.03.2018).

<https://www.bildung-fuer-alle.ch> (24.03.2018).

<https://www.zuericitycard.ch/projekt> (23.04.2018).

<http://www.stop-racial-profiling.ch/de/home> (23.04.2018).

<https://www.bildung-fuer-alle.ch> (24.03.2018).

<https://www.facebook.com/salonbastarde> (23.04.2017).

<http://www.schnitt.org/mission> (11.05.2018).

<https://www.mumok.at/de/events/alfred-schmeller> (24.04.2020).

<https://www.kultur-vermittlung.ch/zeit-fuer-vermittlung/v1/?m=8&m2=7&lang=d>
(25.04.2020).

<https://www.kultur-vermittlung.ch/zeit-fuer-vermittlung/v1/?m=4&m2=3&lang=d>
(25.04.2020).

<https://www.kultur-vermittlung.ch/zeit-fuer-vermittlung/v1/?m=8&m2=4&lang=d>
(24.04.2020).

<https://www.volkskundemuseum.at/familienmacher> (27.04.2018).

<http://www.wochenklausur.at/projekt.php?lang=de&id=4> (24.03.2018).

<https://vfmk.org/de/shop/urban-citizenship> (24.03.2018).

<http://www.kanak-attak.de/ka/about.html> (24.03.2018).

<http://www.trafo-k.at/projekte/makingart-takingpart/> (24.03.2018).

<http://www.studienverlag.at/page.cfm?vpath=buecher/buchdetail&bookclass=&titnr=5584>
(24.03.2018).

<http://www.traces.polimi.it/portfolio-posts/portfolio-05/> (24.03.2018).

Abbildungsverzeichnis



Abb.1: „Giant Billiard“ im mumok - Museum moderner Kunst, Rekonstruktion der 1970 entwickelten Arbeit von Haus-Rucker-Co für die Ausstellung „Live“.

Abbildungsnachweis: Foto aufgenommen von Sylvia Stegbauer



Abb.2: Familienstudio Kotti mit Familienbild vor der Kulisse Kottbusser Tor, Projekt von Bill Masuch

Abbildungsnachweis: <http://www.kunstcoop.de/archiv/kotti.html> (09.05.2018).



Abb.3: Diskursraum „work in progress“ im Jüdischen Museum
Abbildungsnachweis: http://www.planet-architects.com/planet/index.php?path=1_11_104
(01.05.2018).

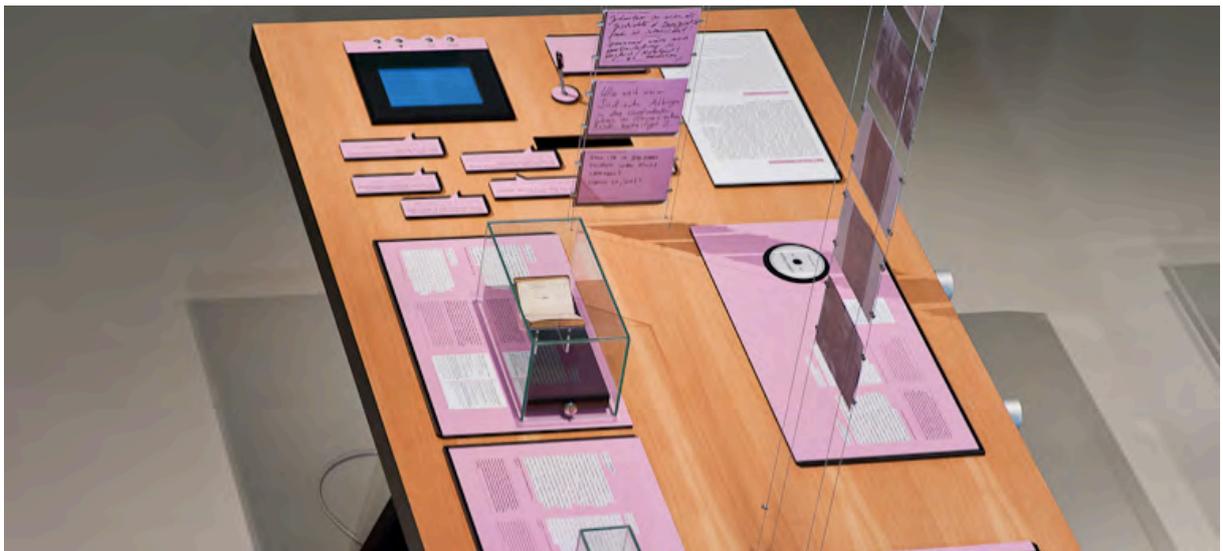


Abb.4: Diskursraum „work in progress“ im Jüdischen Museum
Abbildungsnachweis: http://www.planet-architects.com/planet/index.php?path=1_11_104
(01.05.2018).

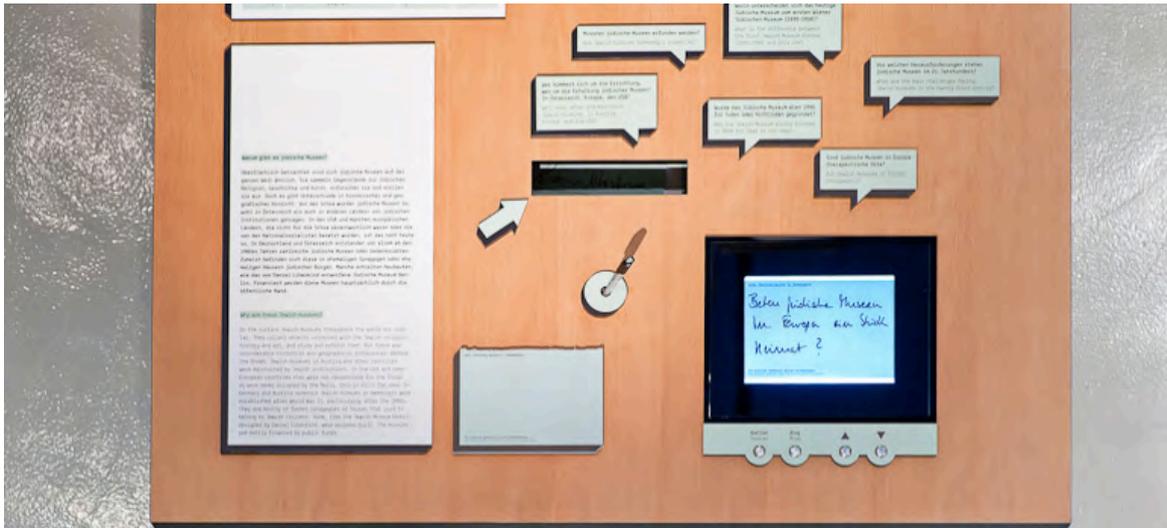


Abb.5: Diskursraum „work in progress“ im Jüdischen Museum
 Abbildungsnachweis: http://www.planet-architects.com/planet/index.php?path=1_11_104 (01.05.2018).



Abb.6: „moving museum“, Interventionen von Barbara Staudinger im Rahmen der „Wienwoche“ im Jahr 2014
 Abbildungsnachweis: http://www.wienwoche.org/de/315/moving_museum (01.05.2018).



Abb.7: Ausstellungsansicht „Für Garderobe wird nicht gehaftet. Widerständiges in Mode und Produktion“, Kleidertauschbörse
 Abbildungsnachweis: Foto aufgenommen von Sylvia Stegbauer



Abb.8: Wand „Wofür lohnt es sich zu kämpfen?“ in der Ausstellung „Aufbruch ins Ungewisse - Österreich seit 1918“ im Haus der Geschichte Österreich.
 Abbildungsnachweis: Foto aufgenommen von Sylvia Stegbauer



Abb.9: Ausstellungsansicht des Jugendprojekts „Signalni- Macht (uns) Platz!“ im Zuge der Ausstellung „Gastarbeiter 40 Jahre Arbeitsmigration“ im Jahr 2004 im Wien Museum
 Abbildungsnachweis: <http://www.trafo-k.at/projekte/gastarbeiter/> (09.05.2018).



Abb.10: „FabLab“ mit Planungstischen im Ars Electronica Center, Linz
 Abbildungsnachweis: <https://www.aec.at/aeblog/de/2013/05/28/vision-2030-lebe-deinen-traum/> (09.05.2018).

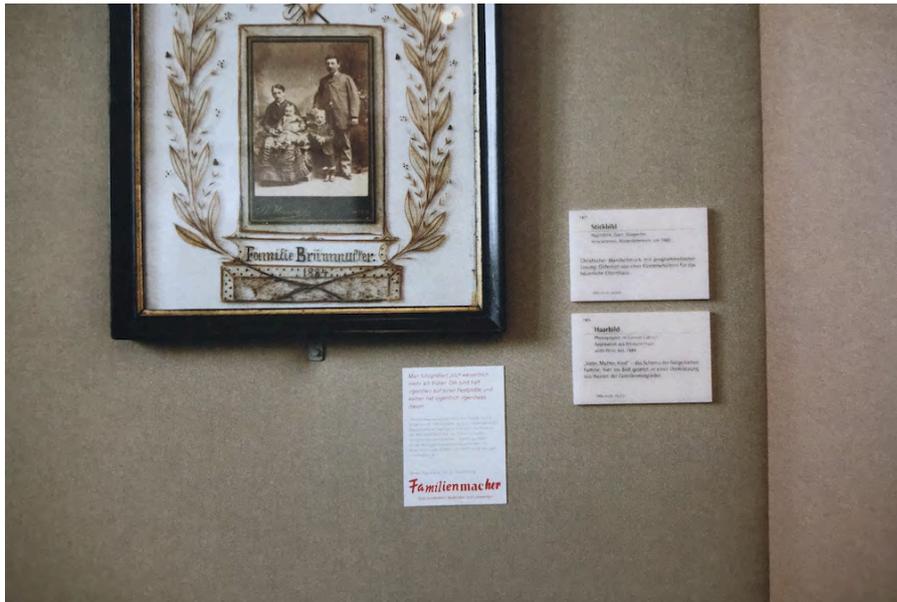


Abb.11: Interventionen der Wechselausstellung „Familienmacher. Vom Festhalten, Verbinden und Loswerden“ in die Dauerausstellung des Österreichischen Museum für Volkskunde Wien.

Abbildungsnachweis: Alison J. CLARKE u.a. (Hg.), Familienmacher. Vom Festhalten, Verbinden und Loswerden. (Kat. Ausst., Österreichisches Museum für Volkskunde, Wien 2011/2012), Wien 2012, S. 17.

Beim Abgeben	Beim Mitnehmen
<p>1 Beschreibung Was ist das? (Kurzbezeichnung) <u>KNOPFBÜCHTEL</u> Alter <u>100 JAHRE</u> Wert <u>10 SCHILING</u> Letzter Aufbewahrungsort <u>ABSTELLRAUM</u></p>	<p>1 Warum nehmen Sie dieses Stück mit und was haben Sie damit vor? <u>OMA SAMMELT ALTE KNÖPFE</u> <u>FÜR KNOPFBÜCHTEL</u> <u>GIEREN</u></p>
<p>2 Wie und wann ist das Stück zu Ihnen gekommen? <u>VON GROSSMUTTER BEKOMMEN</u></p>	<p>2 Bitte zeichnen Sie das entnommene Stück.</p>
<p>3 Warum haben Sie es bisher aufbewahrt? <u>WEIL ICH GEDACHT HABE, DASS ICH DIE</u> <u>KNÖPFE IRGENDWANN EINMAL BRAUCHEN</u> <u>WÜRDE</u></p>	
<p>4 Warum geben Sie es jetzt weg? <u>NIE GEBRAUCHT</u></p>	
<p>5 Was wünschen Sie sich von der/dem neuen Besitzerin Ihres Stücks? <input type="radio"/> Eine Zeichnung des Stücks <input type="radio"/> Ich möchte sie/ihn gerne beim Workshop „Abgeben, mitgenommen“ am 8. Februar 2012 im Museum treffen (siehe Begleitprogramm im Folder). <input checked="" type="checkbox"/> Gar nichts</p>	<p>Inventarnummer <small>(wird vom Museum ausgefüllt)</small> <u>200,025</u></p>
<p>6 Wunschart und besondere Pflegehinweise für das Stück <u>NICHT WÄSCHEN! KNÖPFE VIELLEICHT</u> <u>AUFBRÄUCHEN.</u></p>	

Abb.12: Formular für die Eingabe und Entnahme von Familienobjekten im Rahmen der Ausstellung „Familienmacher. Vom Festhalten, Verbinden und Loswerden“ in die Dauerausstellung des Österreichischen Museum für Volkskunde Wien.

Abbildungsnachweis: Alison J. CLARKE u.a. (Hg.), Familienmacher. Vom Festhalten, Verbinden und Loswerden. (Kat. Ausst., Österreichisches Museum für Volkskunde, Wien 2011/2012), Wien 2012, S. 58.



Abb.13: Tauschregal im Rahmen der Ausstellung „Familienmacher. Vom Festhalten, Verbinden und Loswerden“ in die Dauerausstellung des Österreichischen Museum für Volkskunde Wien.

Abbildungsnachweis: Alison J. CLARKE u.a. (Hg.), Familienmacher. Vom Festhalten, Verbinden und Loswerden. (Kat. Ausst., Österreichisches Museum für Volkskunde, Wien 2011/2012), Wien 2012, S. 49.



Abb.14: Detail des Tauschregals im Rahmen der Ausstellung „Familienmacher. Vom Festhalten, Verbinden und Loswerden“ in die Dauerausstellung des Österreichischen Museum für Volkskunde Wien.

Abbildungsnachweis: Alison J. CLARKE u.a. (Hg.), Familienmacher. Vom Festhalten, Verbinden und Loswerden. (Kat. Ausst., Österreichisches Museum für Volkskunde, Wien 2011/2012), Wien 2012, S. 58.



Abb.15: Display „Festhalten“ mit einem Fotostudio im Rahmen der Ausstellung „Familienmacher. Vom Festhalten, Verbinden und Loswerden“ in die Dauerausstellung des Österreichischen Museum für Volkskunde Wien.

Abbildungsnachweis: Alison J. CLARKE u.a. (Hg.), Familienmacher. Vom Festhalten, Verbinden und Loswerden. (Kat. Ausst., Österreichisches Museum für Volkskunde, Wien 2011/2012), Wien 2012, S. 21.

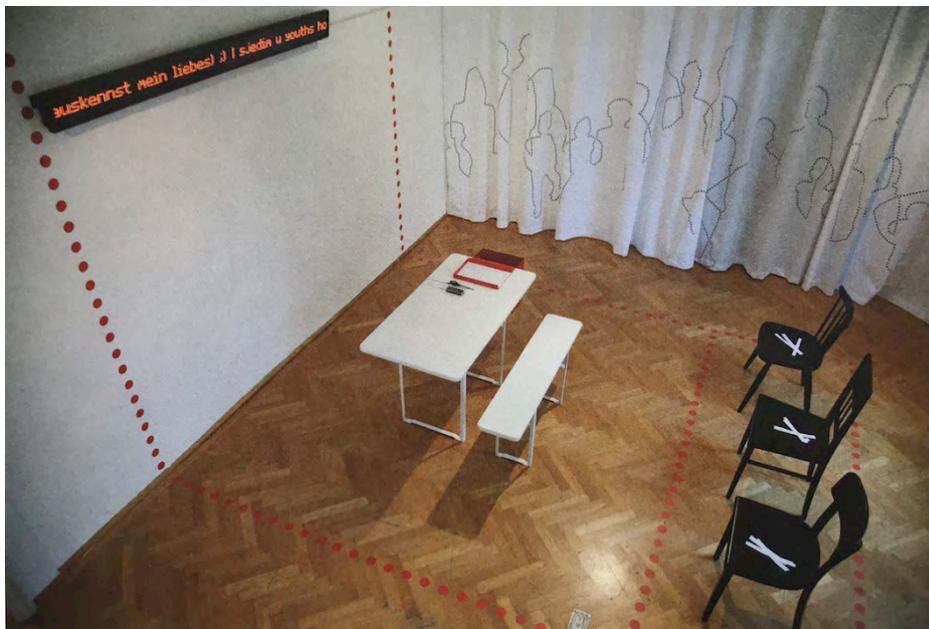


Abb.16: Display Verbinden, SMS-Station im Rahmen der Ausstellung „Familienmacher. Vom Festhalten, Verbinden und Loswerden“ in die Dauerausstellung des Österreichischen Museum für Volkskunde Wien.

Abbildungsnachweis: Alison J. CLARKE u.a. (Hg.), Familienmacher. Vom Festhalten, Verbinden und Loswerden. (Kat. Ausst., Österreichisches Museum für Volkskunde, Wien 2011/2012), Wien 2012, S. 37.



Abb.17: Bildmaterial für den ersten Workshop im Rahmen von „Friedrich Kiesler und ich (?)“.

Abbildungsnachweis: © toikoi



Abb.18: Räumlichkeiten aus Schachteln beim ersten Workshop im Rahmen von „Friedrich Kiesler und ich (?)“.

Abbildungsnachweis: © toikoi



Abb.19: Räumlichkeiten aus Schachteln beim ersten Workshop im Rahmen von „Friedrich Kiesler und ich (?)“.

Abbildungsnachweis: © toikoi

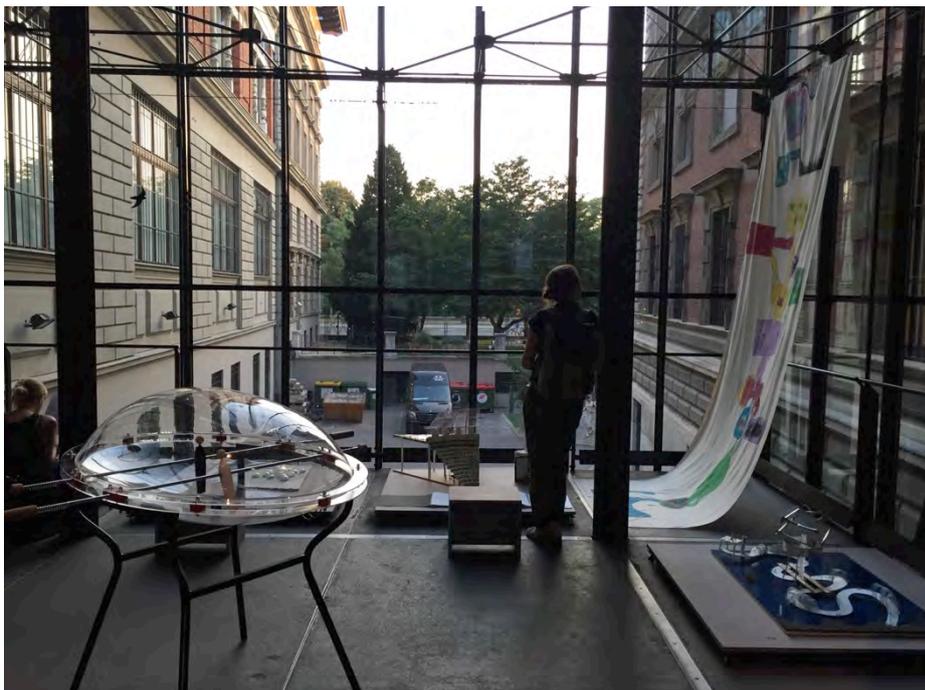


Abb.20: Präsentation der partizipativen Projekte „Friedrich Kiesler und ich (?)“ der AHS-Klassen und der Berufsschule im Rahmen der Ausstellung „Friedrich Kiesler. Lebenswelten“ im Museum für angewandte Kunst Wien.

Abbildungsnachweis: Foto aufgenommen von Sylvia Stegbauer



Abb.21: Beim Dreh der Videoarbeit „Visul lui Kiesler (Kieslers Traum)“.
Abbildungsnachweis: © toikoi

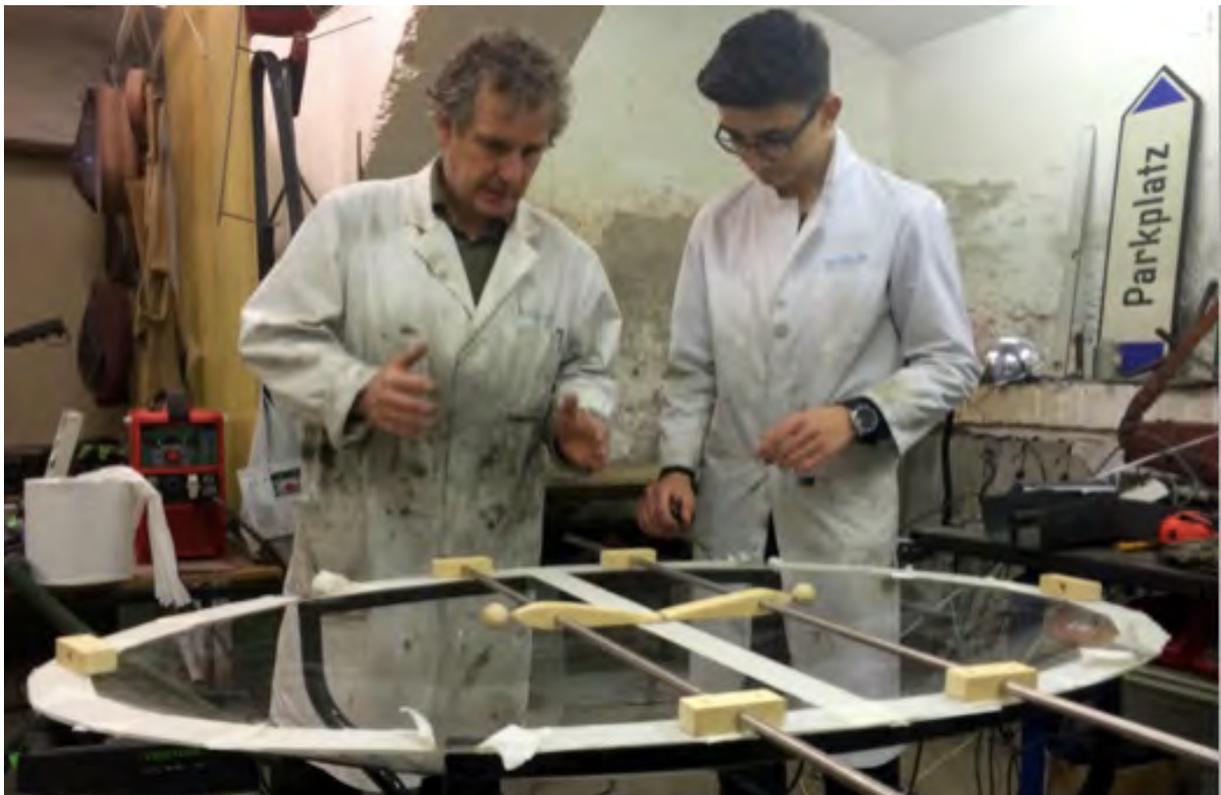


Abb.22: Produktion des Fußballtisches „Endless Match“.
Abbildungsnachweis: © toikoi



Abb.23: „Endless Match“, Präsentation der partizipativen Projekte „Friedrich Kiesler und ich (?)“ im Rahmen der Ausstellung „Friedrich Kiesler. Lebenswelten“ im Museum für angewandte Kunst Wien.
Abbildungsnachweis: Foto aufgenommen von Sylvia Stegbauer

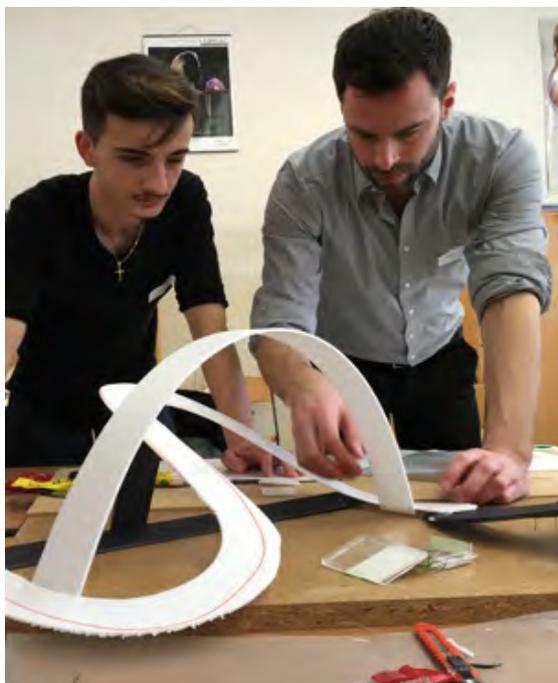


Abb.24: Beim Bau des Architekturmodells „Endless Stylers House“.
Abbildungsnachweis: © toikoi



Abb.25: „Endless Stylers House“, Präsentation der partizipativen Projekte „Friedrich Kiesler und ich (?)“ im Rahmen der Ausstellung „Friedrich Kiesler. Lebenswelten“ im Museum für angewandte Kunst Wien.

Abbildungsnachweis: Foto aufgenommen von Sylvia Stegbauer

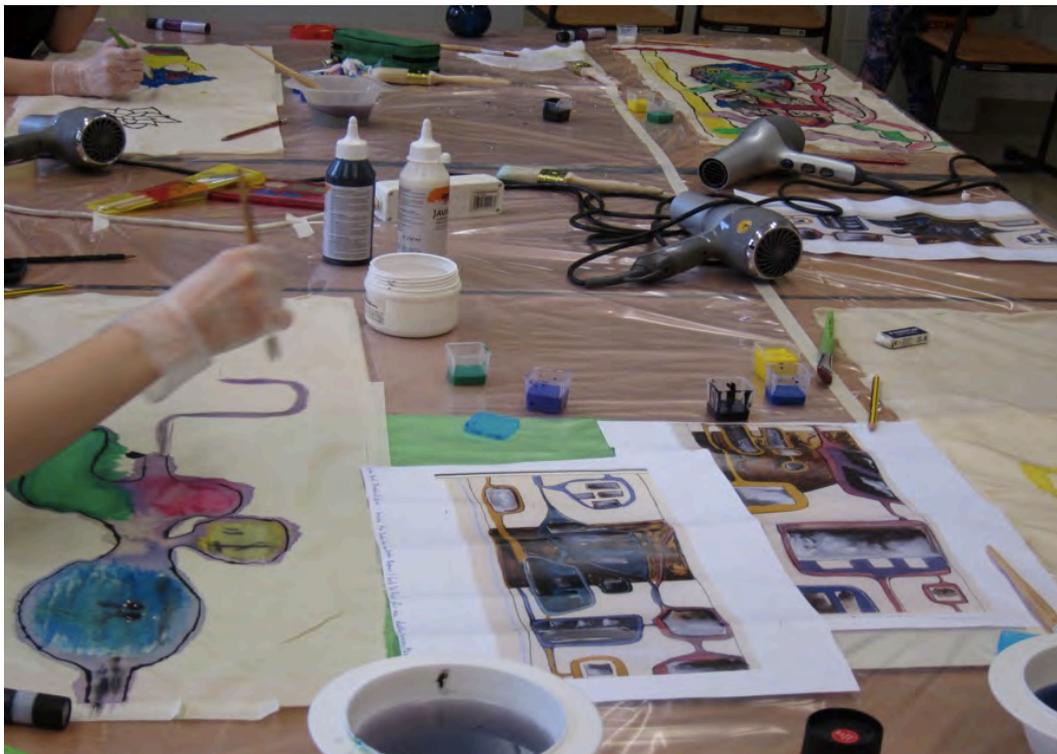


Abb.26: Bei der Produktion von „Ein Rundeck“.

Abbildungsnachweis: © toikoi



Abb.27: „Ein Runddeck“, Präsentation der partizipativen Projekte „Friedrich Kiesler und ich (?)“ im Rahmen der Ausstellung „Friedrich Kiesler. Lebenswelten“ im Museum für angewandte Kunst Wien.

Abbildungsnachweis: Foto aufgenommen von Sylvia Stegbauer



Abb.28: Ausstellungsansicht „Friedrich Kiesler. Lebenswelten“ mit künstlerischen Interventionen im Museum für angewandte Kunst Wien.

Abbildungsnachweis: Foto aufgenommen von Sylvia Stegbauer

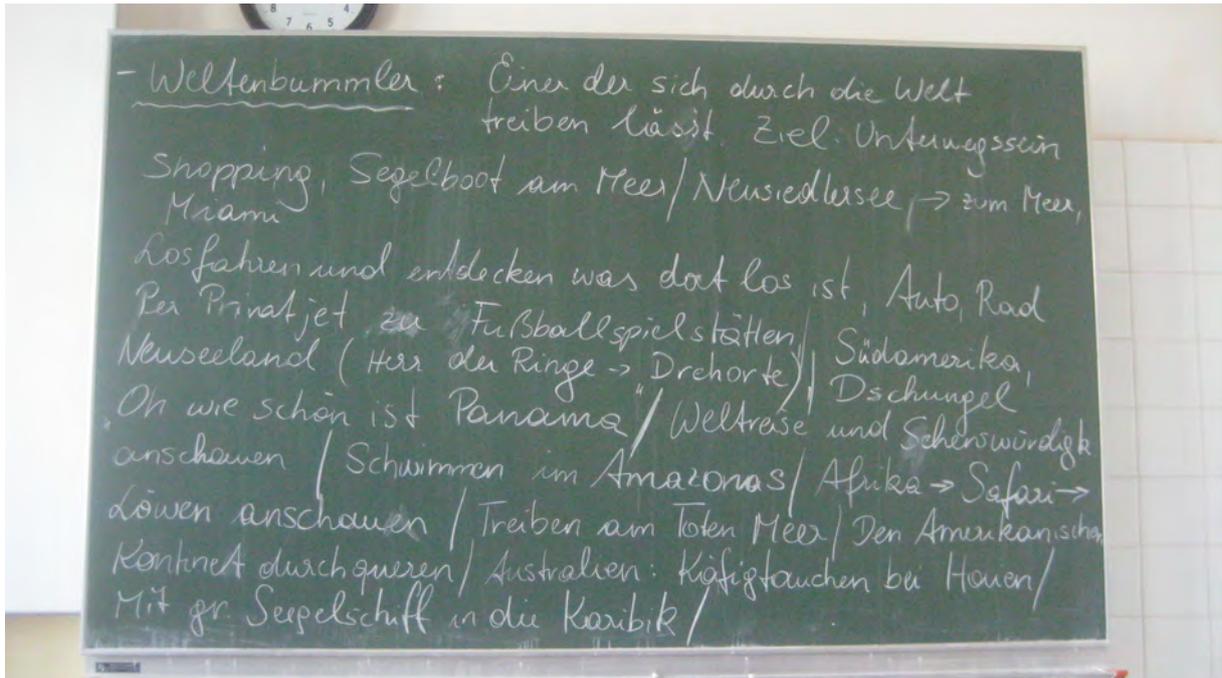


Abb.29: Brainstorming zum Begriff „Weltbummler“ beim ersten Workshop.
 Abbildungsnachweis: © Essl Museum



Abb.30: Kinder malen ihr Abenteuer.
 Abbildungsnachweis: © Essl Museum



Abb.31: Kinder wählen anhand von Fotokopien die Werke aus, die später im Depot besichtigt werden.

Abbildungsnachweis: © Essl Museum



Abb.32: Besichtigung des Depots im Essl Museum- Kunst der Gegenwart im Rahmen der Ausstellung „Weltenbummler. Abenteuer Kunst“

Abbildungsnachweis: © Essl Museum



Abb.33: Besichtigung des Depots im Essl Museum- Kunst der Gegenwart im Rahmen der Ausstellung „Weltenbummler. Abenteuer Kunst“
Abbildungsnachweis: © Essl Museum



Abb.34: Erstellung des Hängeplans mithilfe kleiner maßstabgetreuer Bilder für die partizipative Ausstellung „Weltenbummler. Abenteuer Kunst“ im Essl Museum- Kunst der Gegenwart
Abbildungsnachweis: © Essl Museum



Abb.35: Hängung der Werke für die partizipative Ausstellung „Weltenbummler. Abenteuer Kunst“ im Essl Museum- Kunst der Gegenwart
Abbildungsnachweis: © Essl Museum



Abb.36: Hängung der Werke für die partizipative Ausstellung „Weltenbummler. Abenteuer Kunst“ im Essl Museum- Kunst der Gegenwart
Abbildungsnachweis: © Essl Museum



Abb.37: Weltkarte mit von den BesucherInnen hinterlassenen Abenteuern im Rahmen der partizipativen Ausstellung „Weltenbummler. Abenteuer Kunst“ im Essl Museum- Kunst der Gegenwart
Abbildungsnachweis: © Peter Kuffner



Abb.38: Modell der Ausstellung „Die 70er. Damals war Zukunft“ auf der Schallaburg.
Abbildungsnachweis: Foto aufgenommen von Sylvia Stegbauer



Abb. 39: Ausstellungsansicht „Die 70er. Damals war Zukunft“ auf der Schallaburg.
Abbildungsnachweis: Foto aufgenommen von Sylvia Stegbauer



Abb.40: Ausstellungsansicht „Die 70er. Damals war Zukunft“, Debattenraum „Wofür kämpfen? Was bewegen?“ von Stefanie Seibold
Abbildungsnachweis: Foto aufgenommen von Sylvia Stegbauer



Abb. 41: Ausstellungsansicht „Die 70er. Damals war Zukunft“, Debattenraum „Wessen Bildung? Wessen Zukunft? Von Ezgi Erol und Sophie Schasiepen
Abbildungsnachweis: Foto aufgenommen von Sylvia Stegbauer



Abb. 42: Ausstellungsansicht „Die 70er. Damals war Zukunft“, Debattenraum „Wie zusammenleben?“ von Lisa Bolyos
Abbildungsnachweis: Foto aufgenommen von Sylvia Stegbauer



Abb. 43: Ausstellungsansicht „Die 70er. Damals war Zukunft“, Debattenraum „Was heißt alle?“ von Claudia Hummel
Abbildungsnachweis: Foto aufgenommen von Sylvia Stegbauer



Abb.44: Ausstellungsansicht „Die 70er. Damals war Zukunft“, Debattenraum „Was heißt alle?“ von Claudia Hummel
Abbildungsnachweis: Foto aufgenommen von Sylvia Stegbauer



Abb.45: Ausstellungsansicht „Die 70er. Damals war Zukunft“, Debattenraum „Was hat das mit mir zu tun?“ von Martin Krenn
 Abbildungsnachweis: Foto aufgenommen von Sylvia Stegbauer



Abb.46: Ausstellungsansicht „Die 70er. Damals war Zukunft“, Diskussionskarten für den Debattenraum „Was hat das mit mir zu tun?“ von Martin Krenn
 Abbildungsnachweis: Foto aufgenommen von Sylvia Stegbauer

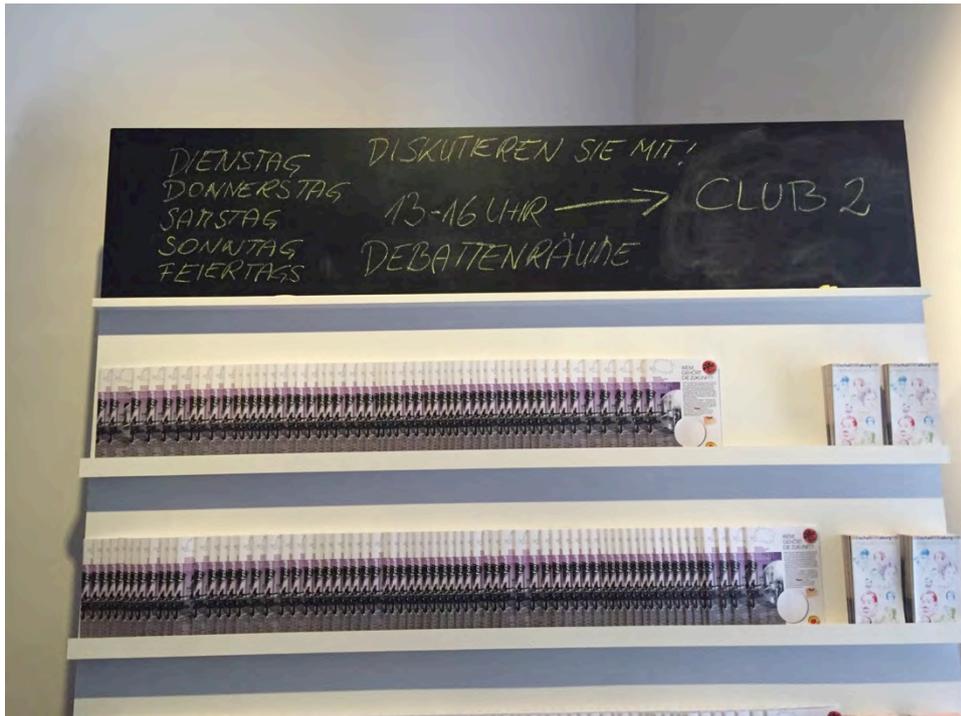


Abb. 47: Ausstellungsansicht „Die 70er. Damals war Zukunft“, Tafel mit dem Wochenprogramm des Vermittlungsteams und DIY-Folder zur Ausstellung
Abbildungsnachweis: Foto aufgenommen von Sylvia Stegbauer



Abb.48: Die „Arche“ des Projekts „Die ganze Welt in Zürich. Konkrete Interventionen in die Schweizer Migrationspolitik“ in der Shedhalle.
Abbildungsnachweis: © Martin Krenn



Abb.49: Die „Arche“ des Projekts „Die ganze Welt in Zürich. Konkrete Interventionen in die Schweizer Migrationspolitik“ in der Shedhalle.

Abbildungsnachweis: © Martin Krenn



Abb.50: Spezifische Gespräche als Einstimmung auf das jeweilige Thema der Hafengespräche.

Abbildungsnachweis: © Martin Krenn



Abb.51: Hafengespräch.
Abbildungsnachweis: © Martin Krenn



Abb.52: Der Hafen für die Hafengespräche.
Abbildungsnachweis: © Martin Krenn



Abb.53: Abbildungsnachweis: Die Sitzgelegenheiten und sogenannten „shells“.
Abbildungsnachweis: © Martin Krenn



Abb.54: Drittes Hafenforum im Rahmen des Projekts „Die ganze Welt in Zürich. Konkrete Interventionen in die Schweizer Migrationspolitik“ in der Shedhalle Zürich mit verstellbaren „shells“ der Ausstellungsarchitektur
Abbildungsnachweis: http://archiv2017.shedhalle.ch/de/362/Drittes_Hafenforum#Bilder (26.04.2018).



Abb.55: Hafenforum im Rahmen des Projekts „Die ganze Welt in Zürich. Konkrete Interventionen in die Schweizer Migrationspolitik“ in der Shedhalle Zürich mit verstellbaren „shells“ der Ausstellungsarchitektur
 Abbildungsnachweis: © Martin Krenn



Abb.56: Hafenforum im Rahmen des Projekts „Die ganze Welt in Zürich. Konkrete Interventionen in die Schweizer Migrationspolitik“ in der Shedhalle Zürich mit verstellbaren „shells“ der Ausstellungsarchitektur
 Abbildungsnachweis: © Martin Krenn



Abb.57: Ausstellungsansicht der Folgeausstellung „#URBANCITIZENSHIP. Stadt und Demokratie“ in der Shedhalle Zürich
 Abbildungsnachweis: <http://archiv2017.shedhalle.ch/de/126/#Bilder> (26.04.2018).



Abb.58: Die Shedhalle bot der aktivistischen Bewegung „Wir alle sind Zürich“ Raum.
 Abbildungsnachweis: © Martin Krenn

Interviewtranskriptionen

Interview mit Adelheid Sonderegger

Datum: 13.04.2016 Ort: Wien

SS: Kunstvermittlung war von Anfang an eine der Säulen, die das Museum trägt. Was zeichnet die Vermittlungsarbeit im ESSL Museum aus?

AS: Es ist ganz wichtig, ein Team zu haben, das gut miteinander arbeiten kann. Eine gemeinsame Konzeptentwicklung habe ich immer schon sehr geschätzt. Grundsätzlich haben wir bei einem langen jour-fixe Texte geschrieben und Konzepte entwickelt. Dieses Brainstorming war ganz wichtig. Was fällt uns ein? Was könnten neue Ansätze zur Ausstellung oder zu einer bestimmten Kunst sein? Wie können wir das in einer praktischen Arbeit umsetzen, sodass die SchülerInnen sich nicht mit KünstlerInnen messen und selbst ins Tun kommen? Dabei kann es um eine Technik oder Art und Weise gehen, wie die KünstlerInnen mit ihren Materialien umgehen und arbeiten.

SS: Es geht also um eine eigenständige Auseinandersetzung?

AS: Auf jeden Fall. Zuerst hatten wir immer die Gespräche vor der Kunst und dann ging es aber auch um eine eigenständige Auseinandersetzung im Atelier. Was ist die Essenz der Arbeiten, die wir uns angesehen haben? Wie können die SchülerInnen das Gesehene im Atelier umsetzen? Auch dieses erfahrbar machen, dass es sich um einen Prozess handelt, ist bedeutend. Zudem finde ich, dass gerade das Thema der Partizipation in den letzten Jahren ganz stark in den Vordergrund getreten ist. Lucie und ich haben schon vor zwölf Jahren begonnen in Düsseldorf herumzuznuppern. Wir haben gemeinsam mit Kulturkontakt das Projekt „Kultur auf Rädern“ nach Österreich geholt. Wir haben BesucherInnen in unsere Arbeit miteinbezogen und haben mit ihnen gemeinsam Termine gestaltet. Das hat sich dann nachher auch in den Ausstellungen „Weltenbummler“ und „Festival der Tiere“ niedergeschlagen. Da haben wir mit Schulklassen gemeinsam Ausstellungen kuratiert. Wir haben die SchülerInnen Texte zu den Bildern schreiben lassen. Was die Kunstvermittlung eigentlich immer ausgezeichnet hat ist, dass wir nicht ganz kopflastige Saaltexte in den Ausstellungen untergebracht haben. Wir als KunstvermittlerInnen waren gefordert unterschiedliche Saaltexte oder auch Katalogtexte zu schreiben. Es gab keine Hierarchien. Das war ein ganz wichtiger Aspekt.

SS: Oft werden die Saaltexte von den KuratorInnen selbst geschrieben. Hier gab es eine enge Zusammenarbeit zwischen KuratorInnenteam und Vermittlungsteam?

AS: Genau. Das war auch von Andreas, der die Kunstvermittlung und das KuratorInnenteam leitet, ganz stark forciert. Dass es hier einfach keine Hierarchien gibt, dass wir gemeinsam eine Ausstellung besprechen und alle gemeinsam bei der Hängung dabei sein konnten. Die Kunstvermittlung hat auch immer wieder eine Patenschaft übernommen, wo wir eben auch eine Verantwortliche hatten, die dann mit dem Projekt von Anfang an betraut und vertraut war. Die jeweilige Person konnte die Informationen und Texte an das Team weitergeben.

SS: Das ist eine gute Möglichkeit schon früh Workshops oder ein Programm zu einer bestimmten Ausstellung zu konzipieren.

AS: Es ist ja auch super, wenn man schon weiß, wie der Hängeplan aussieht. Sonst war es immer so, dass der Aufbau sehr knapp war und dann haben wir die letzten zwei Tage des Aufbaus eine Ausstellung anschauen können und haben sofort Konzepte gebraucht, die wir für die LehrerInnenführungen und für die Homepage fertig haben mussten. So konnten wir einfach bis zum ersten jour-fixe, wo wir dann die fertige Ausstellung anschauen konnten, schon in das Projekt involviert werden. Wir waren vertraut mit den Bildern und mit den Orten, wo die Bilder hängen. Wir waren natürlich auch schon vertraut, weil wir Texte dafür geschrieben haben. Wir waren immer von Anfang an eingebunden und informiert. Das hat natürlich wesentlich dazu beigetragen, dass wir uns bei unseren jour-fixe Terminen auf das Wesentliche konzentrieren konnten. Das war einfach ein Vorsprung.

SS: Haben die Methoden von Heiderose Hildebrand, „Kolibri flieg“ und „Stördienst“ die Vermittlungsarbeit im ESSL Museum geprägt oder beeinflusst?

AS: Ja auf jeden Fall. Ganz wesentlich eigentlich. Wir sind ja eigentlich alle bei Heiderose in die Lehre gegangen. Wir waren am Anfang ein größeres Team, aber da haben viele einfach nur Führungen gemacht. Das war bei der Eröffnung. Da hatten wir sehr viele BesucherInnen. Aber die, die im Vermittlungsteam waren, waren eigentlich alle bei Heiderose. Wir waren natürlich von ihren Arbeitsmethoden sehr geprägt. Wir fanden das eigentlich auch immer sehr spannend, diese Methoden auch immer einmal zu reflektieren und immer wieder zu schauen, ob diese noch Bestand haben. Das haben wir auf Klausuren immer wieder gemacht und haben geschaut, was uns an diesen Methoden noch wichtig ist. Wollen wir sie in dieser Art weiterführen? Manchmal geht auch etwas verloren. Zum Beispiel diese Nachbereitung, dass wir einfach nach einem Workshop noch zusammensitzen. Das war von Heiderose Hildebrand ganz dezidiert eingefordert. Wie hat es funktioniert? Was war gut? Was könnte verändert werden? Beim Aufräumen lassen wir den Workshop ein bisschen Revue passieren. Aber, dass wir uns jetzt dezidiert immer noch hinsetzen und noch einmal reflektieren, das ist schon ein bisschen untergegangen.

SS: Bei der Sommerakademie und auch bei den Workshops mit den Schulklassen zum „Weltenbummler“-Projekt hatten wir bevor die Schulklassen kamen noch eine Vorbereitungszeit.

AS: Auf jeden Fall.

SS: Aber im Nachhinein haben wir auch meistens noch besprochen was gut funktioniert hat und was die nächsten Schritte sind.

AS: Genau. Auch gerade bei der Sommerakademie ist es wichtig, weil das so ein Ablauf ist, der am nächsten Tag fortgesetzt wird. Wie hat das funktioniert? Was können wir morgen vielleicht noch ändern? Wie können wir das an den Vortag anpassen? Es ist natürlich auch wichtig, dass es fließt und dieser Fluss da ist. Beim „Weltenbummler“-Projekt war das natürlich auch ganz wichtig, weil diese Klassen ja auch öfter gekommen sind. Wie können wir auf etwas reagieren, das aufgetaucht ist, das man vielleicht nicht geplant hat. Bei einer Schulklasse, die nur einmal kommt, wäre das natürlich auch immer gut zu reflektieren, aber oft ist dann schon der nächste Workshop und wir müssen uns dann schon wieder auf diesen einstellen. Grundsätzlich glaube ich, dass die Thesen von Heiderose immer noch einen sehr starken Bestand haben. Es ist einfach etwas gesät worden, das weiterwächst. Sie hat einen guten Boden für eine spannende Auseinandersetzung mit Kunst und BesucherInnen geschaffen.

SS: Welche Methoden waren für euch sehr wichtig? Welche sind immer noch aktuell?

AS: In Kleingruppen zu arbeiten ist eine ganz wichtige Methode. Manchmal sind achtzehn Personen angemeldet und da gibt es manchmal keine zweite Vermittlerin, die gerade arbeiten könnte. Ich finde ab zwölf merkt man schon jede weitere Person. Bei den Vierzehnjährigen arbeiten wir mit der Teilungsziffer fünfzehn. Alles was darüber ist bedeutet auch eine geringe Aufmerksamkeit der Einzelnen, weil sie einfach merken, sie können in den Hintergrund treten. Der Platz vor dem Bild ist ja auch begrenzt. Wenn da sehr viele sitzen, dann sitzt man schon in zwei, drei Reihen hintereinander. Wenn wir in einem Halbkreis vor dem Kunstwerk sitzen, dann müssen sie viel präsenter bleiben und dann sind sie es auch. Ich finde das ist auch schon eine ganz wichtige These, die Heiderose aufgestellt hat. Was uns immer noch wichtig ist, ist der praktische Teil nach dem Kunstgespräch. Es kann auch manchmal davor sein. Es kommt ganz darauf an. Wir hatten es auch schon bei ganz unterschiedlichen Konzepten, dass zum Beispiel eine spontane Äußerung davor stattgefunden hat und dann dieses Empfinden in die Ausstellung mitgenommen wurde. Diese Verbindung von Betrachtung und eigenes Schaffen ist bedeutend. Etwas selber zu schaffen, gibt einem ja auch etwas zurück. Wir haben gestern ein Feedback von einer Lehrerin bekommen, die gesagt hat, dass sie mit all ihren Schulklassen über die Jahre hinweg zu uns gekommen ist und sie glaubt, dass es andere Menschen geworden sind. Das fand ich einfach ein wahnsinnig schönes Feedback. Sie sind von Anfang an mit der Kunst mitgewachsen.

Das gemeinsame Konzipieren von Workshops, dass die SchülerInnen auch wirklich zu Wort kommen, dass ich ihnen nicht etwas überstülpe und, dass ein freies Assoziieren auch möglich ist. Dass alle auch eine Möglichkeit haben, dass ich aber auch niemanden überfordern möchte, wenn jemand etwas nicht sagen kann oder möchte. Dann ist es eigentlich auch ganz wichtig, eine Akzeptanz walten zu lassen. Es gibt auch viele Gründe, warum jemand vor einer Gruppe nicht über seine Empfindungen sprechen mag. Ich glaube ich hätte mich mit zehn oder zwölf Jahren auch nicht getraut vor der ganzen Gruppe meine Gefühle zu äußern. Es gibt Leute, die können sich einfach öffnen und das auch artikulieren und andere haben davor eine große Scheu. Es kommt dann oft in der Gestaltung im Atelier heraus. Dann sieht man einfach auch, wie wichtig es ist, dass es verschiedene Möglichkeiten gibt. Manche spielen gerne Theater und wollen absolut kein Bild malen. Deshalb ist es wichtig, wenn es eine Vielfalt gibt.

SS: Inwiefern haben sich die Konzepte der Vermittlung seit Gründung des Museums im Jahr 1999 im Laufe der Jahre verändert?

AS: Gute Frage. Grundsätzlich ist es so, dass sich die Kunst verändert hat und dadurch haben sich auch oft die Konzepte verändert. Wir hatten dann auch Kunst ausgestellt, die mit anderen Materialien gemacht wurde. Wir haben uns immer sehr stark an die Kunst gehalten. Wir haben immer vor den Konzeptentwicklungen die Ausstellung angeschaut und gemeinsam über die Inhalte der Ausstellung gesprochen. Wir haben über die Materialität und den Zugängen des Künstlers gesprochen. Ich weiß jetzt gar nicht, ob man sagen kann, dass wir ganz bewusst eine neue Linie in den Konzepten verfolgt haben. Die Partizipation ist dazugekommen. Das war am Anfang nur in einem kleineren Maße vorhanden. Es war zwar immer schon die Richtung angepeilt, aber wir hatten noch nicht so den Weg gefunden. Diese Möglichkeiten konnten dann aber immer mehr einfließen, als Andreas dann das Haus kuratorisch und kunstvermittlerisch geleitet und diese Verbindung angestrebt hat. Dann sind KunstvermittlerInnen auch KuratorInnen geworden, aber KuratorInnen haben auch Kunst vermittelt. Dann hat sich das

auch weitergesponnen, als Herr Essl KünstlerInnen als KuratorInnen eingeladen hat oder auch KuratorInnen von außen. Wir haben dann auch BesucherInnen zu KuratorInnen werden lassen. Wir haben immer diese Einbindung der BesucherInnen in der Konzeptarbeit und im Mitwirken in der Vermittlungsarbeit angestrebt. Beim letzten Kunstfrühstücken zum Beispiel haben die KeyworkerInnen den ganzen Termin geplant und das Konzept dafür entwickelt. Die kommenden Termine am Montag und Dienstag unter dem Motto „All together now“ machen wir mit den KeyworkerInnen gemeinsam. Wir haben uns getroffen, gemeinsam das Konzept gemacht und überlegt, was das Thema „All together now“ bedeuten kann. Das wären so Veränderungen in unserer Konzeptarbeit. Natürlich gibt es immer auch ein Grundkonstrukt für Workshops. Wenn neue Dinge einfließen, ziehen sie dann immer größere Kreise. Partizipation ist beim Kunstfrühstücken sehr spannend, aber auch beim „Weltenbummler“-Projekt mit den Schulklassen. Wir haben dann auch Zusatzprojekte mit GefängnisinsassInnen und KeyworkerInnen gemacht. Was da für ein Potenzial einfließen kann ist einfach unglaublich. Wie spannend es dann für viele sein kann, die vorher vielleicht überhaupt nichts mit Kunst zu tun hatten. Das kann auch nachhaltig wirken. Ich glaube, das ist auch etwas was wir jetzt bei den Rückmeldungen mit den KeyworkerInnen merken, die sich schon so mit diesem Haus verbunden fühlen und zu den Pressekonferenzen kommen, bei den Eröffnungen da sind und nicht nur das Kunstfrühstücken besuchen. Sie besuchen die Workshops, die Sommerakademie, Konzerte und Lesungen. Sie sind zum Teil dreimal in der Woche im Essl Museum, ohne dass wir sie für irgendetwas verpflichten. Das ist ja das Spannende, wie sich diese Menschen Betätigungsfelder suchen. Sie bringen auch beim Kunstfrühstücken (das sie konzipiert haben) ihre ganzen Freunde und Familien mit. Da waren wir vollkommen ausgebucht. Das zieht einfach Kreise. Das ist vielleicht vergleichbar mit einem Freundeskreis des Museums, nur sie müssen keinen Mitgliedsbeitrag bezahlen. Sie geben ihr Engagement hinein und ihr Herzblut. Das ist jederzeit auflösbar. Sie verpflichten sich für gar nichts. Es ist einfach wunderbar, wie diese Menschen da auch hineingewachsen sind und wie sie sich darauf einlassen. Manche sind schon über siebzig und bestreiten einen Kunstfrühstücken-Termin. Es ist ja für uns KunstvermittlerInnen keine Vereinfachung der Arbeit. Wir sind bei den Besprechungen dabei. Wir müssen schon auch immer einen Weg finden und manchmal ist das auch gar nicht so einfach. Es hat auch gar nichts damit zu tun, dass wir da jetzt billige Arbeitskräfte holen möchten. Es geht hier einfach um ganz andere Prozesse.

SS: Die Ausstellungen „Weltenbummler“, „Festival der Tiere“ und „Like it“ sind an der Schnittstelle zwischen „Kuratieren“ und „Vermitteln“ angesiedelt. Unter welchen Voraussetzungen können solche Projekte entstehen?

AS: Eine Grundvoraussetzung ist, dass das Haus, als auch die Leitung dafür offen ist. Wenn ein Haus nur auf Renommee bedacht ist, dann ist so etwas einfach nicht möglich. Das sind Prozesse, die man nicht von vornherein festlegen kann. Das war auch unser Problem. Wir hatten beim Brainstorming die Marketing- und Presseabteilung bei uns. Die haben uns gesagt: Gebt uns Texte und Anhaltspunkte! Wir haben gesagt: Wir können das nicht! Es muss ein offener Prozess sein. Aus diesem offenen Prozess muss sich etwas entwickeln können, sonst ist es keine Partizipation. Wenn ich von vornherein sage, so muss es aussehen, ich lade Schulklassen ein und sage ihnen, sie müssen diese und jene Bilder aussuchen, dann ist es keine Partizipation. Wenn ich das aber nicht mache, dann weiß ich auch nicht, wie am Ende die Ausstellung aussehen wird. Dieser Prozess muss offenbleiben und das war auch die Schwierigkeit. Wie kommuniziert Marketing, wie kommuniziert Presse? Wie wird der Katalog angelegt? All diese

Dinge konnten nicht wie bei einer herkömmlichen Ausstellung festgelegt werden. Es braucht eine lange Vorlaufzeit. Ich glaube, wir hatten ein Jahr Vorlaufzeit, um tatsächlich mit den Schulklassen oder mit den beteiligten Gruppen zu arbeiten. Es braucht viel Personal, also eine personelle Beteiligung. Das ganze Kunstvermittlungsteam und die KuratorInnen waren eingespannt. Auch die MitarbeiterInnen im Depot konnten nicht nach einem Hängeplan fragen. Wir haben die Hängung mit den SchülerInnen gemacht. Sie konnten in letzter Minute noch alles umwerfen. Die Grafikerin wusste auch nicht, welche Bilder nun wirklich in der Ausstellung zu sehen sind. Es hängt alles von den Prozessen ab. Da muss ein Haus einfach offen sein. Auch unsere ganz offenen Abteilungen waren am Beginn ein bisschen vor den Kopf gestoßen, weil eine solche Herangehensweise auch neu für sie war. Es ist einfach unüblich. Ich glaube, es war dann aber doch für alle ein spannender Prozess. Es muss einfach bis zum Schluss offenbleiben dürfen, um wirklich auch sagen zu können, da hat Partizipation stattgefunden.

Wir mussten natürlich auch einschränken. Das muss ich auch ehrlich sagen, weil wir nicht 7000 Kunstwerke bei der Auswahl zur Verfügung stellen konnten. Weil die SchülerInnen sonst überfordert werden. Viele Arbeiten haben einfach nicht zu diesem Thema gepasst, deshalb haben wir eine Auswahl von 200 Kunstwerken getroffen. Das sind immer noch sehr viele, wenn wir dann sehen, dass dreißig oder vierzig Werke ausgestellt wurden. Es hat sich dann auch gezeigt, dass Schulklassen Themen gebildet haben und bestimmte Kunstwerke sehr oft gewählt wurden.

SS: Der Titel „Weltenbummler“ war vom Museum festgelegt?

AS: Der war vom Museum festgelegt. Das war auch aus dem Grund vom Museum festgelegt, weil es einfach etwas sehr Offenes sein sollte. Beim „Festival der Tiere“ wollte Andreas auch eine Ausstellung für Kinder und Erwachsene. Der Titel war auch etwas, was viele davon abgehalten hat die Ausstellung zu besuchen. Die Kunst hat sich ja nicht verändert. Es ist ja trotzdem Kunst geblieben. Für viele war es dann eine Ausstellung mit Tierbildern, was nicht mit dieser großen Kunst zu tun hatte. Und die BesucherInnen sind dann einfach nicht gekommen. Von denen, die gekommen sind, hatten wir ganz tolle Rückmeldungen. Es war ja jetzt nicht dezidiert eine Ausstellung, die sich nur an Kinder richtet hat.

SS: Heutzutage geht es nicht mehr allein um eine Kunst und Kultur für alle, sondern auch um eine Partizipation zur Kunst mit allen. Welche Rolle spielt Partizipation im Essl Museum? Eine gute Zusammenarbeit zwischen KuratorInnen und VermittlerInnen ist besonders wichtig, um partizipative Projekte zu realisieren. Es herrschen im Essl Museum keine starken Hierarchien.

AS: Auf jeden Fall. Es war ja auch so, dass alle KuratorInnen im Haus auch Führungen gemacht haben. Es gibt auch diese high noon talks, die einmal im Monat stattfinden. Da macht eine Abteilung etwas zur Kunst. Auch das hat natürlich immer dazu geführt, dass wir da die Kunstvermittlung einfließen lassen konnten. Das gesamte Haus wurde auch zu den Weihnachtsspecials und die einzelnen Abteilungen zum Kunstfrühstücken eingeladen. Alle MitarbeiterInnen vom Haus kannten das Kunstfrühstücken. Alle haben sich bei den high noon talks beteiligt. Alle kannten unsere Weihnachtsspecials. Sie wussten einfach wie unsere Arbeit aussieht und konnten so auch ein Teil von partizipativen Projekten sein. Sie wussten, wir gehen anders an die Dinge heran. Nicht so klassisch wie vor fünfzehn Jahren. Da haben sie sich natürlich auch mitverändert. So etwas ist natürlich nur möglich, wenn es Personen gibt, wie Andreas, der dann dezidiert sagt, dass alles Kunstvermittlung ist, was in diesem Haus passiert.

Wenn man unten an der Kassa mit den Leuten spricht, ist es schon Vermittlung. Die Aufsicht wurde immer eingebunden. Das ist auch ganz wichtig, wenn es keine Führung gibt, dass die Leute die Möglichkeit haben zu fragen, dass sie sich wohlfühlen und angesprochen fühlen. Dann gibt es auch keine Schwellenängste. Gerade wenn BesucherInnen in ein Museum kommen und nicht erprobte MuseumsbesucherInnen sind, können sie einen gewissen Vorbehalt haben. Passe ich da hinein? Fühle ich mich da wohl? Kenne ich mich da aus? Auch diese Sommerfeste und das Open House haben natürlich dazu beigetragen, dass Leute kommen, die sonst nie in ein Museum kommen. Dann sehen sie, dass die Führungen nicht mit hundert Fremdwörtern bestückt sind und die Saaltexpte leserlich sind. Deshalb wollten wir auch nie ganz kunsthistorisch abgehandelte Saaltexpte. Ich denke das ist auch Wertschätzung dem Publikum gegenüber. Auch dann erst ist Partizipation möglich. Erst wenn ich ein Publikum habe, das sich wohlfühlt, dann kann ich partizipative Projekte initiieren. Ich glaube, es ist wichtig, dass sich das Haus öffnet und, dass das Publikum einen Nährboden für dieses Mittun findet. Fühle ich mich animiert mitzumachen? Ich denke es bedingt sich gegenseitig. Wenn ich natürlich an der Kassa nur aufgefordert werde die Garderobe abzugeben und in den Ausstellungsräumen niemand ist, den ich etwas fragen kann, sind das natürlich alles Dinge, die hier mitspielen. Ich glaube Partizipation muss wachsen. Es war im Essl Museum auch ein guter Boden, dass Partizipation wachsen konnte. Wir hatten schon viele Stammgäste. Keywork war ja vor zehn Jahren noch ein Fremdwort. Jetzt gibt es diese KeyworkerInnen und wir geben sie nur ganz ungern auf. Wir müssen schauen, welche Möglichkeiten es nach der Schließung des Museums noch gibt, um weiter zu tun. Es ist so ein großes Potenzial da. Es ist so schade um dieses Potenzial.

SS: Es wurde in den letzten Jahren so vieles aufgebaut.

AS: Wir geben das nur ungern aus den Händen, weil es jetzt Früchte getragen hat. Jetzt hätte es einen neuen Weg geben können. Es war immer schon unser Traum, einfach auch einmal selber das Museum zu bespielen. Es hätte alles nebeneinander Platz.

SS: Und was bedeutet Partizipation? Wodurch zeichnen sich Partizipationsprozesse in der Vermittlungstätigkeit aus und vor welchen Herausforderungen stehen Museen und Institutionen?

AS: Partizipation bedeutet für mich, dass Menschen neue Betätigungsfelder finden, wo sie ihre Leidenschaft und ihr Herzblut hineinfließen lassen können. Dass Menschen gemeinsam etwas finden. Dass sie sich auch über das Museum hinaus treffen und etwas gemeinsam machen und auch anwenden. Dann einfach auch offen werden für Neues und dass sie sich auch gegenseitig stärken. Zwei von den KeyworkerInnen haben im letzten Raum der Rendezvous Ausstellung zwei Werke ausgewählt. Zuerst haben Herr und Frau Essl die Werke ausgewählt und dann haben wir noch andere Leute eingeladen. Sie haben sich an einem Tag getroffen und dann haben sie im Depot die Bilder ausgesucht. Es ist doch wunderbar, wenn das passiert und sie sich wahrscheinlich sonst nie getroffen hätten. Zwei KeyworkerInnen wohnen in Biedermannsdorf und sind auch immer zum offenen Atelier für Flüchtlinge gekommen. Sie haben in Biedermannsdorf ein Haus organisiert, wo Flüchtlinge aufgenommen werden konnten und machen dort jetzt immer einmal die Woche ein offenes Atelier, so wie sie es hier kennengelernt haben. Das ist für mich Keywork und Partizipation. Es zieht immer größere Kreise. Es geht über die Museumsmauern hinaus und geht aber auch wieder zurück. Das klingt vielleicht alles sehr einfach, aber es ist so schwer zu initiieren. Da braucht es ganz viel Vorarbeit, dass so etwas

in Gang gesetzt wird, weil es die Leute noch nicht gewohnt sind. Aber ich glaube, es wird neue Lebensmodelle brauchen. Es wird finde ich im Wohnen und Zusammenleben neue Lebensmodelle brauchen. Partizipation ist ein Modell davon, das viele Dinge sicher erleichtert. Museen könnten da ein ganz guter Nährboden sein und Raum dafür bieten.

SS: Und vor welchen Herausforderungen stehen Museen?

AS: Alte Bilder loszuwerden und sich für Neues und Unbekanntes zu öffnen. Visionen zu haben und diese zu verfolgen. Diese neuen Methoden sollten im Team und in Workshops angewendet werden, damit sich diese Visionen auch manifestieren können. Das braucht natürlich auch mehr Zeit. Es ist zeitintensiver. Das ist aber auch viel lustvoller. Es braucht viel Engagement. Wenn ich dafür brenne, dann spielt Zeit nicht mehr so eine große Rolle. Zeit spielt nur eine Rolle, wenn ich Dinge tue, die getan werden müssen und, die ich nicht mit Leidenschaft mache. Ich glaube, da muss noch viel zum Brennen kommen.

SS: Und welche Möglichkeiten und Grenzen gibt es in Partizipationsprozessen? Inwiefern spielen dabei Prozessorientiertheit und Ergebnisoffenheit eine Rolle?

AS: Ja das ist total wichtig. Natürlich stößt man immer wieder an Grenzen, die bewältigt werden müssen. Das kann auch intern im Haus sein. Wie können wir an dieses Projekt herangehen, sodass der Betrieb weiterlaufen kann und ein Katalog vorbereitet werden kann. Aber natürlich ist dieser Prozess ein offener und daher sind auch alle Dinge, die daraus erwachsen anders, als bei einem Prozess, der von vornherein geklärt ist. Natürlich ist etwas, was noch nicht von vornherein festgelegt ist, spannender. Natürlich auch gefährlicher. Wir dürfen heute einfach nicht mehr scheitern. Wir haben so einen Perfektionsanspruch an uns und an alles was uns umgibt. Ich glaube Partizipation wäre wieder eine Möglichkeit, durch dieses offen lassen von Prozessen. Wo kann das denn noch hingehen? Da können Bereiche angezapft werden, die wir vielleicht noch nicht kennen oder erahnen. Ich denke daran, wie wir in der Gefangenenanstalt mit den InsassInnen gearbeitet haben. Das war schon sehr spannend. Es war ein ganz offener Prozess bis zum Schluss. Wir wussten nicht, ob sie die Arbeiten freigeben. Wir haben ihnen das auch freigelassen. Wir wussten auch nicht, ob sie an den Terminen teilnehmen, diese mitgestalten und sich darauf einlassen können. Sie selber wussten auch nicht, ob sie das können. Trotzdem war es dann so spannend, wie sich diese Menschen in diesen Prozessen entdeckt haben und von sich selbst verblüfft waren, was alles in ihnen steckt. Aber das geschah nur deshalb, weil sie diese Freiheit hatten. Wenn wir hingekommen wären und gesagt hätten, wir haben das oder das mit euch vor, das hätte nicht funktioniert. Das sind Prozesse, die sie immer haben. Die Gefahr schnell zu verweigern wäre sehr groß gewesen. Also es gibt natürlich auch Grenzen. Man braucht Mut, auch für sich selbst, weil man nicht weiß was herauskommt. Man braucht auch Mut zum Scheitern. Es gab schon auch Momente, wo ich mir gedacht habe, vielleicht wird das auch nichts.

SS: Damit muss man auch erst umgehen lernen.

AS: Ja. Wenn das natürlich auf eine perfekte Ausstellung hinzielen soll, dann ist es wahrscheinlich schwer, in diesem Rahmen zu arbeiten. Andererseits ist es so spannend, wenn solche Prozesse in Gang gesetzt werden und wie sie uns überraschen können.

SS: Dankeschön für das Interview.

AS: Gerne.

Interview mit Andreas Hoffer

Datum: 22.04.2016 Ort: Essl Museum, Klosterneuburg

SS: Kunstvermittlung war von Anfang an eine der Säulen, die das Museum trägt. Was zeichnet die Vermittlungsarbeit im Essl Museum aus?

AH: Ich glaube, dass mehrere Dinge dafür tragend sind. Zum einen ist es eine unglaubliche Kontinuität. In siebzehn Jahren war es immer das gleiche Team. Wir sind mit den Jahren weniger geworden, einige haben woanders neue berufliche Herausforderungen gesucht, wie man so schön sagt. Die Kontinuität und die totale Integration in die Agenden des Museums sind prägend. Das war von Anfang an vielleicht noch nicht ganz so. Aber das haben wir mit der Zeit hinbekommen, dass die Vermittlung nicht als Zusatz gesehen wurde, sondern dass jede Ausstellung eine Form von Vermittlung ist. Die KuratorInnen, die die Inhalte festlegen, haben gemeinsam mit allen Teams, also auch mit der Kunstvermittlung sehr eng zusammengearbeitet. Es gab dieses PatInnenmodell, wo halt immer einer aus dem Vermittlungsteam mit dem jeweiligen Projektleiter oder der Projektleiterin gemeinsam geschaut hat, was die Ausstellung braucht. Welche Texte zum Beispiel. Oder die Texte werden noch einmal überarbeitet, um zu schauen, ob da viele Fremdworte drinnen sind. Kann das auf ein gutes Niveau gebracht werden, was aber trotzdem jeder verstehen kann?

SS: Es ist immer eine Person aus dem Vermittlungsteam PatIn von der jeweiligen Ausstellung?

AH: Genau. Das haben wir sicher schon vor zehn Jahren eingeführt. Es kam auch ein bisschen daher, weil ich als leitender Kurator eingesetzt wurde. Die Leitung der Vermittlung ist, wenn es gut geht, mit den anderen Abteilungen ein bisschen verbunden. Die dürfen dann auch bei AusstellungskuratorInnen-Sitzungen dabei sein und müssen dann die Inhalte an das Team weitergeben. Da ich aber so viele Aufgaben hier neben der Teamleitung der Vermittlung hatte und sich das Team nicht immer gut informiert fühlte, haben wir dann nach einem Modus gesucht, wie die Informationen möglichst ganz früh an das Team gelangen können. Das hat dann zu dieser PatInnenlösung geführt.

SS: So bekommt das Vermittlungsteam ja schon sehr früh das Konzept der Ausstellung mit und kann dann schon Konzepte für die Vermittlung entwickeln.

AH: Ein Beispiel was die Vermittlungsarbeit hier auszeichnet ist sicher, dass wir sehr viel Zeit investiert haben, um Methoden zu diskutieren und auch zu überlegen, was wir anbieten wollen. Es war so, dass eigentlich gemeinhin am Ende des Jahres das Programm für das nächste Jahr festgestanden ist. Und dann haben wir uns meistens im Jänner zu einer Klausur zusammengetroffen und geschaut was kommt alles im nächsten Jahr. Wo stehen wir jetzt? Stehen wir irgendwo an? Machen wir eine Sache schon seit ewiger Zeit und hinterfragen sie gar nicht mehr? Also eine sehr intensive Methodendiskussion verbunden mit einer ganz frühen Koppelung, welche Inhalte kommen im nächsten Jahr. Fällt uns da schon spontan etwas dazu ein? Was wollen wir gerne dazu machen, was vielleicht abseits von dem klassischen Programm liegt.

SS: Gleich anschließend zur Methodendiskussion komme ich auch gleich zu meiner nächsten Frage. Haben die Methoden von Heiderose Hildebrand, „Kolibri flieg“ und „Stördienst“ die Vermittlungsarbeit im Essl Museum geprägt oder beeinflusst?

AH: Ja das ist so. Am Anfang waren wir neun oder zehn VermittlerInnen und davon war die Hälfte vom „Stördienst“. Natürlich hat das geprägt. Es hat auf jeden Fall schon deshalb geprägt, weil ich von dort kam. Ich wollte nicht nur dem Marketing dienliche Angebote machen. Ich stehe sicherlich auch sehr dafür, dass wir hier gewisse Standards einhalten, die bei Heiderose Hildebrand entwickelt worden sind. Wie eine Klassenteilung, dass man nie mit dreißig Leuten arbeitet. Außer bei einer Führung, wenn sie das so wünschen. Ein Gespräch kann ja auch eigentlich nur beginnen oder geführt werden, wenn das nicht dreißig Leute sind. Fünfzehn sind schon sehr viele. Das sind Grundsätze, die das schon klar beeinflusst haben. Wir wollen auf der einen Seite natürlich schon einige von diesen grundlegenden Dingen beachten. Aber wir wollen auch, dass das hier nicht nur eine Kopie von der Vermittlung vom Museum moderner Kunst wird, sondern, dass wir auch langsam unseren eigenen Weg gehen. Deswegen war es auch gut, dass ein paar Leute von außerhalb dabei waren, also die nicht beim „Stördienst“ waren und natürlich auch immer andere Ideen miteingebracht haben. Aber grundsätzlich wäre das hier ohne „Stördienst“ und „Kolibri flieg“ nicht vorstellbar.

SS: Und welche Methoden waren so prägend? Welche wurden übernommen? Welche wurden diskutiert oder in Frage gestellt?

AH: Naja sagen wir mal so. Die grundlegende Methodik zu sagen, dass man die Schülerinnen und Schüler nach einem Modus auswählen lässt. Selber das Kunstwerk auszuwählen, über das sie dann sprechen. Das ist einfach so gut, weil es zum einen Identifikation schafft, gerade für Leute, die nicht sehr viel ins Museum gehen. Wenn ich der Klasse zeige, was mir gefällt, bekommt die Gruppe mit, dass wir manchmal einen ganz anderen Blick haben können. Wir haben aber nicht per se gesagt, es müssen immer Objekte da sein, die wir assoziativ zu Werken legen. Wie der „Chinesische Korb“ zum Beispiel. Sondern es kann auch einmal sein, dass wir etwas vorprägen, weil wir etwas Bestimmtes erreichen wollen. Weil es für manche Ausstellungen auch wichtig ist, dass man einen anderen Weg geht. Und nicht nur das rein affirmative. Für zeitgenössische Kunst ist das super. Für manche Ausstellungen haben wir auch schon mal die Orte vorgelegt, wo wir dann Stopp gemacht haben. Das hat auch einfach mal Sinn gemacht, weil dadurch bestimmte Werke, die uns wichtig waren, dann auch vorgekommen sind. Also, dass wir uns vom Vermittlungsteam nicht nur raushalten, sondern schon auch sagen können, dass der Inhalt dieser Ausstellung legitimiert, etwas dazu vorzulegen.

SS: Also um dann auch besser einen Schwerpunkt setzen zu können...

AH: Genau.

SS: Und inwiefern haben sich dann die Konzepte in der Vermittlung seit Gründung des Museums im Jahre 1999 im Laufe der Jahre verändert?

AH: Gute Frage. Das ist ein weites Feld. Vielleicht denken einige, die unsere Arbeit von außen betrachten, wir machen immer das gleiche. Die Konzepte sind aber mit den Jahren wesentlich differenzierter geworden. Also wir haben sicher noch länger darüber diskutiert was wir machen, welche Methoden wir anwenden und, ob das für die jeweilige Ausstellung auch wirklich passt. Aber grundlegend haben sich die Konzepte vielleicht nicht so wahnsinnig verändert. Sie sind offener geworden und natürlich muss man sagen, wenn eine Gruppe siebzehn Jahre zusammenarbeitet, dann sind die Konzepte oft nur noch die Basis, weil man weiß, wie vieles geht es und man darüber viel gesprochen hat. Was wir schon immer gemacht haben ist, dass wir alle Konzepte im Team entwickelt und besprochen haben. Aber auch nach siebzehn Jahren

kann es immer noch passieren, dass ein Konzept von dem wir im Team unglaublich begeistert waren, dann überhaupt nicht aufgeht. Das ist schon interessant finde ich, dass man nach so langer professioneller Zusammenarbeit einfach nicht davor gefeit ist, dass man Dinge toll findet und einfach einmal ausprobieren will, die dann nicht funktionieren.

SS: Die Ausstellungen „Weltenbummler“, „Festival der Tiere“ und „Like it“ sind an der Schnittstelle zwischen Kuratieren und Vermittlung angesiedelt. Unter welchen Voraussetzungen können solche Projekte entstehen?

AH: Das Entscheidende ist, dass die Leitung eines Hauses so etwas überhaupt zulässt und dem auch Raum gibt. Es ist oft so, dass man in so einen kleinen Experimentierraum gedrängt wird. „Festival der Tiere“ konnten wir in der Ausstellungshalle umsetzen, dem größten Ausstellungsraum im Essl Museum. Das ist einfach auch ein Zeichen vom Sammlerpaar Essl gewesen, dass ihnen das wichtig ist und, dass sie das mittragen. Das Projekt ist viel teurer geworden als wir gedacht haben. Es gab dann schon Diskussionen, aber letztendlich sind sie total dahintergestanden. Sie haben auch beim „Festival der Tiere“ zugestimmt, einen riesigen Katalog dazu zu entwickeln.

SS: Bei der Ausstellung „Weltenbummler“ wurde ein „Making of“ im kleineren Format entwickelt.

AH: Und das hat schlussendlich auch gereicht. Der Katalog von „Festival der Tiere“ ist nicht gut verkauft worden. Er war auch zu schwer, zu groß und zu teuer für das Publikum, das ihn gerne mitgenommen hätte. Da hätten wir eigentlich etwas Kleines machen müssen. Für uns war es aber eher ein Katalog, mit dem wir in der Öffentlichkeit durch unsere Arbeit präsent waren. Jetzt können wir KunstvermittlerInnen gemeinsam mit den Zielgruppen zusammen eine Ausstellung kuratieren. Und das wollen wir jetzt auch einmal dokumentiert haben. Es war auch eine Image-Geschichte.

SS: Es war ja auch die erste große partizipative Ausstellung.

AH: Genau. Ohne eine grundsätzliche Zustimmung und Unterstützung von der Geschäftsleitung, kann so etwas nicht gemacht werden, denn alle diese Projekte brauchen unglaublich viel Zeit. Und wie wir alle wissen, kostet das Geld. In unserer sehr Rendite orientierten Zeit, ist das sehr schwierig durchzusetzen. Gerade in der Kunst sind wenige partizipative Projekte der Usus. Also bei den zwei oder drei Malen, als ich bei internationalen Symposien dabei war, wo es um Partizipation ging, war es eigentlich immer so, dass ein Stadtteil, eine Stadt oder ein historisches Museum schon seit vielen Jahren mit Partizipation arbeitet. Weil sich das ja auch so anbietet. In der Kunst ist das viel schwieriger. Weil sie gerne elitär gehalten wird. „Festival der Tiere“ war ja auch eine Kunstaussstellung. Es war ja nicht nur ein partizipatives Projekt. In der Presse ist diese Ausstellung total negiert worden. Die Journalisten, die über unsere Ausstellungen schreiben, haben nicht darüberschrieben. Hinterher würde ich vielleicht sagen, vielleicht war der Titel auch sehr prägend und alle dachten, das ist ja nur für Kinder. Es war aber eigentlich keine Ausstellung für Kinder allein, sondern eine Ausstellung für alle. Nur waren die Kinder einmal der Fokus. Deswegen war in der Ausstellung auch alles tiefer gehängt. Irgendjemand hat mir heute erzählt, dass in einer Institution (Ich glaube im Museum der Moderne in Salzburg) alles grundsätzlich tiefer gehängt wird. Kinder und Menschen mit besonderen Bedürfnissen bekommen immer beim nach Oben

schauen ein steifes Genick. Eigentlich bekommst du die Anbetungshaltung gleich mitgeliefert. Ich bin da unten und das andere, das Bedeutende, ist halt da oben.

SS: Und dann ja auch die gute Zusammenarbeit mit dem Vermittlungsteam und dem KuratorInnenteam....

AH: Ja das ist total wichtig. Im Grunde von allen Abteilungen. Bei „Like it“ war ja auch ganz stark die Marketingabteilung dabei, weil das Marketing auch das Social Media hier im Haus betreut. Hier haben wir sehr eng zusammengearbeitet. Das ist schon schön, wenn man dann merkt es greift alles ineinander. Was ja leider nicht so häufig der Fall ist. Ich glaube ein Grund, warum sich viele davor schrecken, ist zum einen die viele Zeit, die es einfach braucht. Man muss sich einfach Zeit nehmen. Und zum zweiten, dass ein wirkliches partizipatives Projekt, und das sehen die wenigsten, immer einen offenen Ausgang hat. Sonst ist es keine Partizipation. Damit mussten wir ja auch umgehen lernen. Das man sagt, es kann ja auch scheitern. Dann ist das so. Das ist ein Teil von Partizipation. Das man nicht sagen kann, ihr dürft jetzt ein bisschen mitmachen und das, was herauskommt, bestimmen schon wir. Das ist ja auch ein Lernprozess. Beim „Festival der Tiere“ war das noch gemischerter und bei „Weltenbummler“ war es dann schon ein bisschen offener.

SS: Man bereitet ja auch Dinge vor und, wenn es aber einen ergebnisoffenen Ausgang haben soll, dann kann es sein, dass es gar nicht in diese Richtung geht.

AH: Ja, dass das Publikum dann einfach ganz woanders hinmöchte. Was wir allerdings vorgegeben haben ist (das war schon eine Prämisse), dass wir ein Ausstellungshaus sind. Und in einem Ausstellungshaus gibt es gewisse Regeln, die für dieses Haus entwickelt wurden und an diese muss sich jede/r halten, auch die Ausstellenden und KuratorInnen. Bei „Like it“ gab es beispielsweise zwischen den GastkuratorInnen und den RestauratorInnen große Diskussionen. Das kann man da nicht hinhängen. Das ist zu gefährlich oder es ist zu hell. Das ist auch wichtig in der Partizipation, dass die Leute nicht auf einmal eine Glocke aufgesetzt bekommen, in der alles möglich ist. Es ist in einer Institution angesiedelt und da muss man dann auch mit den Regeln arbeiten. Man kann diese ja auch immer etwas erweitern. Aber grundsätzlich wollen wir auch, dass es eine Ausstellung ist und die hat bestimmte Regeln.

SS: Heute geht es nicht mehr allein um eine Kunst und Kultur *für alle*, sondern um eine Partizipation zur Kunst *mit allen*. Welche Rolle spielt Partizipation im Essl Museum?

AH: Sie spielt immer eine ganz große Rolle, ob das jetzt in der Vermittlung ist oder mit den KeyworkerInnen beim Kunstfrühstücken. Wo es auch lange gedauert hat, auch bei denjenigen, die das Kunstfrühstücken angelegt haben (Heidi und Lucie), dass es irgendwann einmal auch stark von den KeyworkerInnen bestimmt wird. Aber es hat schon sehr lange gedauert, bis sie endlich so weit waren, dass sie sagen „Jetzt geben wir den Ball einmal wirklich mehr ab“. Wir haben eben mehrere Ausstellungen gemacht, bis zu unserer letzten Ausstellung „Rendezvous“, wo wir den letzten Raum offen gestaltet haben. Hier konnten Leute mitmachen. Das ist eine wesentliche Säule.

SS: Da habe ich auch eine Frage dazu. Wie ist denn dieser Raum eigentlich konzipiert? Wie funktioniert die Partizipation im letzten Raum der „Rendezvous“ Ausstellung?

AH: Die Ausstellung heißt „Rendezvous“ und bezieht sich auf das Ehepaar Essl mit ihrem ersten Rendezvous in New York, wo sie zum ersten Mal mit moderner Kunst in Berührung

kamen. Daraus entwickelten wir die Idee, dass ja auch Kunstwerke ein Rendezvous eingehen können. Das ist natürlich etwas weit hergeholt, aber das war eine Grundidee. Ich dachte aber es wäre schön, wenn dieser Gedanke des Rendezvous noch einmal aufgenommen wird und die Ausstellung damit abschließt. Deswegen haben wir mehrere Personen, alles Freunde des Essl Museums, eingeladen sie mögen sich jemanden aussuchen, mit dem sie ein Rendezvous in der Sammlung Essl eingehen möchten und gemeinsam oder auch einzeln je ein Kunstwerk aussuchen, das dann im letzten Raum gezeigt wird. Es begann mit dem Sammlerpaar. Alle konnten sich im Depot der Sammlung ganz frei ein Werk aussuchen, mit dem sie gerne längere Zeit verbringen wollten. Bis auf das Ehepaar Essl haben sie das immer gemeinsam gemacht. Dann haben wir sie auch gefragt, was ihr erstes Rendezvous war und wie sie zur Wahl des jeweils anderen stehen. Wenn die Ausstellung jetzt noch das ganze Jahr gelaufen wäre, dann hätten wir auch diesen Wechsel gemacht, also dass die BesucherInnen immer einen etwas anderen Ausgang der Ausstellung gehabt hätten. Das ist eine interessante Möglichkeit, eine langwährende Sammlungsausstellung zu verändern. Es sind auch zwei KeyworkerInnen aus dem Kunstfrühstück ein Rendezvous im letzten Raum eingegangen.

SS: Für wie lange sollten diese beiden Werke zu sehen sein?

AH: Ein ein-half bis zwei Monate.

SS: Es ist echt schön, wenn die BesucherInnen so auch mehr Werke aus der Sammlung sehen können. Die funktioniert die Zusammenarbeit zwischen VermittlerInnen, KuratorInnen und KünstlerInnen im Museum?

AH: Dadurch, dass ich leitender Kurator und Leiter der Kunstvermittlung bin, hat sich das ganz einfach ergeben. Aber es war auch schon vorher sehr gut. Auch unter Gabi Bösch, ehemalige Direktorin, war das super. Sie kannte die Vermittlung sehr gut und das hat gut funktioniert. Und mit KünstlerInnen... Viele KünstlerInnen haben gesagt, hier in einem privaten Museum merkt man, dass es ein ganz anderes Klima ist, viel persönlicher. Sie waren hier sehr glücklich, weil es bei Projekten eine sehr gute und intensive Zusammenarbeit gegeben hat.

SS: Als KuratorInnenteam ward ihr ja auch in unterschiedlichen Ateliers für die Ausstellung „Zukunft der Malerei“. Das ist dann auch ein persönlicher Zugang, um die KünstlerInnen kennenzulernen.

AH: Ja genau. Das hat auch mit der Grundkonstellation des Hauses zu tun. Auch die Essls haben so angefangen, als sie über Jahre hinweg Ateliers besucht haben. Das sie eben nicht nur in Galerien etwas gesehen und gekauft haben. Sondern ihnen war es wichtig, dass sie die Persönlichkeiten kennenlernen, die hinter diesen Werken stehen. Dies hat auch dazu geführt, dass sie viele Dinge mit den Jahren dann anders gesehen haben, als am Anfang. Insofern waren sie immer offen für Vermittlung. Wenn ich einen Direktor/Direktorin habe, die unglaublich kunsthistorisch versiert ist und eigentlich immer schon alles weiß, wie es läuft, dann ist es gar nicht so einfach Vermittlung einen Raum zu geben. Wozu brauchen wir das eigentlich. Die sollen einfach nur die Inhalte, die objektiv sind (was sie nicht sind wie wir wissen) vermitteln. In einem Haus, das so sehr gewachsen ist und auch so privat ist, ist das immer ganz anders.

SS: Das Essl Museum hat auch nicht diesen elitären Charakter.

AH: Das hat natürlich auch wieder mit dem „Stördienst“ zu tun und mit den Essls. Es ist zwar leider so, dass manche Leute es lieben, dass sie klein gemacht werden und die Kunstwerke sind

groß. Da ist die Macht und ich darf mal so reinschauen. Aber das hat uns hier nie interessiert. Ich kann mich erinnern, dass wir früher lange Diskussionen gehabt haben, wie wir Texte noch verständlicher schreiben könnten. Das ist zum Beispiel ein großer Vorteil von angloamerikanischen und angelsächsischen Texten und auch Vortragenden, dass sie in der Lage sind, auch komplizierte Themen verständlich zu vermitteln. Ich war einmal am Museumstag in Linz und da ging es auch um Kunstvermittlung. Auch die Leute, die über Sinnlichkeit gesprochen haben, waren unglaublich verkopft, schwierig und unsinnlich. Dann kam eine Frau aus England und hat erst einmal einen Joke gemacht und dann mussten wir alle schon selber etwas machen. Sie hat die passive Haltung von uns aufgebrochen, sie hat alles gelebt und sinnlich vermittelt, was sie erzählt hat. Das ist das Problem von uns hier im deutschsprachigen Raum, das wir denken, dass es theoretisch sein muss, damit es ernst genommen werden kann. Weil wir so eine Angst haben, das könnte zu einfach sein und, dass es jeder verstehen kann. Das ist schon auch so ein Bedürfnis elitär zu sein, besonders im Kunstbereich.

SS: Die Ausstellungstexte sind hier im Haus sehr reduziert. In anderen Häusern liest man kilometerlange Ausstellungstexte, Einleitungstexte und Objekttexte und man kommt gar nicht dazu die Werke, wenn man die Texte alle lesen würde, genau anzusehen und sich mit diesen auseinanderzusetzen.

AH: Das ist ein unlösbares Dilemma. Manchmal ist es ganz toll, dass man Informationen bekommt und manchmal sind sie zu viel. Wir haben im ESSL Museum sicher auch ein sehr breites Publikum, manche wünschen sich halt viel Information zu den Werken und den Hintergründen. Es kann aber auch einmal ganz toll sein, wenn es gar keine Texte gibt. Ich weiß nicht, ob du die Insel Hombroich kennst. Das ist immer mein Lieblingsbeispiel. Es ist eine große private Kunstsammlung von ostasiatischer Kunst bis Yves Klein. Der Sammler hat sich bei Düsseldorf einzelne Pavillons bauen lassen. Die gesamte Insel ist ein großer Park mit Pavillons und in den Pavillons ist die Kunst. Es gibt keine Aufsicht und es gibt keine Beschilderungen der Werke. Man ist wirklich auf sich alleine angewiesen. Das hat auch was unglaublich Spannendes. Ich erwische mich auch oft, dass ich wohin gehe und sage, das habe ich ja schon gewusst. Das ist ja von der oder dem. Sie haben glaube ich in Hombroich nach zwanzig Jahren ein Faltblatt herausgegeben, wo man das dann zumindest nachlesen kann. Aber die ersten zwanzig Jahre gab es keine Informationen. Das ist schon etwas sehr Beeindruckendes.

SS: Die Reaktion darauf, war sicher sehr kontrovers?

AH: Ja sehr.

SS: Was bedeutet eigentlich Partizipation für dich? Wodurch zeichnen sich Partizipationsprozesse aus? Vor welchen Herausforderungen stehen auch Museen und Institutionen?

AH: Eines der wesentlichen Dinge habe ich schon genannt. Es muss klar sein, wenn ich Partizipation will (es gibt natürlich tausende Formen), dann muss es einen offenen Ausgang haben. Allerdings sollte es schon ein Setting haben. Warum mache ich das eigentlich als Institution? Ist es mir wichtig oder ist es nur weil das jetzt alle machen. Das ist ja leider auch öfters der Fall. Was kann die Institution weiterbringen, wenn sie Besucherinnen und Besucher mit hineinnehmen in bestimmte Prozesse dieser Institution. Weil eigennützig macht das keiner. Gut ist, wenn man selber weiß, ich habe dieses Setting. Und dann sollte es frühzeitig darum

gehen, dass man es so offenlegt, dass es auch sehr breit sein kann und einen relativ offenen Ausgang haben kann.

SS: und auch prozessorientiert?

AH: Auch prozessorientiert. Vor allem ist es gut, wenn man es selber weiß, auch bis zum Ende hin. Das Setting stellen wir zur Verfügung. Das ist am Anfang oft schwer zu sagen, weil man es selber oft noch nicht genau weiß. Wie viel Zeit können wir eigentlich zur Verfügung stellen. Die PartizipantInnen können auch alleine arbeiten. Es muss klar sein, dass man ein Setting braucht. Damit sich diese Prozesse überhaupt entwickeln können. Man kann auch nicht einfach nur sagen, ihr dürft alles und es fängt alles bei null an. Das überfordert die Leute ja auch total. Man muss schon auch sagen, das ist der Rahmen. In diesem Rahmen kann sehr viel passieren. Und es kann auch sehr viel möglich werden und es kann anderes passieren, als wir uns das je vorgestellt haben. Wenn das nicht sein darf, dann ist es wie gesagt keine Partizipation und dann brauchen wir das nicht machen. Es ist für die Institution schon auch eine Herausforderung. Ganz wichtig ist, dass darüber auch im Haus diskutiert wird, und zwar in allen Abteilungen. Weil die Leute dadurch zum einen auch ihre eigenen Barrieren erkennen. Weil vielleicht schon auch Interessantes herauskommen kann, das man sich gar nicht so vorgestellt hat. Und zum zweiten. Bei „Weltenbummler“ gab es auch im Haus eine große Diskussion, ob das Ergebnis jetzt wirklich eine Ausstellung ist. Das ging auch bis ins Team der Kunstvermittlung. Ist das jetzt eine Ausstellung oder ist das eine Dokumentation der Partizipation. Da sieht man auch die eigenen Grenzen. Dass man manchmal selber nicht offen genug ist, dass dies vielleicht eine andere Form von Ausstellung ist. Der bedeutende Kurator René Block ging mit mir durch die Ausstellung „Weltenbummler“, weil wir in ein Büro dahinter gehen mussten. Und er hat gesagt, was ist das denn, das ist ja unglaublich frisch. Das war sein erster Gedanke dazu. Er hat also gesehen, dass das anders war, fand es aber sehr inspirierend. Wir waren im vorletzten Jahr bei einer Veranstaltung im Volkskundemuseum in Wien und da ging es sehr stark um Partizipation. Da waren auch Damen aus Museen aus Deutschland da, die gesagt haben, dass es bei ihnen ein partizipatives Projekt gab, dessen Ergebnisse im Museum gezeigt wurden. Aber für diese Damen war das keine Ausstellung. Da hingen ja nur Zettel herum und so weiter. Das ist natürlich eine Gratwanderung. Wird aus den Ergebnissen eines partizipativen Prozesses wirklich eine Ausstellung, mit der BesucherInnen auch wirklich etwas anfangen können? Natürlich darf es auch anders aussehen als klassische Museumsausstellungen, aber wo ist die Grenze? Was macht das dann für andere interessant, die nicht Teil des Prozesses waren? Als die Schulgruppen die Ausstellung „Weltenbummler“ gehängt haben, habe ich mich als Kurator des Hauses schon auch eingebracht. Ich habe dann der Gruppe einige Regeln und Tipps vorgestellt, die bei uns gelten, zum Beispiel, dass wir alles auf 1,60 m Bildmitte aufhängen. Wir schauen, dass keine Treppen entstehen etc. Das sollte aber nur ein Angebot sein und wenn sie es anders machen wollen, dann machen sie es anders. Sie sollten nur die Standards kennenlernen und konnten sich auch bewusst dagegen entscheiden. Die SchülerInnen haben dann auch das Arthandling Team, das uns bei der Hängung geholfen hat, miteinbezogen und gefragt, wie sie das denn sehen. Das war total spannend. Sie werden ja auch selten gefragt. Sie müssen das normalerweise nur ausführen. Und so haben sich dann Lösungen ergeben, die mit allen erarbeitet wurden.

SS: Der Termin war ja auch wirklich sehr schön, dass die Hängung auch mit den Schulkindern gemacht wurde.

AH: Das war für uns ganz wesentlich. Das haben wir beim „Festival der Tiere“ noch ganz anders gemacht. Das war nicht nur eine partizipative Ausstellung. Wir wollten eine Ausstellung für Kinder, die sinnlich ist. Und wir wollten eine Ausstellung, die für alle sinnlich ist. Wir haben dann Installationen gemacht. Es gab zum Beispiel ein Thema, „Tiere, die auf der Weide stehen“. In der Mitte haben wir ein Gatter gemacht, im Gatter war ein Rasen. BesucherInnen konnten nur auf diese umzäunte Wiese gehen. Also eigentlich hat es sich so umgedreht, die Tiere waren draußen und die BesucherInnen waren im abgezaunten Areal. Oder wir hatten beim Thema „Unheimlich“ einen Kobel gebaut und diesen ganz dunkel ausgemalt. Die Leute haben sich dann draußen Taschenlampen genommen und sind da hineingegangen. Wir wollten einfach mal einen anderen Blick und mehr Sinnlichkeit in der Wahrnehmung von Kunst durchspielen. Es ist ja auch immer nur ein Ausprobieren. Wir hatten dann einen Bereich, wo unterschiedliche Gruppen während der Ausstellungsdauer für eine gewisse Zeit ihre Auswahl aus den Tierkunstwerken der Sammlung zeigen konnten. Da waren Frauen vom Haus Miriam der Caritas, GastkuratorInnen (die wir einmal an einem Wochenende hier hatten), Volksschulgruppen und ein Gymnasium. Hier war das noch in einem kleinen Rahmen. Alle Kinder haben damals die Texte geschrieben. Es gab keine Texte zu Kunstwerken von Erwachsenen, die gab es nur von Kindern. Das war im Nachhinein vielleicht eine der gelungensten Aspekte dieses großangelegten Projektes, diese wunderbaren Texte der Kinder zu den Werken, die ganz neue Sichtweisen ermöglichten.

SS: Und welche Grenzen in Partizipationsprozessen siehst du?

AH: Naja ich glaube es ist illusorisch man könnte glauben, dass man damit alles tun kann. Es hängt auch mit den Ressourcen zusammen. Es hängt mit der „Zeit ist Geld“- Prämisse zusammen. Man muss sich vorher immer überlegen, was will man damit wirklich. Also ich sehe schon Grenzen. Aber es wäre auch noch überhaupt nicht ausgeschöpft. Es gäbe tausende von Ideen, wie man in so einem Museum noch viel weitgreifender partizipativ vorgehen könnte. Man könnte solche Dinge, wie eine Sammlungsausstellung, komplett partizipativ machen. Das was wir jetzt im 7er Raum bei der Ausstellung „Rendezvous“ haben, wäre auch ein wunderschönes Grundmodell. Einmal weiter zu gehen und das weiter zu öffnen. Ich fände das total spannend. Es hat ja auch immer damit zu tun, dass was man sich an Legitimität erarbeitet hat, durch Partizipation infrage gestellt werden könnte. Es gibt die ExpertInnen und die anderen sind halt die KonsumentInnen. Die ExpertInnen wissen worum es geht. Wenn man das infrage stellt und sogenannte NichtkennerInnen partizipieren lässt dann bricht man lang gemauerte Grenzen auf, verschafft Unsicherheiten - das findet nicht jede/r gut. Das ja auch ein Prozess, bei dem die Objekte und die Kunst neu gesehen werden können. Es gibt aber eine unglaubliche Angst von vielen WissenschaftlerInnen, man würde ihre Legitimität dadurch verkleinern. Man zweifelt ja an, dass sie die einzigen sind, die sich auskennen und die Deutungshoheit besitzen. Ich habe neulich wieder mit einem Kollegen gesprochen. „Ja aber es geht doch wirklich darum, was der Künstler oder die Künstlerin damit wollte und nicht um die Befindlichkeiten der BesucherInnen.“ Ein Werk, wenn es in der Öffentlichkeit gezeigt wird, muss es auch aushalten können, dass die BetrachterInnen ihre ganz eigenen Beziehungen dazu aufbauen, auch jenseits vom kunsthistorischen Kanon. Es ist ein Werk in der Öffentlichkeit. Dann kann die Öffentlichkeit auch ganz andere Dinge damit verbinden, als jetzt der Produzent oder die Produzentin. Das finde ich auch genauso legitim. Es ist schon spannend zu hören oder zu wissen, was die Beweggründe der KünstlerInnen waren. Manchmal kommt man dadurch ja

auch in eine Tiefe, die man vorher nicht gesehen hat. Aber das ist nicht die alleinseligmachende Wahrheit.

SS: Meine letzte Frage. Im Mai wird das partizipative Projekt „Die Sammlung eSeL“ von Lorenz Seidler alias eSeL präsentiert. Welche Rolle spielt Partizipation in diesem Projekt und was wird die BesucherInnen erwarten?

AH: Lorenz Seidler arbeitet seit 17 Jahren als Kunstnetzwerker und Wissensproduzent in Wien. Wir haben ihn eingeladen unser neues Labor für innovative und interdisziplinäre Ausstellungsprojekte als erster zu bespielen. Er hat in den letzten 17 Jahren alle Flyer, Ausstellungplakate und Presstexte von allen Ausstellungen, die er besucht hat, in Kisten aufgehoben. Er hat wirklich unglaublich viel besucht in Wien und im ESSL Museum auch. Eine ursprüngliche Idee war, es sollte eine Zeitlinie geben. Und aus der Zeitlinie sollte es einzelne Cluster an Themen geben, die in den 17 Jahren in der Kunst verstärkt behandelt worden sind und die man auf den Flyern und Fotografien von Seidler sieht. Das hat sich dann im Laufe der Ausstellungsvorbereitung verändert. Jetzt werden die letzten 17 Jahre Kunstdiskussionen in Wien anhand von Themen geclustert, die vielfältige Möglichkeiten des Andockens und Reflektierens bieten und nicht mehr in eine Zeitlinie gepresst werden. Von Anfang an fand er es sehr spannend, die BesucherInnen miteinzubeziehen. Da hat es lange Diskussionen gegeben. Wie soll die Fragestellung sein? Zuerst war sie sehr empathisch und auf die einzelnen Personen bezogen. Jetzt hat er gefragt „Was hat sich in den letzten 17 Jahren verändert und wie sehen die BesucherInnen das?“ Die BesucherInnen können das kritisch beleuchten und die eigenen Beobachtungen, Objekte, Fotos, Eintrittskarten und Flyer in der Ausstellung für die Sammlung eSeL hinterlassen. Diese beiden Möglichkeiten gibt es. Man kann einmal etwas schreiben und man kann aber auch etwas abgeben. Diese Dinge werden dann wieder zurückintegriert in die Ausstellung. Das ist bei ihm dann auch die Grenze, die ich da aber auch verstehe. Wenn jetzt zum Beispiel jeder seinen Flyer und alles an die Wand pinnen könnte, dann wäre das in kürzester Zeit ein Chaos, wo sich keiner mehr auskennt. Die Ausstellung wird sehr voll und dicht. Er hat sich für Partizipation entschlossen, aber der Schritt in die Ausstellung, der wird dann doch wieder von ihm gemacht.

SS: Also der Klarheit wegen...

AH: Wegen der Klarheit. Weil es sehr unübersichtlich ist. Wenn es dann kippt, dann macht es auch keinen Sinn mehr. Darüber muss man nachdenken. Macht das dann für andere BesucherInnen noch einen Sinn, wenn man dann nur noch ein Chaos sieht. Wenn Leute dann alles umgehängt haben. Das wäre dann auch interessant, aber das ist dann auch schon ein Schritt weiter und etwas anderes. Die Produktion der Ausstellung war offengelegt, BesucherInnen konnten daran teilhaben.

SS: Ich bin schon sehr gespannt. Dankeschön für das Interview.

AH: Sehr gerne.

Interview mit Martin Krenn

Datum: 20.07.2016 Ort: Wien

SS: Gemeinsam mit Katharina Morawek und einer Arbeitsgruppe hast du das Projekt „Die ganze Welt in Zürich“ umgesetzt, in dem die Teilhabe bzw. Partizipation der unterschiedlichen AkteurInnen eine zentrale Rolle spielt. Wie ist das Projekt in der Shedhalle Zürich zustande gekommen? Welche Rolle spielt die Partizipation?

MK: Die Direktorin der Shedhalle, Katharina Morawek, hat mich eingeladen ein Projekt zum Thema Demokratie zu machen. Ich arbeite schon lange im Bereich der politisch-sozial engagierten Kunst. Katharina Morawek und ich konzipierten und führten das Projekt gemeinsam durch. Das war ungewöhnlich, weil sie die Direktorin in einer Kunstinstitution war. Wir kannten uns allerdings schon von früher und hatten uns bereits künstlerisch ausgetauscht. Beim Begriff der Partizipation gibt es immer wieder Begriffsverwirrungen. Das Projekt in Zürich ist ein Beispiel für eine Mischform. Einerseits ist es eine Kooperation oder Kollaboration und andererseits auch ein Modell der Partizipation. Der Unterschied ist, dass man bei einer Zusammenarbeit/Kooperation von Anfang an die Arbeit gemeinsam konzipiert und dann auch gemeinsam umsetzt. Die Autorenschaft ist geteilt und nicht ganz eindeutig. Bei Partizipation wird ein Rahmen geschaffen, innerhalb dessen Menschen an der Kunst teilnehmen können. Beim Projekt „Die ganze Welt in Zürich“ haben wir dem Projekt einerseits durch die Ausstellungsarchitektur und andererseits durch den sozialen Raum einen Rahmen gegeben. Mirjam Bürgin ist für das Design und für die Ausstellungsarchitektur verantwortlich, die in Absprache mit Katharina und mir konzipiert wurde. Es ist eine dialogische Ausstellungsarchitektur. Es gibt die Metapher des sicheren Hafens und es gibt Bootsfahrten, die performative Räume sind. Die Architektur besteht aus einer Art Hafenturm im Ausstellungsraum. Es ist ein runder, relativ kleiner Besprechungsraum mit einem runden Tisch, wo EntscheidungsträgerInnen und AktivistInnen eingeladen worden sind, um gemeinsam und unter Ausschluss der Öffentlichkeit über die Thematik „Urban Citizenship“ in der Schweiz zu diskutieren.

SS: Das sind die sogenannten Hafengespräche?

MK: Das sind die Hafengespräche. Die Hafeforen hingegen sind öffentliche Veranstaltungen. Es gab bisher drei öffentliche Hafeforen, wo alle eingeladen wurden, die interessiert sein könnten und daran teilnehmen möchten, aber auch Gäste aus unterschiedlichen Bereichen der Kunsttheorie, politischen Theorie und auch Stadtentwicklung. Hier wurde zum Teil auch das, was in den Hafengesprächen angesprochen wurde, diskutiert und vor allem inhaltlich weitergeführt. Beim zweiten Hafenforum gab es am Vormittag eine Lecture-Veranstaltung und am Nachmittag haben die BesucherInnen an Workshops in Kleingruppen teilgenommen.

SS: Welche Rolle spielt die Ausstellungsarchitektur für die Hafengespräche und Hafeforen?

MK: Die Architektur lädt auf unterschiedliche Arten zum Gespräch ein. Für das öffentliche Gespräch gibt es eine verstellbare Architektur in der Shedhalle. Der Hafen ist ein mehr oder weniger geschlossener Raum. Die Schiffsfahrten beziehen sich auf ein Projekt der WochenKlausur¹⁹² aus 1994, die mit Bootsfahrten zur Drogenproblematik in Zürich gearbeitet

¹⁹² Siehe: <http://www.wochenklausur.at/projekt.php?lang=de&id=4> (24.03.2018).

haben. Das Projekt war sehr erfolgreich. Sie haben auch PolitikerInnen eingeladen, daran teilzunehmen, um gemeinsam eine konkrete Lösung zu erarbeiten. In der Shedhalle gibt es drei Themenfelder: Aufenthaltsfreiheit, Diskriminierungsfreiheit und Gestaltungsfreiheit. Zu diesen drei Themen haben wir unterschiedliche Modelle entwickelt. Das Projekt läuft bereits über ein Jahr und ist sehr komplex und umfangreich. Wir arbeiten jetzt an einer Publikation¹⁹³, wo das Projekt umfassend dokumentiert wird. Zu den drei Themen wurden Hafengespräche von Personen aus der interdisziplinären Arbeitsgruppe mit unterschiedlichen ExpertInnen entwickelt. Das Hafengespräch beginnt mit einer Bootsfahrt, wo die Beteiligten vom anderen Seeufer mit einem Boot, „Die Arche“, abgeholt werden. In diesem Boot gibt es die erste Begegnung der eingeladenen Gäste in einem performativ gestalteten Raum. Spezifische Gespräche/performative Settings dienen zur Einstimmung auf das Thema. Dies ist sehr unterschiedlich, je nach Situation gestaltet worden. So gab es etwa eine Bootsfahrt, bei welcher Sans Papiers die SprecherInnenrolle hatten und die PolitikerInnen sowie andere ExpertInnen jene der ZuhörerInnen. Nachdem das Schiff vor Anker gegangen ist, geht die Gruppe über einen Platz in die Shedhalle und nimmt im „Hafenturm“ am runden Tisch Platz. Ich war bei den meisten Hafengesprächen dabei. Sie wurden aber auch zum Teil ganz unabhängig von Katharina und mir von den Arbeitsgruppen entwickelt.

SS: Der Hafenturm bietet mit den aufgestellten Wänden Sicherheit?

MK: Ja mit den runden Wänden vermittelt er Sicherheit und Geborgenheit. Er vermittelt aber auch eine sehr konzentrierte Atmosphäre. Ich muss sagen, es hat wirklich sehr gut funktioniert - einerseits die Einstimmung auf der Arche und andererseits auch das Gespräch im Hafenturm, wo konzentriert und konkret diskutiert worden ist. Die Schaffung der Gesprächsräume ist eine wichtige künstlerisch-ästhetische Komponente an dem Projekt. Die Gesprächsräume werden durch die Ausstellungs-Architektur und die künstlerisch gestaltete performative Situation anhand konzeptioneller Überlegungen geschaffen: Wie kann man eine Situation schaffen, wo Menschen, die normalerweise nicht miteinander sprechen, möglichst frei und möglichst offen ihre Ideen und ihre Gedanken austauschen? Es ist für mich als Künstler auch ein Eintauchen in ein soziales Umfeld gewesen, das ich zum Teil schon strukturell aus Wien kannte, aber wo ich dann auch überrascht war, was in Zürich alles anders ist.

SS: Die Hafengespräche finden im „Hafen“ statt, wo werden die Hafeforen veranstaltet?

MK: Auch in der Shedhalle. Dafür gibt es die sogenannten „shells“ - Stühle und spezielle Möbel, wo sich die Leute zum Hafenforum getroffen haben. „Wir alle sind Zürich“ ist eine Parallelveranstaltung, bei welcher sich verschiedene Gruppen zusammenfinden, um sich gemeinsam für „Urban Citizenship“ in der Schweiz einzusetzen. Diese findet auch im Ausstellungsraum statt. Nun zur politischen Komponente. „Urban Citizenship“ - StadtbürgerInnenschaft - gibt es in den USA und anderen Ländern schon länger, aber in Europa ist es erst seit jüngerer Zeit ein Thema geworden. Es bietet die Möglichkeit, lokal eine andere gesetzliche Situation für AsylwerberInnen und auch allgemein für StadtbürgerInnen zu schaffen. Es geht nicht um StaatsbürgerInnenschaft, sondern um die StadtbürgerInnenschaft. Diese StadtbürgerInnenschaft kann, wenn man sie kreativ gestaltet, Menschen Rechte verschaffen, die sonst als Nicht-StaatsbürgerInnen mehr oder weniger rechtlos wären. Dies

¹⁹³ In der Zwischenzeit fertiggestellt: <https://vmfk.org/de/shop/urban-citizenship> (24.03.2018).

kann auch sehr pragmatische Gründe haben. Der Bürgermeister, ich glaube von San Francisco, hat eine ID Card, die eine der Umsetzungsformen von Urban Citizenship ist, eingeführt, weil die Stadtpolizei ihrer Arbeit nicht mehr nachkommen konnte. ZeugInnen und Opfer ohne Aufenthaltserlaubnis trauten sich nicht zur Polizei zu gehen, weil sie Angst vor der Abschiebung hatten. So haben die Menschen eine Identitätskarte bekommen, die sie vor einer Abschiebung schützte. Damit war eine Aufenthaltsgenehmigung verbunden. Die Polizei konnte ihrer Arbeit nachgehen und die Kriminalitätsrate wurde gesenkt. Es ist eine Verbindung zwischen einem utopischen Modell und mit der Idee „gleiche Rechte für alle“ zu sehen. Es geht darum dieses Hannah Arendt Zitat „Recht auf Rechte“ voranzutreiben und gleichzeitig die konkrete lokale Situation ganz pragmatisch im Auge zu haben. Das ist eben auch in diesem Projekt der Fall. Über „Urban Citizenship“ kann man eine neue Form des Zusammenlebens aller StadtbürgerInnen entwickeln. Wir arbeiten gerade sehr intensiv an einer „City Card“ für Zürich. Das ist eine Karte, die für alle ZüricherInnen gedacht ist. Die Karte ermöglicht ihnen Zugang zu Sozialleistungen und Kulturangeboten. Es wird versucht, ein Modell zu schaffen, welches tatsächlich real umgesetzt werden kann. Die Gruppe, die sich im Rahmen unseres Kunstprojektes dazu gegründet hat, ist aktiv mit anderen Gruppen vernetzt, zum Beispiel mit PolitikerInnen und auch mit der großen Bewegung „Wir alle sind Zürich“, die parallel von Personen aus der Arbeitsgruppe gegründet wurde. Diese Bewegung fasst viele verschiedene Gruppen zusammen, welche für die Einführung von „Urban Citizenship“ kämpfen. Es ist ein Begriff, der noch nicht eindeutig definiert worden ist und das ist von Vorteil, denn wenn ein Begriff schon genau definiert ist, dann bleibt wenig kreativer Spielraum. Würde etwa eine politische Partei, die daran interessiert ist, die Bevölkerung ethisch zu homogenisieren und mit Rassismus Stimmen zu fangen, „Urban Citizenship“ definieren, wäre dies anders, als bei einer Gruppe, die sich für die Rechte von AsylwerberInnen einsetzt. Man kann letztlich so einen Begriff auch missbrauchen und die ID-Card kann auch zur Falle werden. Wenn sich die Menschen registrieren und Zugang zur Krankenversorgung haben, könnten die Daten auch genutzt werden, um die Leute nach einem politischen Stimmungswechsel abzuschieben. Es ist eben eine zweiseitige Sache und man muss beide Seiten sehen, um eine möglichst gute Lösung zu finden. Deshalb werden auch verschiedene Gruppen eingebunden. Wenn man politisch arbeitet, geht es darum, utopische Vorstellungen in konkrete Handlungen zu überführen.

SS: Es wurden in den Hafengesprächen Aufenthaltsfreiheit, Diskriminierungsfreiheit und Gestaltungsfreiheit besprochen. Welche Modelle sind daraus entstanden?

MK: Meines Erachtens ist das wichtigste Modell die „City Card“, die in Bezug auf Aufenthaltsfreiheit entwickelt wird. Sie umschließt allerdings auch die anderen Gebiete. Die Arbeitsgruppe hat sich in Zweier-Gruppen geteilt, jetzt ist es unser Anliegen wieder stärker gemeinsam zu agieren und nicht nur nebeneinander. Beim Thema der Diskriminierungsfreiheit wird versucht, eine Studie an öffentlichen Ämtern zu machen, wo „unsichtbare“ Diskriminierung stattfindet, die nicht so bemerkbar ist oder verschleiert wird. Dies soll unter Beteiligung der RessortleiterInnen, die auch ein Interesse daran haben eine diskriminierungsfreie öffentliche Einrichtung zu betreiben, erfolgen. Parallel dazu wird gemeinsam mit außenstehenden AktivistInnen ein Gerichts-Prozess initiiert, wo Klage eingereicht wird, weil Menschen in Zürich mit dunkler Hautfarbe nur aufgrund ihres Aussehens kontrolliert werden („Racial Profiling“). Es gibt die Idee, dass man parallel dazu mit einem Theaterstück Öffentlichkeit schafft.

SS: Um das zu sensibilisieren?

MK: Um das zu sensibilisieren, aber vielleicht den Gerichtsprozess auch zu begleiten. Das heißt jetzt aber nicht, dass der Gerichtsprozess einfach nur nachgespielt wird, sondern, dass es begleitend stattfindet¹⁹⁴. Beim Projekt zur Gestaltungsfreiheit geht es stark um die zweite Generation der MigrantInnen. Ich weiß nicht ob du „Kanak Attak“¹⁹⁵ kennst?

SS: Nein, leider nicht.

MK: Das war eine Gruppe aus Deutschland, die es schon längere Zeit nicht mehr gibt. Es ist eigentlich mehr ein Label. Wie der Name schon sagt, wird der Begriff Kanake zu einem positiven Kampfbegriff umgedeutet. Es geht sehr stark darum, antirassistisch zu arbeiten und rassistische Vorstellungen zu durchkreuzen. Die kanakische Identität ist an sich ein Widerspruch. Wenn du als türkischer Migrant sagst, du hast eine türkische Identität, dann wäre das eine klare Vorstellung von Identität. Es gibt ja zum Beispiel auch türkische Kulturvereine. Eine kanakische Identität ist fast schon eine Nichtidentität, denn da ist eine Negation inkludiert, da sie nämlich nicht einer bestimmten Nation oder einem „Volk“ zugeordnet werden kann. „Kanak Attak“ wollte vor allem gegen Zuschreibungen, wie sie als MigrantInnen zu sein haben, kämpfen. Das passierte auf einer sehr performativen Art mit Aktionen im öffentlichen Raum, Interviews, Plakatserien und einem starken theoretischen Background. Sie haben eine sehr gute Basis entwickelt, die identitätspolitische Zuschreibungen radikal hinterfragt, theoretisch fundiert ist und auch einen anderen Zugang zur eigenen Identität der zweiten Generation ermöglicht.

SS: Was geschieht in Zürich?

MK: „Kanak Attak“ ist ein bisschen das Vorbild von „Salon Bastarde“ in Zürich, welches im Rahmen von „Die ganze Welt in Zürich“ von der Arbeitsgruppe „Gestaltungsfreiheit“ entwickelt worden ist. Es ist ein (nicht-)identitätspolitisches Projekt, wie der Titel „Salon Bastarde“ schon vermuten lässt. Der „Salon Bastarde“¹⁹⁶ ist ein performatives Projekt, wo sich Leute mit unterschiedlichen migrantischen, post-migrantischen oder „nicht-migrantisch-bastardischen“ Hintergrund treffen, um Theaterstücke und Performances zu machen. Die AG hat zu den Hafengesprächen Leute mit „(post-) migrantischem Hintergrund“ eingeladen bzw. Leute mit Rassismuserfahrungen, die sich sonst kaum begegnen würden, wie bekannte SchauspielerInnen, Rapper, Leute aus dem aktivistischen Umfeld und auch AktivistInnen der „autonomen Schule in Zürich“. Die „autonome Schule in Zürich“ ist ein spannendes Projekt, wo sich Leute ohne Papiere selbst unterrichten. Es ist eine soziale, selbstorganisierte Einrichtung geworden. Die Stadt Zürich hat sie zwar immer wieder aus besetzten Häusern rausgeworfen, ihnen aber dann auch wieder neue Häuser zugewiesen. Sie bekommen immer mehr Anerkennung. Sie sind ja auch in einem gewissen Sinne ein soziales Auffangbecken, weil es ja sonst kaum Möglichkeiten für Sans Papiers in Zürich gibt, um sich zu bilden. „Salon Bastarde“ ist also ein Versuch, Menschen mit Rassismus-Erfahrung zusammenzubringen. Die Rassismus-Erfahrung ist immer unterschiedlich. Das Projekt ist identitätspolitisch, aber nicht

¹⁹⁴ Wurde umgesetzt: <http://www.stop-racial-profiling.ch/de/home> (23.04.2018).

¹⁹⁵ Siehe: <http://www.kanak-attak.de/ka/about.html> (24.03.2018).

¹⁹⁶ Siehe: <https://www.facebook.com/salonbastarde> (23.04.2017).

in dem Sinn, dass eine nationale Identität geschaffen oder gefördert wird, sondern eine „kanakische Identität“, die nationale Identität in Frage stellt und danach fragt, wie kulturelle Unterschiede konstruiert werden. So interpretiere ich das zumindest.

SS: Diese Themen wurden von den Hafengesprächen in die Hafeforen getragen. Und dann war es einer breiten Öffentlichkeit zugänglich, während die Hafengespräche geschlossen waren...

MK: Genau. Das ist jetzt auch sehr schön, wie du das sagst. So war es theoretisch angedacht und in der Praxis hat es über weite Strecken so funktioniert. Zum Teil hat es sich aber auch verselbstständigt. Es haben sich Gruppen gebildet, die sich jetzt immer wieder treffen und jetzt nicht mehr in Form der Hafengespräche an der „City Card“ arbeiten. Das hat jetzt mit den Hafeforen nicht mehr so viel zu tun. Andere Projekte, die bereits existierten, haben über die Hafeforen wieder Leute dazugewonnen. Es war eine Mischform.

SS: Über die Hafeforen kann etwas in Gang gesetzt und weiter gestreut werden. Finden die Projekte auch an anderen Orten, als in der Shedhalle statt?

MK: Der „Salon Bastarde“ wird an verschiedenen Orten in Zürich seine Projekte und Performances umsetzen. Es wird als Projekt auch wandern, so ist es konzipiert. Das Kick-off-Event ist in der Shedhalle und das Projekt wird finanziell auch von dieser unterstützt. Es ist geplant, dass sie einen Verein gründen. Das Projekt wird dann von einem Ort zum anderen wandern. Ich persönlich habe mit diesem Projekt am wenigsten zu tun, weil von Anfang an gesagt wurde, dass sie Menschen mit Rassismuserfahrung zu den Hafengesprächen einladen werden, was ich sehr gut fand. Als „Österreicher“ in der Schweiz hatte ich allerdings solche Erfahrungen nicht gemacht und wäre mir in diesem speziellen Setting fehl am Platz vorgekommen. Deshalb war ich da nicht direkt involviert. Wir haben aber viel und produktiv über das Projekt im Rahmen der Arbeitsgruppentreffen und auch gesonderten Treffen diskutiert.

SS: In welchem von diesen Projekten bist du sehr aktiv?

MK: Vor allem bei der „City Card“. Aber ich bin jetzt auf Rückzug. Katharina Morawek zeigt jetzt auch eine Nachfolgeausstellung, die „Urban Citizenship“ heißt. Es werden Grafiken von unserer Ausstellungsarchitektur mit künstlerisch-gestalteten Visualisierungen, Diagrammen, Statistiken, Ideen und Konzepten, die wir entwickelt haben, gezeigt. Ich habe vor allem theoretischen Input gegeben, in Hinblick auf den Begriff der „politischen Differenz“, wo ich mich sehr stark auf Oliver Marchart beziehe.

SS: Was verstehst du darunter?

MK: Es geht eigentlich darum, dass man zwischen Politik und dem Politischen unterscheidet. Politik wäre das, was in Richtung Verwaltung geht, aber auch hin zu pragmatischer Veränderung, während das Politische eher im Bereich der Bewegungen, der AktivistInnen und der Zivilgesellschaft angesiedelt ist. Die politische Differenz beschreibt einerseits die Differenz zwischen dem Politischen und Politik, aber auch wie man innerhalb dieser Differenz agieren kann. Für mich ist es ganz wesentlich, dies bei politischer Kunst mitzudenken. Die aktivistische Bewegung „Wir alle sind Zürich“ wäre der Motor für die Konkretisierung einer „Urban Citizenship“, die ursprünglich in einer sehr kleinen Gruppe und in einem sehr kleinen Raum, dem Hafen und den Hafengesprächen, und durch das Projekt „Wir alle sind Zürich“ konzipiert

worden ist. Man muss politisch Druck machen können und dazu braucht man eine Bewegung, die etwas durchsetzen kann. Man kann sich nicht einfach mit PolitikerInnen zusammensetzen und erwarten, dass sie das machen, was man sich von ihnen wünscht, auch dann nicht, wenn man gute Argumente vorbringen kann. Auf der anderen Seite sind PolitikerInnen auch daran interessiert neue Ideen zu ihrem Programm zu machen und hierbei gibt es natürlich auch Vereinnahmungs-Problematiken. Eine Mischung aus Überzeugungskraft, Druck und einer starken Bewegung dahinter erhöht die Erfolgchancen in diesem Zusammenhang. Wenn das Politische und Politik zusammenkommt, dann kann Veränderung passieren. Was mich als Künstler interessiert, ist, wie ich mit Mitteln der Ästhetik dazu beitragen kann, damit eine solche Veränderung in die richtige Richtung entstehen kann und zwar in Richtung der Demokratisierung der Demokratie, verbunden mit der Einlösung des Prinzips des „Rechts auf Rechte“.

SS: Wie die „City Card“ zum Beispiel.

MK: Ja. Selbst dann, wenn sie jetzt noch nicht umgesetzt werden kann, ist schon sehr viel Politisierung passiert. Das ist eine wichtige Gegenbewegung zum rechts-konservativen Ruck der zurzeit ganz Europa und die USA betrifft. Das Politische lässt sich schwer messen, bei der Politik ist das einfacher, da sie etwas konkret umsetzt. Beispielsweise wenn ein Gesetz beschlossen wird, dann hat man einen Gesetzes-Text, den man beurteilen kann. Statistiken können Auskunft über Qualität und Quantität der Verwaltung eines bestimmten Bereichs geben. Hier kann man Messkriterien festlegen. Aber wie soll das Widerstandspotenzial einer politischen Bewegung gemessen werden? Vielleicht erreicht sie erst in zehn oder zwanzig Jahren eine konkrete Veränderung, vielleicht aber auch nie.

SS: Wer war eigentlich Teil dieser Arbeitsgruppe? Es waren ja JuristInnen, PolitikerInnen, AktivistInnen tätig.

MK: Tarek Naguib ist ein Jurist, Bea Schwager ist Vorsitzende der SPAZ, das ist die Anlaufstelle für „Sans-Papiers“¹⁹⁷, Kijan Malte Espahangizi ist ein Wissenschaftler, der zu Migration und Rassismus forscht. Er ist aber auch ein sehr aktiver und erfolgreicher Aktivist und steht unter anderem auch hinter der Bewegung „Wir alle sind Zürich“. Bah Sadou ist von der „autonomen Schule Zürich“¹⁹⁸ und hat das Projekt mitaufgebaut. Er hat jetzt legalen Status, lebte aber lange Zeit „illegal“ in Zürich. Osman Osmani kommt aus der Gewerkschaft, hat einen Migrationshintergrund und setzt sich für die Rechte von MigrantInnen ein. Es war uns wichtig, dass wir aus unterschiedlichen Feldern eine interdisziplinäre Arbeitsgruppe bilden, die den Namen verdient. Das hat vor allem Katharina Morawek vorangetrieben, weil sie die Leute zum Teil auch schon gekannt hat.

SS: Also, Katharina Morawek ist verantwortlich, dass die Arbeitsgruppe so aufgestellt ist, wie sie ist?

MK: Ja, also verantwortlich sind wir schon beide, aber dadurch, dass sie in Zürich lebt, hat sie den Zugang zu den Leuten gehabt. Wir hatten gemeinsam mit der Arbeitsgruppe sehr viele

¹⁹⁷ Siehe: <https://www.humanrights.ch/de/service/menschenrechtsakteure/ma-z-detailansicht/sans-papiers-anlaufstelle-zuerich-spaz> (24.03.2018).

¹⁹⁸ Siehe: <https://www.bildung-fuer-alle.ch> (24.03.2018).

Treffen in denen wir das Projekt mit ihnen überlegt, reflektiert und diskutiert haben. Da ist schon einiges im Vorfeld passiert, bis das Projekt überhaupt starten konnte. Es war auch sehr schwer Treffen zu organisieren, weil die Leute alle in mehreren Projekten engagiert sind und deshalb wenig Zeit haben. Einen gemeinsamen Termin zu finden, ist gar nicht so einfach. Das sind ganz banale Details, aber es hat im Großen und Ganzen sehr gut funktioniert.

SS: Welche Rolle spielt die Prozessorientiertheit und die Ergebnisoffenheit?

MK: Dialogische Kunst muss bis zu einem bestimmten Punkt ergebnisoffen sein. Ich habe auch andere Projekte gemacht, die ein konkretes Ziel vor Augen hatten. Um dahin zu gelangen, ist ein langer Prozess notwendig. Ein Beispiel ist mein letztes Projekt „Mahnmal St. Lorenz“. Da war der Rahmen sehr klar festgelegt. Unter Beteiligung von SchülerInnen wurde von mir ein Mahnmal gestaltet. Die SchülerInnen haben im Rahmen eines von mir initiierten halbjährigen Schulworkshops Fotomontagen gemacht. Wir haben auch mit dem Bürgermeister kooperiert, damit dieses Mahnmal überhaupt aufgestellt werden konnte. Mit der Realisierung von Projekten sind sehr viele Dinge verbunden, die unsichtbar sind, aber für die Erreichung des finalen Ergebnisses notwendig sind. Am Ende dieses Prozesses wurde ein Mahnmal enthüllt. Bei „Die ganze Welt in Zürich“ ist das Werk nicht so greifbar. Es handelt sich um eine soziale Skulptur, die politische Prozesse in Gang gesetzt hat. Geformt ist diese Skulptur durch den ästhetischen Dialog. Der Dialog als ästhetische und künstlerische Form ist aber zugleich auch das Material dieser sozialen Skulptur. Dementsprechend musste etwas entstehen, das vorher nicht bestimmbar war. Das Werk selbst bleibt ergebnisoffen, wie die Nachfolgeprojekte zeigen. Aber auch wenn ein Werk ergebnisoffen und prozessorientiert ist, ist es für mich wichtig, einen Schlusspunkt zu setzen. Wir wollten das in Form einer Pressekonferenz machen, das wäre das vierte Hafensforum geworden. Den eigentlichen Abschluss bildete jedoch die Publikation „Urban Citizenship: Democratising Democracy“ (2017).

SS: Du hast die Basis und Grundlage des Projektes geschaffen, damit es auch weitergehen kann. Durch die Hafengespräche und Hafensforen war dann auch ein Parallelprojekt möglich.

MK: Genau. Das war die Idee.

SS: Das heißt das Projekt lebt jetzt weiter, es wird diese Pressekonferenz geben und dann wird das Projekt der Stadt übergeben. Und die Leute werden vor Ort noch in den Arbeitsgruppen weiterarbeiten. Welche Veränderungen hat es seither in Zürich mit sich gebracht? Wie lebt das Projekt weiter?

MK: Die finale Pressekonferenz des Projektes fand nicht statt, stattdessen gab es zahlreiche öffentliche Veranstaltungen der Nachfolgeprojekte. So etwa bei der neuen Arbeitsgruppe zur „City Card“¹⁹⁹. Man wird sehen, was weiter passiert. Aber ich bin sehr zuversichtlich. Die Nachfolgeprojekte sind wirklich sehr gut aufgestellt. In der Gruppe sitzen sehr gute engagierte Leute, die durchaus auch Einfluss auf die Politik nehmen können. Das ist natürlich sehr wichtig.

SS: Ich würde gerne noch über die Begriffe Partizipation und Teilhabe der Öffentlichkeit sprechen. Welche Bedeutung hatte Partizipation und Teilhabe in den Hafengesprächen und Hafensforen?

¹⁹⁹ Siehe: <https://www.zuericitycard.ch/projekt> (23.04.2018).

MK: Ich glaube da müssten wir noch konkreter diskutieren was Teilhabe der Öffentlichkeit ist.

SS: Und was der Begriff Partizipation bedeutet.

MK: Das ist eine interessante Frage. Was ist es für dich?

SS: Ich glaube Partizipation kann oft missverstanden werden und es ist auch ein ambivalenter Begriff. Ich finde im Begriff Partizipation steckt sehr viel drinnen und es ist sehr viel machbar. Er darf nur nicht falsch verwendet werden, dass es sich nicht nur um eine scheinbare Partizipation handelt. Für mich ist Partizipation eine Teilhabe von Menschen, die eingebunden werden in Prozesse, um etwas bewegen zu können. Ich glaube manchmal wird der Begriff falsch verstanden, vor allem im Marketingbereich. Nur weil BesucherInnen befragt werden, heißt das nicht, dass sie eingebunden werden und dass es sich um eine Partizipation und Teilhabe handelt. Ich denke, es gibt auch einen Unterschied zwischen Teilnahme und Teilhabe.

MK: Und Teilnahme ist für dich dann was? Ist es gar keine Partizipation mehr?

SS: An einem Projekt kann ich teilnehmen. Wenn ich auch aktiv sein kann und wenn das auch erwünscht ist, der Rahmen und das Setting dies auch zulässt, wie etwa in einem Hafenforum, dann kann ich teilhaben und kann auch aktiv etwas bewegen. So würde ich das verstehen.

MK: Ich glaube, es ist wirklich so, wie du es jetzt beschrieben hast. Das Hafenforum wäre ein Beispiel dafür. Es gab das Angebot daran teilzunehmen. Beim dritten Hafenforum gab es ein eher klassischeres Setting, wo TheoretikerInnen frontal gesprochen haben. Beim zweiten Hafenforum, war es jedoch anders, weil Workshops angeboten wurden. Daraus sind auch Kooperationen entstanden und es entstand eine Form der Teilhabe des Publikums am Projekt. Es gibt leider auch einen Etikettenschwindel mit „Partizipation“, etwa in der Stadtplanung, dann wenn die BewohnerInnen zwar zur Gestaltung ihrer Umgebung befragt werden, aber es eigentlich eher eine Pseudo-Befragung ist, da die brennenden Fragen nicht angesprochen werden und am Ende nur entschieden wird, ob eine Wand Grün oder Rosa gestrichen wird. Ich denke, dass Teilnahme nicht besser oder schlechter als Teilhabe ist, das hängt vom Projekt ab. Beim Hafenforum war beides möglich. Viele Leute wollen auch einfach nur teilnehmen. Teilhabe bedeutet ja auch aktiv werden zu müssen und sich zu engagieren, das kann auch anstrengend und mühsam werden. Andererseits ist es mir sehr sympathisch das Publikum zur aktiven Teilnahme und Teilhabe aufzufordern. Ich halte nichts davon Kunst konsumierbar zu machen. Es müssen auch nicht immer Ausstellungsexponate mit wenigen Sätzen erklärt werden, damit die BesucherInnen sie auf Anhieb „verstehen“ können. Die „Eventisierung“ im Performancebereich zeigt sich etwa an Vanessa Beecroft's Projekten. Nackte Menschen erzeugen Aufmerksamkeit und der kapitalisierte Kunstbetrieb verlangt eine hohe Anzahl von BesucherInnen. Auch wenn eine Performance die Massen anzieht, muss sie deshalb nicht künstlerisch wertvoll sein. Es kann sich auch einfach nur um ein geschickt inszeniertes Spektakel handeln. Vanessa Beecroft's Aktionen gehen in diese Richtung und werden noch dazu mit dem Begriff Partizipation gehandelt. Tatsächlich werden Amateur-Models über Zeitungsannoncen engagiert. Sie dürfen dann teilnehmen und für dieses Event, entsprechend der Regieanweisung der Künstlerin, ihren Körper zur Schau stellen. Das ist aus meiner Sicht eine sehr reduzierte Auffassung von Partizipation. Die von Beecroft inszenierte Menschenansammlung ist zwar ästhetisch aufgeladen, aber die Ästhetisierung, die hier stattfindet, entspricht nicht meiner Vorstellung von der Funktion der Ästhetik in der Kunst. Für mich ist Ästhetik in der Kunst etwas anderes, als durch gefällige oder verstörende ästhetisierte

Bilder in der neoliberalen Aufmerksamkeitsindustrie zu punkten. Ästhetik kann vielmehr Normen aufbrechen. Ich verbinde mit Ästhetik auch Kant's Definition eines „interesselosen Wohlgefallen“. Dazu zählt es, keine Klischees zu reproduzieren. Bei Beecroft sehe ich dieses Kriterium nicht eingelöst. Wenn es sich jedoch um keinen Etikettenschwindel handelt, dann halte ich Teilnahme an sich, wie gesagt, weder für schlecht noch für gut.

SS: Ich wollte das jetzt gar nicht abwerten.

MK: Bei manchen Events kann man auch nur teilnehmen und das kann auch gut sein. Silke Feldhoff unterscheidet zum Beispiel zwischen Partizipation und partizipatorisch.

SS: Das stimmt. Wie unterscheidet sie Partizipation und partizipatorisch?

MK: Eigentlich so ähnlich wie du es beschrieben hast. Bei Partizipation ist man involviert in einen Prozess und gestaltet das Kunstwerk mit. Wenn niemand involviert ist, gibt es auch kein Kunstwerk. Das wäre die Partizipation. Das Partizipatorische geht laut Feldhoff schon einen Schritt weiter. Hier ist man auch an der Entwicklung des Konzepts beteiligt. Es ist also nicht nur eine Teilnahme, sondern auch eine Teilhabe. Die dritte Kategorie ist für sie die interaktive Kunst, die eher der klassischen Form der Medienkunst entspricht, wenn etwa Schalter gedrückt werden müssen, damit sich am Monitor etwas bewegt. Da geht es mehr um die Interaktion mit dem Kunstwerk. Man kann fragen, ob nicht jede Kunst interaktiv ist. Jedes Kunstwerk braucht zumindest eine/n BetrachterIn. Dadurch, dass die/der BetrachterIn mit dem Werk interagiert, indem sie/er es etwa eingehend betrachtet, wird es zum Kunstwerk. Ein Kunstwerk ohne RezipientIn ist ein Objekt ohne ästhetische Funktion. Erst wenn der/die BetrachterIn es als Kunst wahrnimmt, ist es ein Kunstwerk. Ohne Interaktion wäre Duchamps „Fountain“ einfach nur ein umgedrehtes Pissoir ohne künstlerischen Wert.

SS: Weil du vorher das Mahnmal St. Lorenz angesprochen hast. Welche Rolle hat in diesem Projekt die Partizipation gespielt?

MK: Ich bin im Zuge meiner Recherche auf die Heartfield Montage „Deutsche Eicheln 1933“ gestoßen. Von Anfang an war es meine Idee, dieser Montage Raum zu geben und mit ihr die sentimentale Verehrung der „Heldentaten“ der Wehrmacht zu überschreiben und zu durchkreuzen. Parallel dazu hatte ich die Idee gemeinsam mit SchülerInnen aus der Region des Standortes des Friedenskreuzes St. Lorenz, in Form einer intensiven Zusammenarbeit über ein halbes Jahr, Collagen zu schaffen, die sich mit Antifaschismus und Diskriminierung auseinandersetzen und Medienbilder hinterfragen. Es gibt nun diese Arbeiten der SchülerInnen, fünf wurden ausgewählt, die vor Ort in Form von A2 Tafeln installiert sind. Ihre Kunstwerke komplementierten das Mahnmal. Das Mahnmal besteht aus drei Teilen. Das ursprüngliche Kreuz, die Heartfield Montage und die Arbeiten der SchülerInnen. Vor Fertigstellung im Rahmen des Schulprojektes, das ich gemeinsam mit Gregor Kremser geleitet habe, haben wir Kriegerdenkmäler besucht. Ich habe beispielsweise einen Vortrag über Heartfield gehalten und dann haben wir gemeinsam Heartfield Montagen und Fotomontagen analysiert. Gleichzeitig haben wir auch über Geschichtspolitik diskutiert und Exkursionen gemacht, wie zur Ausstellung im Karikatur-Museum zu Montage und Collage. Es wurde einerseits der technische Aspekt und andererseits der inhaltliche Aspekt erarbeitet. Die SchülerInnen haben von uns Material bekommen und haben auch selbst etwas mitgenommen. Ich habe über ein Antiquariat eine originale Ausgabe der Illustrierten-Zeitung erworben. Es ist nicht genau die Ausgabe, in der die Collage „Deutsche Eicheln 1933“ von Heartfield zu sehen ist, aber eine Ausgabe von

1938, die illegal in Deutschland verteilt wurde. Wir haben die Ausgabe kopiert und die SchülerInnen haben Material herausgeschnitten und mit aktuellen Zeitschriften kombiniert. Es war ein langer Prozess. Meine Vorgabe war es nicht mit Photoshop zu arbeiten, sondern mit der Hand die Elemente der Collage auszuschneiden und auf einem Tisch aufzulegen und immer wieder neu zu arrangieren. Geklebt wurde erst am Ende. Sie haben lange an diesen Montagen gearbeitet. Im Rahmen eines Workshops, „Making art -taking part“²⁰⁰ mit Dilara Akarcesme und Elke Smodics, wurden die Collagen schließlich finalisiert. Ich finde, die SchülerInnenarbeiten sind auch wirklich gut geworden. Es gibt auch eine Publikation²⁰¹ zu dem gesamten Projekt, wo alle neun Montagen zu sehen sind. Zu Beginn des Schulprojektes stand die Idee ein Mahnmahl zu gestalten. Die SchülerInnen entschieden dann, ob sie daran teilnehmen und teilhaben möchten. Das Projekt fand im Rahmen des Kunstunterrichts statt.

SS: In der aktuellen Ausstellung *Die 70er* auf der Schallaburg wurden fünf Debattenräume für sieben Ausstellungskapitel eingerichtet und du hast den Debattenraum Club 2 gestaltet. Inwiefern ist die Ausstellungsarchitektur wichtig für eine Diskussion und einen Diskurs? Wie können diese Räume diskursiv belebt werden und welche Strategien gibt es dafür? Welche Rolle spielt die Vermittlung? Wie und unter welchen Bedingungen ist eine Teilhabe der BesucherInnen möglich/erwünscht?

MK: Ich bin von Elke Smodics und Renate Höllwart eingeladen worden einen dieser Debattenräume zu bespielen. Sie hatten bereits ein sehr elaboriertes Konzept für die gesamte Ausstellung entwickelt und ein wichtiger Teil davon waren diese fünf Debattenräume. Die Idee geht darauf zurück, dass die BetrachterInnen einbezogen werden, damit sie die Ausstellung nicht nur konsumieren, sondern die Möglichkeit einer echten Teilnahme, vielleicht sogar Teilhabe, gegeben wird. Die Schallaburg hat ja tausende BesucherInnen pro Ausstellung. Das ist eine Großausstellung. Es ist natürlich eine besondere Herausforderung, eine Ausstellung mit politischen Inhalten mit dem Nostalgiefaktor der 1970er Jahre zu konzipieren und dann auch entsprechend umzusetzen. Geschichte soll ins heute transferiert und die Ideen, die damals geboren wurden, weitergedacht werden. Es ist also eine geschichtspolitische Ausstellung. Durch die Debattenräume wird ein partizipatorisches Moment in die Ausstellung getragen. Das KuratorInnenteam hatte bereits die Idee einen Club 2 zu machen und sie haben mich gefragt, was ich davon halte. Ich habe die Idee sehr gut gefunden und den Raum gemeinsam mit den Kuratorinnen gestaltet. Es wurde eine Bühne im Stil eines Club 2 gebaut, wo die BesucherInnen miteinander und mit den KunstvermittlerInnen über die Inhalte der Ausstellung diskutieren konnten. Die Herausforderung für mich war es, mit den KunstvermittlerInnen ein Rahmenkonzept zu bauen, wie eine Diskussion aussehen könnte. Wir hatten mehrere Workshops mit den KunstvermittlerInnen durchgeführt. Es waren auch sehr viele Schulklassen in der Ausstellung. Es war wichtig für mich, dass das Setting so ist, dass man wirklich das Gefühl hat im Club 2 zu sein, aber gefilmt wurde nicht. Würde man gefilmt werden, hätte das den Beigeschmack von Überwachung und man könnte nicht so unbeschwert sagen was man denkt. Es sollte aber ein Ort der Begegnung und ein Ort der Diskussion sein, wo man offen und frei diskutieren kann. Die Idee war, dass es die Möglichkeit gibt, dass man Statements am Ende

²⁰⁰ Siehe: <http://www.trafo-k.at/projekte/makingart-takingpart/> (24.03.2018).

²⁰¹ Siehe: <http://www.studienverlag.at/page.cfm?vpath=buecher/buchdetail&bookclass=&titnr=5584> (24.03.2018).

der Diskussionen schriftlich abgibt und so selbst entscheidet was öffentlich gemacht wird und was nicht. Die Spielregeln waren auch sehr wichtig. Deshalb kam ich auf die Idee eines Kartenspiels, für welches ich gemeinsam mit den KunstvermittlerInnen Fragen entwickelte. Aufgrund dieser Fragekarten, die von den BesucherInnen/TeilnehmerInnen am Club 2 gezogen wurden, entstanden die Diskussionen. Wir haben das auch vorher mehrmals durchgespielt und dabei die Spielregeln festgelegt (Wie lange dauert die Diskussion? etc.). Durch diese Karten als Hilfsmittel war es nun auch möglich, dass die BesucherInnen selbst die Diskussion moderieren konnten. Das war für mich ein wichtiger konzeptioneller Ansatz. Der Club 2 hatte durch sein Format immer schon etwas Demokratisches, weil die Leute, die eingeladen wurden nicht nur spezialisierte ExpertInnen waren, sondern oft auch der/die „einfache Mann/Frau“ von der Straße. Der ORF wollte durch diese gemischte Einladungspolitik den Alltag in das Studio bringen. Oft sprechen ExpertInnen nur über ihren eigenen Bereich, weil sie dort sattelfest sind. Das Format Club 2 hatte ein Open End, man ließ sich Zeit für Argumente und Diskussion. Das wäre heute unvorstellbar. Wer eingeladen wurde, wurde vom ORF entsprechend seines Bildungsauftrages bestimmt. Oft kamen aber auch nur die ExpertInnen zu Wort. Der Club 2 hat dabei durchaus die Machtverhältnisse in Politik und Gesellschaft reproduziert und konnte sie nur selten aufbrechen. Man sollte das also nicht nostalgisch verklären. Das staatliche Fernsehen ist eben eine zweiseitige Sache. Wir haben uns aber auf die positiven Aspekte des Club 2 bezogen und gewisse Dinge weitergedacht. So wollte ich eine Möglichkeit schaffen, dass auch SchülerInnen Diskussionen leiten können. Die Frage-Karten haben das unterstützt. Die Aufgabe der KunstvermittlerInnen bestand darin, zu helfen, dass das Gesamtsetting gut läuft. Und wenn es Probleme gibt, z.B. wenn der Schüler/innen-Moderator überfordert ist, dann unterstützen sie sie/ihn um wieder in ihre/seine Rolle zu finden. Bei solchen Projekten hängt es dann sehr von den ausführenden Personen ab.

SS: Ich habe mit einem Kunstvermittler auf der Schallaburg gesprochen. Er meinte, dass es schon sehr anregende Diskussionen gab, aber er wurde beim Thema der Flüchtlingsdebatte angegriffen. Es kann also auch nicht immer „angenehm“ sein im Club 2 zu diskutieren. Er sagte, dass der Club 2 als Debattenraum sehr gut und auch besser als einige andere funktioniert. Der Club 2 ist eigentlich jeder/jedem ein Begriff. Die Gestaltung lädt ein, sich hinzusetzen. Der Raum befindet sich nach etwa der Hälfte des Ausstellungsrundganges, wo man sich hinsetzen und ausruhen kann. Der Kunstvermittler meinte, dass dann eigentlich auch schon eine Diskussion beginnt, sobald sich die BesucherInnen hinsetzen. Die Ausstellungsarchitektur regt also zu einer Diskussion an.

MK: Das war unsere Idee. Der Raum lädt zum Gespräch ein. Es sollte ein Ort sein, der eine eigene Dynamik ermöglicht. Deshalb sind die Karten auch als Unterstützung für qualitätsvolle Gespräche gedacht. Ich glaube, dass es für die KunstvermittlerInnen auch ihr eigenes Werk wurde, sie waren auch an der Konzeption beteiligt. Das ist der zweite Ansatz dieser Ausstellung, dass man die Kunstvermittlung nicht als Mittel, um die Intention der/des KünstlerIn/Künstlers und ihres/seines Werkes zu vermitteln, denkt, sondern im Gegenteil, dass die KunstvermittlerInnen am Kunstwerk teilhaben und, dass es auch ihr Projekt ist.

SS: Die früheren Ausstellungen auf der Schallaburg waren mehr auf das „Konsumieren“ der Ausstellung ausgerichtet. ExpertInnen haben die BesucherInnen durch die Ausstellung geführt. In der aktuellen Ausstellung wird Geschichte aus unterschiedlichen Perspektiven erzählt und unterschiedliche Personen kommen zu Wort. In den Debattenräumen kann über Themen

diskutiert werden, die heute noch Relevanz haben. Ich glaube das funktioniert sehr gut.

MK: Ich glaube die Ausstellung ist ein gelungenes Beispiel, wie man Infotainment vermeiden und etwas Sinnvolles vermitteln und lernen kann. Die 70er Jahre Nostalgie ist das Trojanische Pferd. Dann ist man drinnen und diese multiperspektivische Vermittlung von verschiedensten Themen, aber doch mit einer ganz klaren Zielrichtung - nämlich das emanzipatorische Potenzial der 70er Jahre weiterzudenken, hat viele BesucherInnen angesprochen. Das ist der Verdienst von trafoK. Ich hatte in Bezug auf das Konzept nur eine künstlerische Nebenrolle, die ich aber gerne gespielt habe.

SS: Ich glaube beim Club 2 sind die Karten als Anregung zur Diskussion auch deshalb so wichtig, weil sich die anderen Debattenräume unmittelbar in ein Ausstellungsthema eingebettet sind. Das Gesehene kann zur Diskussion anregen. Der Club 2 befindet sich ja in einem eigenen Raum.

MK: Das war mir auch sehr wichtig. Einerseits kann man durchgehen, durch eine Art Bühne mit Beleuchtung, und andererseits kann man auch Platz auf ihr nehmen. Es wäre sonst nur ein weiteres Requisit. Es musste durch die Architektur ein in sich geschlossener Raum gebildet werden, der sich dann durch die Diskussion wieder öffnet. Die Karten dienen als Transfer von Inhalten der Ausstellung auf aktuelle Themen. Das ist bewusst so gewählt.

SS: Bei anderen Debattenräumen ist es erwünscht, dass man auf die Ausstellung rundherum Bezug nimmt.

MK: Hier geht es nicht darum sich über die anderen Exponate der Ausstellung zu unterhalten, sondern über Inhalte, welche durch sie aufgezeigt wurden.

SS: Gehen wir vielleicht noch einmal kurz auf den Begriff der Partizipation ein. Wodurch zeichnen sich partizipatorische Prozesse aus und welche Rolle spielen sie in all deinen Projekten? Ist dieser Aspekt immer da?

MK: Also, als Künstler interessieren mich in erster Linie die Fragen der Ästhetik. Ich habe schon sehr früh mit unterschiedlichen Gruppen und Personen außerhalb des Kunstfeldes zusammengearbeitet. Für mich ist auch Peter Bürger's „Theorie der Avantgarde“ ein wichtiger theoretischer Bezugspunkt, wo er sagt, dass die Avantgarde versucht hat, die Kunst in die Lebenspraxis zurückzuführen. Dieses Überführen und Rückführen von Lebenspraxis ist das, was mich in meiner Praxis interessiert, wenn Kunst und Leben zusammenfinden und eine Übersetzung von Theorie in Praxis stattfindet. Kunst und Leben sind nicht dasselbe. Ästhetische Erfahrungen mache ich auch außerhalb des Kunstbereichs. Ich glaube, dass sich eine Kluft gebildet hat, zwischen einem sehr spezialisierten Kunstbetrieb und dem breiten Publikum, also jenen Leuten, die hin und wieder in eine Ausstellung gehen. Viele Menschen haben gar keinen Zugang zu zeitgenössischer Kunst. Das hat sich über einen langen Zeitraum so entwickelt. Es gibt jetzt eigentlich zwei Möglichkeiten dem entgegen zu wirken: entweder man setzt auf Infotainment und versucht möglichst spektakuläre und leicht zugängliche und konsumierbare Events in den Museen und anderen Kunstinstitutionen zu machen und damit die BesucherInnenzahlen zu erhöhen, oder man setzt auf die Kunst. Dann muss man sie aber auch ernst nehmen. Die Anzahl der BesucherInnen wäre kein Kriterium für gute Kunst. Vielmehr stellen sich die alten Fragen: Was ist Kunst? Was ist Ästhetik? Welche Möglichkeiten hat die Kunst? Wann handelt es sich um gute Kunst und wann um schlechte Kunst? Der Kunstmarkt

gibt darüber nur unzureichend Auskunft. Verkaufszahlen und BesucherInnenzahlen in den Museen können die oben genannten Fragen nicht angemessen beantworten. Also muss man sich in diese Fragen vertiefen und sich theoretisch damit auseinandersetzen. So gibt es etwa den Begriff der „Dialogical Aesthetics“ von Grant Kester. Den halte ich für sehr gut fundiert. Er floss in meine Dissertation ein, wo ich mich mit sozialpolitisch-dialogischer Kunst auseinandergesetzt habe, welche in Alltagsprozesse interveniert. Meist inkludiert das eine Zusammenarbeit mit Nicht-KünstlerInnen, die ExpertInnen ihres eigenen Bereichs sind. Ich denke, da gibt es ein spezifisches Potenzial einer dialogischen Ästhetik, das noch nicht ausreichend erforscht ist. Es gibt schließlich schon seit der Avantgarde dialogisch angelegte Kunstprojekte und seit den 1990er Jahren wurde die soziale Kunst im Rahmen von Biennalen und großen Festivals institutionalisiert. Heute bekommen KünstlerInnen sogar von Museen den Auftrag in gesellschaftliche Verhältnisse zu intervenieren. Folge einer solchen Institutionalisierung kann auch die Vereinnahmung der Kunst für politische Zwecke sein. Die Potenziale dialogischer Kunst sind jedoch in einer sehr polarisierten Diskussion untergegangen. Bei dieser Debatte ging es vor allem darum, ob man die Autonomie der Kunst im sozialen und politischen Bereich bewahren kann, oder sich der/die KünstlerIn den jeweiligen sozialen und politischen Verhältnissen ausliefern muss und am Ende die Kunst unfrei wird. Soziale Kunst die etwas verbessern will, würde nur die sozialen Missverhältnisse beschönigen und wäre nach Claire Bishop ein „Sticking Plaster“. Eine solche zugespitzte Diskussion finde ich problematisch, weil das immer situations- und projektabhängig ist. Es ist eine sehr verkürzte Sicht und die bringt uns nicht weiter. Man muss sich vielmehr auf die Ästhetik dialogischer Räume einlassen und daraus Methoden einer sinnvollen Kritik entwickeln. Selbst misslungene oder problematische Projekte, können ein Potenzial in sich tragen, eine spezifische ästhetische Erfahrung der Teilnehmenden hervorrufen, die es Wert ist eingehender betrachtet zu werden. Wie lässt sich ästhetische Erfahrung in dem jeweiligen Projekt beschreiben? Welche Kriterien können für eine solche Kunst entwickelt werden?

Zum Beispiel: Wenn man mit anderen Menschen, die man vorher nicht kannte, plötzlich auf einer vertrauensvollen Basis ein Gespräch führt, ist das eine ästhetische Erfahrung. Oder in einem künstlerisch gestalteten Raum einen politischen Prozess zu initiieren, der dann auch tatsächlich gesellschaftliche Relevanz entfalten kann. Damit ist ebenfalls eine ästhetische Erfahrung verbunden. Das gilt besonders für dialogische Kunst. Hier findet das Gegenteil von einer „Ästhetisierung der Politik“, ein Begriff Benjamins, statt. Der sozialen Kunst sollte es nicht um die Inszenierung von Politik gehen, sondern darum auf politische Prozesse dialogisch-ästhetisch einzuwirken. Hier kann Kunst einen Gegenpol zu falscher Politik bilden. Anstatt Machtverhältnisse zu ästhetisieren, um Menschen zu manipulieren, soll Kunst Macht durchkreuzen, indem es auf die Demokratisierung der Demokratie setzt, also auf Teilhabe, Teilnahme und die Grundprinzipien der Demokratie: Freiheit, Gleichheit und Solidarität/Anerkennung von Differenz.

SS: Welche Rolle spielt in der künstlerischen Ästhetik die Partizipation?

MK: Eine ganz zentrale Rolle. Man kann, wie bereits gesagt, von einer dialogischen Ästhetik sprechen. In dem Moment, wo es zu einem dialogischen Austausch zwischen RezipientInnen und ProduzentInnen kommt, entsteht ein ästhetischer Erfahrungsraum. Ästhetische Erfahrung wurde schon auf viele Arten definiert, etwa in Bezug auf das Erhabene und die Naturschönheit. Einen Sonnenuntergang zu betrachten ermöglicht eine ästhetische Erfahrung. Diese sieht

allerdings bei jedem Menschen anders aus. Auch dann, wenn derselbe Sonnenuntergang betrachtet wird. Deshalb lässt sich ästhetische Erfahrung so schwer definieren. Manche empfinden den Sonnenuntergang an sich gar nicht mehr als etwas Besonderes, sie sehen ihn als Kitsch an. Wenn man sich aber darauf einlässt, kann ein Sonnenuntergang, trotz der unzähligen verkitschten Repräsentationen in Filmen, auf Fotografien und kitschigen Gemälden, sehr beeindruckend sein und eine besondere einzigartige ästhetische Erfahrung auslösen. Ästhetische Erfahrung kann aber auch durch ein außergewöhnliches Gespräch ausgelöst werden (unabhängig davon ob es im Rahmen eines Kunstprojektes oder im Alltag stattfindet).

SS: Du bist ja Künstler, Kurator und unterrichtest auf der Universität für angewandte Kunst „Kommunikative Praxis“. Wie gestaltet sich die Schnittstelle zwischen künstlerischer und kuratorischer Arbeit? Wie beeinflussen sich diese Bereiche?

MK: Im klassischen Sinne kuratiere ich eigentlich kaum mehr. Ich habe mich auch immer als Künstler-Kurator gefühlt. Die letzte große Ausstellungsreihe war „On the Tectonics of History“. Es war eine eher klassische Kunstaussstellung, die ich gemeinsam mit Andrea Domesle und KuratorInnen aus unterschiedlichen Ländern kuratiert habe.

Das Unterrichten ist für mich sehr wichtig. Ich führe mit den Studierenden sehr spannende Diskussionen, wir lesen und interpretieren gemeinsam Texte, aber die Studierenden setzen dann im Rahmen meiner Lehre auch konkrete Projekte um. Ein großes Projekt war die Umgestaltung des Lueger-Denkmal zu einem Mahnmal gegen Antisemitismus und Rassismus. Es war ein Open Call, der sehr erfolgreich und international wahrgenommen wurde. Aber wir machen auch klassische Ausstellungen. Hier gehen Praxis und Theorie ineinander über. Ich trenne das zwar schon von meiner eigenen künstlerischen Praxis insofern, dass meine Autorenschaft sehr in den Hintergrund tritt oder ganz verschwindet, aber die Praxis an sich ist eine künstlerische und da bringe ich mich je nach Projekt mehr oder weniger ein.

SS: An welchen Projekten arbeitest du aktuell?

MK: Ich arbeitete an der Publikation zum Shedhallenprojekt in Zürich. Das Mahnmalprojekt ist abgeschlossen. Es gibt noch ein paar Probleme, die wir mit dem Umweltschutz/Naturschutz lösen müssen. Vor allem arbeite ich zurzeit an dem Dreijahres-Projekt „Long Kesh/Maze prison“²⁰². Das war ein Gefängnis, in welchem loyalistische und republikanische AktivistInnen/TerroristInnen inhaftiert waren. Stichwort UDA/IRA. Es ist jetzt ein verlassenes Gebäude, das zum größten Teil abgerissen wurde. Es wäre für den Friedensprozess in Nordirland wichtig, wenn es in ein Friedenszentrum oder ein Museum umgebaut werden würde. Da gibt es aber sehr viel Widerstand. Wir arbeiten mit Ex-Gefangenen, Ex-AufseherInnen, BesucherInnen und anderen Beteiligten. Das ist ein 3-Jahres Projekt. Hier arbeite ich mit Aisling O’Beirn zusammen, einer Künstlerin, die in Belfast lebt. Ich habe bis vor kurzem einige Jahre in Belfast gelebt und es war mir wichtig, mit jemandem zu arbeiten, der dort lokal verortet und vernetzt ist.

SS: Viel Erfolg für das Projekt und vielen lieben Dank für dieses Interview.

²⁰² Siehe: <http://www.traces.polimi.it/portfolio-posts/portfolio-05/> (24.03.2018).

Interview mit Isabelle Blanc

Datum: 11.08.2016 Ort: Wien

SS: Toikoi ist ein multidisziplinäres internationales Team aus der Markenführung und Architektur und will die Relevanz von Kunst und Kultur für den Alltag fördern. Was zeichnet die Tätigkeiten von toikoi aus?

IB: Wir versuchen nicht zu sehr in ein Kästchen hineingeschoben zu werden, beispielsweise in das Kästchen Gestaltung, in das Kästchen Vermittlung etc. Wir haben beide sehr lange Berufserfahrungen in ganz verschiedenen Bereichen und wir versuchen dieses Wissen in der Vermittlung von Kunst und Kultur anzuwenden. Das ist die Schwierigkeit im Alltag. Es gibt eine berühmte Übung, die ich aus der Management Zeit kenne, in der du innerhalb von einer Liftfahrt sagen musst, was du im Alltag machst. Das ist bei uns nicht möglich. Es ist möglich zu sagen, dass wir uns bemühen Kunst und Kultur zu vermitteln, aber wie wir das tun ist sehr heterogen und wir greifen auf ganz unterschiedliche Tools zurück. Wir begleiten Teams, die eine Kulturgeschichte erzählen möchten und dafür auf der Suche nach einem relevanten roten Faden sind. Wir konzipieren und produzieren dafür die richtigen „Storytelling-Produkte“, immer im passenden Format. Das Format ist dann so individuell, wie eine gute Lösung es verlangt: App, Publikation, Installation, Ausstellung etc. Es erlaubt uns einerseits Vermittlungsprojekte wie die Ausstellung „Friedrich Kiesler. Lebenswelten“ im MAK zu machen, aber auch Ausstellungsprojekte wie „Kosher for... Essen und Tradition im Judentum“ im Jüdischen Museum Wien, wo wir für die Ausstattungs-gestaltung verantwortlich waren. Wir verstehen das als All-inclusive-Kommunikation und deswegen glauben wir, dass wir beides machen können. Das ist das was uns auszeichnet.

SS: Also das Zusammenspiel von Vermittlung, Gestaltung und Kuratieren.

IB: Wir glauben natürlich nicht, dass wir überall Expertinnen sind. Wir sind beispielsweise keine Wissenschaftlerinnen, wir begleiten und beraten KuratorInnen, aber diese Dinge müssen auf jeden Fall ineinander spielen. Wenn wir spezielle ExpertInnen brauchen, holen wir sie ins gemeinsame Boot. Das ist immer mit der Idee verbunden, dass diese Bereiche ineinander verzahnt sein müssen.

SS: Heutzutage geht es nicht mehr allein um eine Kunst und Kultur *für alle*, sondern auch um eine Partizipation zur Kunst *mit allen*. Welche Rolle spielt Partizipation für toikoi?

IB: Gerade diese Mischung aus Meinungen von ExpertInnen und Nicht-ExpertInnen bringt etwas. Ich glaube, wir leben das auch selbst, indem wir im Team auch zwei Persönlichkeiten sind, die aus anderen Bereichen kommen. Jede hat durch die Ausbildung eine andere Sicht und durch die frühere Arbeitserfahrung bringen wir beide unseren eigenen Blick zu Kunst und Kultur mit. So wie auch wir aus unterschiedlichen Backgrounds und unterschiedlichen Kulturen kommen, Chiara Riccardi ist Italienerin und ich bin Französin, glaube ich, dass jede/jeder etwas Interessantes und Anderes zu Kunst und Kultur beitragen kann. Partizipation ist, dass eine Sache nicht nur einer Person zugewiesen wird, sondern, dass eigentlich jede/jeder etwas dazu beitragen kann.

SS: Oder auch mitgestalten kann und an einem Prozess teilhaben kann.

Das MAK lud die Lehrlingsklasse der Berufsschule in der Kreitnergasse in Wien und zwei AHS- Klassen ein, an der Ausstellung über Friedrich Kiesler mitzuwirken. toikoi konzipierte und leitete das partizipative Vermittlungsprojekt. Die Jugendlichen haben sich mit der visionären Raumauffassung auseinandergesetzt. Vielfältige Beiträge der SchülerInnen sind in der Ausstellung zu sehen. Wie war das Projekt aufgebaut?

IB: Das MAK ist an uns herangetreten um ein partizipatives Projekt mit der Berufsschule für Frisur, Maske und Perücke in der Kreitnergasse zu gestalten. Es gibt intern im MAK sowohl ein Vermittlungsteam und eine Vermittlungsabteilung, als auch den Bereich für Neue Lernkonzepte, für den Beate Lex zuständig ist. Beate Lex ist an uns mit dem Hintergrund herangetreten, dass mit den AHS-Klassen die Projekte innerhalb des Unterrichts „Bildnerische Erziehung“ durchgeführt werden konnten, während es bei der Berufsschule nicht möglich war, das Projekt innerhalb der Struktur der Schule zu realisieren. Das Projekt wurde somit ausgelagert. Beate Lex hat eine Koordinationsrolle übernommen. KulturKontakt Austria hat das Projekt mitfinanziert. Roman Schanner von KulturKontakt Austria ist für die Lehrlingsprojekte zuständig. Die Berufsschule hat auch schon mit der Kunsthalle zusammengearbeitet. Die Direktorin ist überzeugt, dass es diese Öffnung zu anderen Welten braucht und, dass es einen Sinn für die SchülerInnen hat. Das MAK hat den Wunsch geäußert, einen partizipativen Prozess zu gestalten, sowie ein Konzept dafür zu entwickeln, mit dem Ziel den BesucherInnen die Welt von Friedrich Kiesler zu vermitteln und zwar aus der Sicht von SchülerInnen zwischen 16 und 20 Jahren. Die Schwierigkeit bei einem partizipativen Prozess ist die Instrumentalisierungsgefahr. Die Institution möchte sich vielleicht mit einem partizipativen Projekt schmücken und zeigen, dass sie für „alle“ da ist. Wir haben am Anfang gesagt, dass dies ein Problem sein könnte. So war die Idee das Konzept so aufzubauen, dass es nicht danach aussieht, sondern dass überall eine Transparenz geboten wird. Was hat man vor? Wo soll die Reise hingehen? Was sind die Erwartungen? Wir haben auch unsere Learnings aus der Masterthese mitgebracht. Genauso wollten wir das nun auch umsetzen.

SS: Euer Thema war die Architekturvermittlung, oder?

IB: Ja genau. Thema war die Architekturvermittlung im Kontext von musealisierten Gebäuden anhand der Werkbundsiedlung. Wir haben überlegt, ob ein partizipativer Prozess mit den BewohnerInnen dieser Häuser eine Musealisierung vermeiden könnte. Es gab damals die Überlegung ein Museum in einem dieser Häuser einzurichten. Eines der Learnings war einerseits ein Wir-Gefühl, also ein gemeinsames Ziel, zu schaffen und andererseits auch ein persönliches Ziel zu setzen. So haben wir nun versucht dieses Wissen in den Prozess zu transportieren. Wir versuchten so transparent wie möglich zu sein und ein gemeinsames, sowie persönliches Ziel zu schaffen. Das Projekt bestand aus mehreren Phasen. Wir haben im November mit der ersten Phase begonnen. Beim ersten Treffen ging es darum, einen Bezug zum Thema Architektur und dem Thema Raum zu schaffen. Wir haben unterschiedliche Übungen rund um das Thema Raum, Wunschvorstellungen, etc. gemacht. Wie werden Räume auch in anderen Ländern erlebt? Dabei wurden Bilder zu Ländern zugeordnet, um auch die räumliche Vorstellung zu erlangen. In einer weiteren Übung haben wir verschiedene kleine Figuren aufgestellt und gesagt, dass sie einen Menschen aussuchen können, den sie gerne kennenlernen möchten. In einem zweiten Schritt haben die SchülerInnen für diesen kleinen Menschen einen Raum aus Schachteln und unterschiedlichen Bodenbelegen, Decken, Fenstern, Öffnungen, Teppichen etc. gebaut und haben die Geschichte von diesen Personen erzählt. Der

Bezug Mensch-Raum und Raum-Mensch ist ganz klar geworden, genauso wie auch in der Theorie von Friedrich Kiesler, wo es darum geht, einen Raum für den Menschen zu bauen. So waren wir dann auch gleich in der Thematik. An diesem ersten Vormittag haben wir auch über Friedrich Kiesler und über seine unterschiedlichen Rollen wie Visionär, Architekt, Bühnenbildner, etc. gesprochen. Wir haben seine Tätigkeitsbereiche und Lebensphilosophie aufgezeigt. Am zweiten Vormittag ist es viel persönlicher geworden. Da ging es darum, ein gemeinsames Ziel zu setzen und stolz darauf zu sein, gemeinsam ein Projekt für das MAK zu entwickeln. Es ist auf jeden Fall ein Anreiz sich in der Öffentlichkeit präsentieren zu können. Dann ging es darum, dass jede/r für sich ihre/seine eigene Motivation findet. Das MAK wollte, dass die SchülerInnen ein Objekt entwickeln, um Friedrich Kiesler zu vermitteln. Es gab keine Vorgaben. Jede/r kann etwas und jede/r hat gewisse Fähigkeiten. Vielleicht ist es ein Bereich, den sie interessant finden oder wo sie sich verbessern möchten. Wofür schlägt ihr Herz? Zuerst haben wir mit einem Freundschaftsbuch gearbeitet, wo jede/r für sich die Frage beantworten sollte: Was sind deine Hobbys? Wer wärest du gerne, wenn du ein/e SuperheldIn wärest? Die ursprüngliche Idee war, dass wir daraus auch wirklich ein Buch für die Klasse machen. Es hat sich dann aber herausgestellt, dass sich viele SchülerInnen nicht so gut ausdrücken können und dass sich manche SchülerInnen vor dem Schreiben schämen, weil sie das nicht so gut können. Wir hatten noch eine zweite Übung, wofür wir etwa 60 Kärtchen, die unterschiedliche kreative Bereiche darstellten, vorbereitet haben. Wir haben die Karten auf dem Tisch platziert und die SchülerInnen haben die für sie passende Karte ausgewählt. So haben sich vier Gruppen gebildet, die ähnliche Interessen oder ähnliche Bereiche abdeckten. In der ersten Gruppe ging es um Schminke, Muster entwickeln und Styling allgemein. Die zweite Gruppe interessierte sich für Illustration, Zeichnen, Farben. Die dritte Gruppe hatte das Thema „Spiel“ und die vierte Gruppe arbeitete zu Bühne, Musik und Tanz. Wir haben versucht das als Basis zu nehmen, um dann vier Projekte zu entwickeln. In der nächsten Phase ging es um Inputs. Wir haben uns im MAK bewegt und wurden dort von vier Personen empfangen. Jede/r war ein/e ExpertIn in einem Bereich. In den jeweiligen Gruppen sprachen die ExpertInnen etwa 20 Minuten über Friedrich Kiesler, speziell über die Themen Theater, Biographie und Möbel. Die Co-Kuratorin berichtete über die Ausstellung. Den Raum konnten wir leider nicht besichtigen, weil gerade eine Ausstellung gezeigt wurde, allerdings konnten wir ähnliche Räumlichkeiten ansehen. Eine Woche später ging es um das erste Brainstorming. Die Lehrerin meinte, dass es gar nicht so einfach ist, einen kreativen Prozess zu starten, weil viele SchülerInnen es nicht gewohnt sind kreativ zu arbeiten. Wir haben mit der Ideentrainerin Anja Ebertz in der Schulklasse gearbeitet, Ideen zusammengefasst und weiterentwickelt. Zum Schluss hatten wir ein grobes Konzept.

SS: Welche Ideen waren das?

IB: Zu 90 Prozent waren es die Ideen, die wir ausgestellt haben. Zwei Projekte sind anders geworden, weil es dann doch Vorgaben aus dem MAK gab, die uns dazu gezwungen und dazu gebracht haben, dass wir die Ideen weiterentwickeln mussten. Grund war, dass bereits ein Film in der Ausstellung ausgewählt wurde und, dass nicht noch ein weiterer Film gezeigt werden konnte. Eine Künstlerin entwickelte bereits ein Häuschen und eine zweite Haut für die Ausstellung, so mussten wir auch die geplante Skulptur weiterentwickeln und ein bisschen umändern. Hier stellt sich natürlich auch die Frage, was ein rein partizipatives Projekt ist? Vielleicht ist es ein Projekt, wo es gar keine Einschränkung gibt, wo nichts dagegen gesagt wird oder vorgegeben wird. Oder gibt es nicht immer eine Steuerung seitens der VeranstalterInnen, inklusive mir? Ich glaube, dass es zwei Möglichkeiten gibt.

Jede Gruppe hat sich einen KünstlerInnennamen gegeben und hat das Rohkonzept vorgestellt. Danach waren wir in der „Österreichischen Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung“, um das Wissen weiterzuentwickeln und das Konzept zu verfeinern. Die SchülerInnen haben viele autobiographische Fragen vorbereitet. Herr Zillner nahm sich sehr viel Zeit, um diese Fragen zu beantworten und war über einige sehr erstaunt. Er ist Forscher auf dem Gebiet, erzählte Anekdoten, über die er bisher mit kaum jemandem sprach, geschweige denn Forschungen anstellte. Er schlüpfte förmlich in eine andere Rolle. Es war sehr schön zu sehen, mit welcher Begeisterung er über Friedrich Kiesler erzählte.

In der letzten Phase ging es um die Realisierung des Projekts. So wurde auch die Idee geboren, eine/n ExpertIn auf diesem Gebiet einzuladen, um jede SchülerInnengruppe zu betreuen. Wir haben für die Gruppe, die sich mit Bühnen auseinandersetzte, die Tanzpädagogin Julia Ostwald eingeladen. Für die Entwicklung des Spiels haben wir den Designer Karl Emilio Pircher von Walking Chair beauftragt. Die Gruppe, die in Richtung eines „Trendhouse Kiesler 2016“ arbeitete, hatte die Idee, aus dem Grundriss ein Modell zu bauen. Dazu haben wir den Architekten David Callas eingeladen, der auch an der TU Wien lehrt. Die vierte PatIn war die bildende Künstlerin Rosmarie Lukasser, die auf Skulptur spezialisiert ist. Wir haben den Prozess an die PatInnen übergeben, mit der Bitte, dass sie die SchülerInnen bei der technischen Umsetzung unterstützen, gleichzeitig aber auch versuchen, sich selbst zurückzunehmen.

SS: Also nicht die eigenen Ideen einzubringen, sondern die Ideen der SchülerInnen zu unterstützen und ihnen das notwendige Know-how für die Realisierung zu vermitteln?

IB: Ja, das notwendige Know-how zu geben und auch Denkprozesse in Gang zu setzen. Das Konzept für die Gruppe der Bühne und des Films war es, den Alltag von Friedrich Kiesler im endless house nachzubauen. Wenn man noch nie ein Drehbuch geschrieben hat, stellen sich die Fragen: Wo fängt man an? Wo endet man? Die Aufgabe der PatInnen war es auch den Denkprozess zu leiten, wodurch man auch die Grenzen von diesem partizipativen Prozess erkennt. Wenn man sagt, dass etwas entstehen soll, dann ist das fast gezwungenermaßen immer ein Einfluss von außen, der nicht vermieden werden kann. Warum sollen sich SchülerInnen in einem Museum für einen Architekten interessieren, der fast nichts gebaut hat, 1960 starb und im letzten Jahrhundert lebte? Deswegen war der Fokus für mich darauf gerichtet, die Motivation zu wecken. Es war für mich diese Struktur wichtig, um ihnen eine Chance zu geben überhaupt mitzumachen. Es stimmt schon, dass es immer geleitet ist.

SS: Ich glaube ein solches Projekt braucht einen Rahmen und ein Setting, damit solche Ideen umsetzbar werden.

IB: Sie hatten auch die Möglichkeit nach der Schule im Atelier von Walking Chair zu arbeiten. Ein Schüler meinte: „Es ist nicht ganz so geworden, wie ich es mir vorgestellt habe, man müsste es noch ein paar Mal probieren“. Das ist auch unsere Sicht auf Kiesler und auf sein ganzes Leben. Es war so hartnäckig, realisierte verhältnismäßig wenig und versuchte trotzdem alles, ohne jemals zu einem Endpunkt kommen. Da haben wir eine schöne Parallele gesehen. Die letzte Gruppe ist von der Idee abgekommen ein Modell des „endless house“ zu bauen, lieber wollten sie die Wände eines Modells desgleichen bemalen. Dies war vom MAK aus nicht möglich und die Patin hat den SchülerInnen den Vorschlag gemacht, die Räumlichkeiten eines Modells aus einer Ausstellung, die 1945 in Moskau stattfand, heranzuziehen. In diesem Entwurf sieht man organische Formen von Räumen. Es wurde vorgeschlagen, diesen Grundriss zu

nehmen und jeden Raum mit Motiven zu bemalen. Die SchülerInnen suchten nach einem Material, das die runde Form wiedergibt.

SS: Das hat in der Schule stattgefunden?

IB: Ja.

SS: Wir besuchten im Rahmen vom /ecm- Lehrgang die Ausstellung. Ich habe mich gefragt, wieso die künstlerischen Interventionen in der Ausstellung zu sehen und die Präsentation der partizipativen Projekte im Vorraum zu finden sind. Weshalb sind diese nicht auch in der Ausstellung zu sehen? Dieter Bogner meinte, dass das ursprünglich vorgesehen war, aber dass es dann nicht umgesetzt wurde. Weshalb? Gab es auch da Grenzen von Seiten der Institution?

IB: Es ist ein wenig verbunden mit deiner nächsten Frage nach der Herausforderung. Es ist ein Projekt, das von außen gekommen ist. Dieter Bogner hatte bereits Erfahrungen mit partizipativen Projekten und wollte sein Wissen als externer Kurator auch hier in einer Ausstellung mit Maria Lind und einer Co-Kuratorin umsetzen. Mitgestalten heißt nicht nur, dass Leuten von außen erlaubt wird etwas mitzumachen, sondern dass auch die Personen intern eingebunden sind. Dieser Austausch hat nicht ausreichend stattgefunden. Wir waren zwar im MAK, wo uns zwei KuratorInnen ihr Wissen über Friedrich Kiesler weitergaben, beide Seiten arbeiteten aber nach den eigenen Vorstellungen und Zielen weiter. So konnte es natürlich nicht zu einer gemeinsamen Lösung kommen. Wir sollten die SchülerInnen in einem partizipativen Prozess zum Mitmachen motivieren, darauf achten, dass sie genug Freiheit haben und am Ende ein Produkt liefern, das ausgestellt werden kann. Auf der anderen Seite stehen jedoch die KuratorInnen, die eine Ausstellung planen und das partizipative Projekt nicht im Fokus haben. Sie betreuen die KünstlerInnen, haben mit Leihgaben zu tun und haben ein geringes Budget, um eine Ausstellungsarchitektur zu entwickeln. Das was draußen passiert bleibt natürlich auf der Strecke. Wahrscheinlich hätte ein „miteinander wirken“ der Institution mit der Klasse als Ergebnis gehabt, dass das partizipative Projekt nicht im Vorraum der Ausstellung platziert und als SchülerInnenprojekt bezeichnet worden wäre, sondern vielmehr ein integrierter Bestandteil der Ausstellung gewesen wäre. Am Anfang dachte ich mir, dass es von Vorteil ist, dass das MAK jemanden extern beauftragt, weil so mehr Freiheiten möglich sind. So wird sichergestellt, dass Ideen von außen kommen. Als MitarbeiterIn der Institution vertrittst du primär deren Interessen. Erst beim Aufbau wurde festgestellt, dass die Präsentation des Projekts vor der „Raumstadt“ nicht funktioniert.

SS: Die „Raumstadt“ ist ein in sich geschlossener Raum. Der Bereich davor wirkte als Durchgangsraum.

IB: Die Präsentation wäre also daneben platziert worden. Man muss alles zusammendenken. Von der Gestaltung muss man erfahren, dass es SchülerInnen gemacht haben und so soll es auch gesehen werden. Ein/e KünstlerIn ist ein/e KünstlerIn, ein/e SchülerIn ist ein/e SchülerIn und Friedrich Kiesler ist Friedrich Kiesler. Ich denke, man hätte das gestalterisch besser umsetzen müssen, sodass es stärker verbunden ist. Wenn ich mich in die BesucherInnen hineinversetze, bemerke ich, dass die Präsentation der partizipativen Projekte das erste ist, was sie sehen. Somit ist es wie eine Art Einleitung. Es ist klar als die Sicht von SchülerInnen gekennzeichnet. Dann tritt man in die Ausstellung zu den Originalen von Friedrich Kiesler ein. Die Kunstwerke und Interventionen sind mehr oder weniger gut integriert. Wenn das Ziel der

Ausstellung ist, verschiedene Sichtweisen auf Friedrich Kiesler zu geben, dann ist es gelungen. Ich glaube, dass die SchülerInnen zufrieden waren. Es gab eine positive Stimmung.

SS: Ich habe mir beim Ausstellungsbesuch gedacht, dass es toll ist, dass ein partizipatives Projekt realisiert wurde. Draußen ist es ganz klar, dass es ein partizipatives Projekt mit Schulklassen ist, aber in der Ausstellung war es nicht immer klar, dass es sich um künstlerische Interventionen handelt und wieso diese jetzt hier platziert sind. Ich finde es hat mit dem partizipativen Projekt im Vorraum viel besser funktioniert. Das ist nur mein persönlicher Eindruck.

IB: Ich glaube, trotz positiver Zusammenarbeit bräuchte es mehr Zeit für diese Kooperation. Vermittlungsprojekte haben meist ein minimales Budget. Wir konnten nicht so viele unterschiedliche Ziele verfolgen. Natürlich hätten wir das Projekt auch gerne dokumentiert. Es scheitert im Endeffekt auch an den finanziellen Mitteln. Meiner Meinung nach, hätte es auch zwischen KuratorInnen und SchülerInnen mehr Zusammenarbeit geben sollen. Das planen wir beim nächsten Projekt ein!

SS: Es waren auch zwei AHS-Klassen beteiligt. Gab es da einen Austausch?

IB: Am Anfang gab es einen kurzen Austausch, aber dann nicht mehr. Das ist leider auf der Strecke geblieben. Wir waren informiert, was die anderen machen, denn Beate Lex war die Koordinatorin, die immer alles wusste.

SS: Was bedeutet Partizipation? Wodurch zeichnen sich Partizipationsprozesse aus und vor welchen Herausforderungen und Grenzen steht toikoi?

IB: Auf der Website schreiben wir „ein partizipatives Projekt, das auch seinen Namen tragen darf“. Es ist eine Verantwortung so etwas zu machen. Ich hätte am liebsten gleich den Titel in ein Teilnahmeprojekt geändert. Partizipation ist ein Heiligtum und ein großes Ziel. Unsere persönliche Herausforderung war es, die SchülerInnen davon zu überzeugen, dass es sich lohnt mitzumachen. Das hat auch geklappt. In Folge des auferlegten Verbotes rief mich eine Schülerin durch ihre Lehrerin an, um mir zu sagen, dass die Gruppe sehr verärgert wäre, da sie das Geplante unbedingt wie ursprünglich konzipiert umsetzen wollten. Für mich ist das ein Beweis, dass sie total dahinter waren und das Projekt unbedingt machen wollten. In weiterer Folge durften sie ihre Idee nach Plan durchführen.

SS: Ein weiteres Projekt von toikoi war die Ausstellung „Wir sind Kudlich“ im Juni 2016. Die BewohnerInnen des neunerhaus Kudlichgasse haben sich in der Ausstellung der Öffentlichkeit vorgestellt, um eine Stigmatisierung durch NachbarInnen der Straße und des Grätzls zu bekämpfen. Wie konnte diese Stigmatisierung bekämpft werden? Welche Strategien und Konzepte gibt es? Wie seid ihr an das Projekt herangegangen?

IB: Wir haben das Projekt mit purporkultur entwickelt. Das neunerhaus ist eine Institution, die noch nie eine Ausstellung realisiert oder eine Reflexion über eine Ausstellung gemacht hat. Sie traten an uns mit dem Wunsch heran, etwas Schönes zu machen. Der Gedanke war von Anfang an, dass man nicht stigmatisiert werden will, aber man wollte sich ausstellen. Sie wollten mit den NachbarInnen in Kontakt treten und sich mit den Leuten aus der Straße austauschen.

SS: Das Ziel war also die Integration in die Nachbarschaft.

IB: Gesehen werden als normaler Mensch. Deswegen haben wir eher überlegt, wie wir zu diesem Endziel kommen können. So entstand die Idee, dass wir eher Richtung NachbarInnenschaftsfest arbeiten sollten.

SS: Im NachbarInnenschaftsfest wurde der Alltag der BewohnerInnen thematisiert. Wie und unter welchen Bedingungen war eine Teilhabe der BesucherInnen möglich/erwünscht?

IB: Es gab eine Art Kickoff, wo Wünsche und Anregungen gesammelt wurden. Was wollen wir erzielen? Was möchten sie von sich selbst zeigen? Es hat sich herausgestellt, dass das, was sie zeigen wollten, sehr alltägliche Dinge waren wie Haustiere, Karten spielen, etc. So wollten wir anschließen: Wir machen ein NachbarInnenschaftsfest unter dem Motto „Alltag“. Nach diesem ersten Treffen sind wir zum Titel „Wir sind Kudlich. Helden des Alltags“ gekommen. Der partizipative Prozess lief wie folgt ab. Wir schlugen diverse Ideen vor, welche wir dann von den TeilnehmerInnen absegnen ließen. Zum Thema „Helden des Alltags“ war das Feedback, dass sie sich selbst nicht als HeldInnen ansehen, da sie auf der Straße lebten. So hat sich das Projekt weiterentwickelt. Es war mehr der Versuch einer Teilnahme. Die Ursprungsidee war, dass sich die Leute ausstellen, indem sie ihren Alltag „erlebbar“ machen. Die Dame, die gerne Hundemäntel strickt, hat vorgehabt, dass sie vor Ort strickt. Der Herr, der sehr gerne Pflanzen pflegt, hätte eine Pflanzenberatung gemacht. Es gab auch einen Tisch, wo die Leute ein Schnapsturnier spielen konnten.

SS: Also es ging darum auf die Gemeinsamkeiten und nicht auf die Unterschiede abzielen.

IB: Genau. Tatsächlich war aber die Teilnahme der BewohnerInnen nicht so wie angekündigt, beziehungsweise wie geplant. Es gibt unterschiedliche Gründe. Es sind Leute, die sich nicht in einer einfachen Situation befinden.

SS: Es war auch eine Fotoausstellung zu sehen?

IB: Wir hatten vor Ort eine Fotobox, wo sich die Leute in einem goldenen Rahmen fotografieren lassen konnten. Das Motto der Ausstellung war auch unter dem Motto Gold, um dem Alltag eine Wertigkeit zu geben. Die Fotostation hat sehr gut funktioniert. Die Idee war, dass man das Foto vor Ort ausdruckt und gleich in einen Rahmen gibt. In der Bezirkshauptmannschaft wurden diese Bilder mit einem Erklärungstext aufgehängt.

SS: Wie gestaltete sich die Zusammenarbeit mit purpurkultur und welche Aufgabe ist euch zugekommen?

IB: Wir haben gemeinsam das Konzept entwickelt. Purpurkultur war für die Kommunikation und die Texte verantwortlich und wir für die Gestaltung.

SS: Welche Möglichkeiten und Grenzen in Partizipationsprozessen gibt es? Inwiefern spielen dabei Prozessorientiertheit und Ergebnisoffenheit eine Rolle?

IB: Ergebnisoffenheit ist sicher eine der größten Herausforderungen. Ergebnisoffenheit ist Teil des Partizipationsprozesses. Das ist für mich ein Synonym. Ich glaube, dass es wichtig ist, Regeln zu haben, an die man sich hält, um sein Ziel zu erreichen.

SS: Beim Friedrich Kiesler-Projekt habt ihr zur Unterstützung der SchülerInnen schließlich auch PatInnen hinzugezogen. Das zeigt auch eine Prozessorientiertheit.

IB: Ich hätte unter Prozessorientiertheit verstanden, ob man eine Struktur oder einen Leitfaden braucht, um ans Ziel zu kommen. Das war ja bei Kiesler-Projekt der Fall. Wir haben die Phasen vorher festgelegt und haben diese besprochen. Wir hatten Treffen mit KulturKontakt Austria und auch mit Beate Lex, die im Vermittlungsbereich viel Erfahrung hat. Manche Phasen wurden umgeändert, aber der Prozess war von Anfang an klar.

SS: Mir war nicht genau bewusst, ob euch die Gestaltung der Phasen im Vorhinein bereits bekannt war, oder ob sie sich erst ergeben haben.

IB: Es war ganz bewusst so. Man hätte auch anders arbeiten können, allerdings wollten wir uns bei diesem Projekt an die Regeln halten, die wir am Beginn des Prozesses festgelegt haben. Natürlich hätten wir uns auch während des Projekts inspirieren lassen können. Vielleicht wäre das Ganze dann gänzlich anders geworden als gedacht und hätte unter Umständen sogar gar nicht funktioniert. Ich glaube, dass es wichtig ist, für sich selbst Verhaltensregeln zu haben, zum Beispiel Ergebnisoffenheit, Transparenz und das Einplanen von Zeit für Feedback und Diskussionen.

SS: Ich glaube das kommt auf das jeweilige Projekt an und man muss immer Möglichkeiten und Grenzen ausloten. Vielen Dank für das Interview.