VER_HANDELN. Begegnungen im öffentlichen Raum der Kunst — Skulptur Projekte Münster 2017

Birgit Engel
Ingrid Fisch
Stefan Hölscher
Anna-Lena Treese (Hg.)

kopaed

KUNSTAKADEMIE MÜNSTER
HOCHSCHULE FÜR BILDENDE KÜNSTE
ACADEMY OF FINE ARTS MÜNSTER

LWL
Für die Menschen.
Für Westfalen-Lippe.

VER_HANDELN.
Begegnungen im öffentlichen Raum der Kunst –
Skulptur Projekte Münster 2017

Didaktische Logiken des Unbestimmten –
eine Materialreihe der Kunstakademie Münster

Herausgegeben von
Birgit Engel und Katja Böhme

Band III, 2018

Birgit Engel
Ingrid Fisch
Stefan Hölscher
Anna-Lena Treese (Hg.)

VER_HANDELN.
Begegnungen im öffentlichen Raum der Kunst – Skulptur Projekte Münster 2017

kopaed (München)

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

1. Auflage 2018
© 2018 by kopaed
Arnulfstraße 205, 80634 München
www.kopaed.de
Alle Rechte vorbehalten

Der vorliegende Band entstand in Kooperation zwischen der Kunstakademie Münster und dem LWL-Museum für Kunst und Kultur.

Gestaltung und Satz Jenna Gesse, Berlin
Einbandgestaltung Jenna Gesse, Berlin
unter Verwendung des Motivs ›Schüler*innen während der Projekts ... *MIT UNSEREM BLICK!*, 2017‹ / Foto von: Elisabeth Knemeyer
© LWL-Museum für Kunst und Kultur
Lektorat Petra Renkel, München
Druck und Bindung Memminger MedienCentrum, Memmingen
Papier Lessebo Design Natural
Schriften Archer, Univers

Printed in Germany

ISBN 978-3-86736-482-9
eISBN 978-3-86736-670-0

Einführung

12 *Ingrid Fisch:* Ver_handeln – Die Kunstvermittlung der Skulptur Projekte Münster 2017

I. Reflexionen zwischen Praxis und Theorie

28 *Birgit Engel:* Kunstvermittlung als offener Wahrnehmungs- und Handlungsraum in der Begegnung mit Gegenwartskunst

46 *Stefan Hölscher:* Handlungssache – Vom Versammeln am Ort der Kunst

62 *Eva Sturm:* Soziale Experimente: Was kann Vermittlung? Eine Ent-Täuschung im öffentlichen Raum, möglicherweise mit Gewinn

76 *Kristin Westphal:* Teilhabe und Kritik als eine ästhetische Raumpraxis am Beispiel Theater und Schule

II. Praxis und Theorie im Rückblick

A Workshops

90 *Katja Böhme und Nanna Lüth:* Audiovisuell Skulpturen verschieben. Oder: Die (Un)Zugänglichkeit der Skulptur Projekte Münster 2017 als Anlass ihrer Vermittlung

106 *Stefanie Bringezu:* Beäugen, Beschnuppern, Andocken und Anzapfen – Synästhetische Zugänge zu ortsbezogener Kunst im öffentlichen Raum legen.

116 *Antje Dalbkermeyer und Sabine Lenz:* Nachgedanken zum Workshop Skulpturales ER_PROBEN in und an der öffentlichen Skulptur *Sketch for a Fountain* von Nicole Eisenman

124 *Ingrid Fisch:* Ins Gespräch kommen – Dialogische Kunstvermittlung der Skulptur Projekte Münster 2017. Erprobungen und Reflexionen

134 *Ronja Ganßauge:* Wie schmeckt eine Stadt?

142 *Stephanie Sczepanek:* Kunst als künstlerische Dokumentation

150 *Norma Werbeck:* Medienästhetik als Möglichkeitsentwurf

B Die Diskussionsforen

158 *Stefanie Bringezu:* Das Diskussionsforum Anstiften zu Öffentlichkeit Vol. 1 – Ein Bericht

166 *Stephanie Sczepanek:* Anstiften zu Öffentlichkeit Vol. 2 – Ein Austausch über Kunst, Räume und ihre Vermittlung

C Schulprojekte

174 *Julia Flaswinkel:* Die Skulptur Projekte Münster als synästhetischer Erfahrungsraum für Kinder und Jugendliche

186 *Hiltrud Huss:* Bildnerische Tagebücher einer elften und zwölften Jahrgangsstufe. Bericht einer Lehrerin der Hildegardisschule in Münster

190 *Anna-Lena Treese:* Wo ist Kunst? Mapping Skulptur Projekte. Über eine Erkundung der Stadt Münster mit Jugendlichen Internationaler Förderklassen während der Skulptur Projekte Münster 2017

Anhang

202 Informationen zu den Autor*innen

VORWORT DER HERAUSGEBERINNEN DER REIHE »DIDAKTISCHE LOGIKEN DES UNBESTIMMTEN«

Ziel dieser Publikationsreihe ist es, das Handlungs- und Reflexionsfeld der Kunstpädagogik zwischen Hochschule und Schule, Praxis und Theorie, Lehren und Lernen in den Blick zu nehmen und die besonderen Potenziale dieses Übergangsraums und dieser Übergangsprozesse weiterzuentwickeln. Kooperationen mit Museen oder Ausstellungsprojekten, insbesondere die Verknüpfung von Kunst und öffentlichem Raum, bieten hier besondere Gelegenheiten zu Einsicht und Reflexion.

Anhand konkreter, experimenteller Projekte in Schule, Hochschule und Kunstvermittlung sollen die kreativen Chancen des Transfers von künstlerischen Erfahrungen in die pädagogisch-didaktische Praxis, aber auch die Wechselwirkungen intentionaler Möglichkeiten und kontextueller Bedingungen kritisch-reflexiv und zugleich erfahrungsoffen ausgelotet werden. Grundidee der Publikationsreihe ist es dabei auch, der Vielstimmigkeit der Akteur*innen einen Artikulationsraum zu geben, ihren Visionen, Unsicherheiten, Erfahrungs- und Lernprozessen, die sich im Handlungsfeld von angehenden Kunstpädagog*innen und Kunstvermittler*innen entwickeln. Studierende und andere Protagonist*innen des Übergangs, wie Praktikant*innen, Referendar*innen, aber auch Lehrer*innen, die mit der Hochschule in Kontakt sind oder kooperieren, können eigene Projekte und kunstdidaktische Denkfiguren vorstellen. Wissenschaftler*innen aus der Kunstdidaktik oder der Bildungsphilosophie setzen sich in Bezug zum Praxisfeld der Studierenden und reflektieren Herausforderungen theoretisch und praxisnah. Hierbei zeigt sich immer wieder neu, wie die Grenzen des bewussten und zielgerichteten Zugriffs, sowohl auf das künstlerische als auch auf das pädagogisch-didaktische Handeln, dazu herausfordern, innovative und kreative Vermittlungskonzepte und -prozesse zu kreieren, die auch den unbestimmten und unverfügbaren Momenten als deren Bestandteil Rechnung tragen können. Solchermaßen erprobende und reflektierende Umgangsweisen zeigen sich als wichtige Momente eines kunstpädagogischen Professionalisierungsprozesses.

Das Offene und Unbestimmte als Grundmomente intersubjektiver Praxis in pädagogischen, didaktischen und künstlerischen Prozessen verlangen nach einer besonderen Wahrnehmungssensibilität und Handlungsflexibilität. Es hinterlässt seine Spuren in der Erfahrung und wird greifbar(er) in kommunikativen Zwischenräumen, die innerhalb dieser Reihe einen Artikulationsraum erhalten.

Vor diesem Hintergrund geht es in dem vorliegenden dritten Band der Reihe *Didaktische Logiken des Unbestimmten* um eine gemeinsame Kooperation mit dem Team der Kunstvermittlung der *Skulptur Projekte Münster 2017* und der Kunstdidaktik der *Kunstakademie Münster*. Anlass dieser Kooperation war die im zehnjährigen Rhythmus stattfindende Ausstellung der *Skulptur Projekte Münster,* die 2017 zum fünften Mal stattfand.

Unser Dank gilt allen, die an dieser Zusammenarbeit mitgewirkt haben und durch deren Engagement in den gemeinsamen Seminaren, den öffentlichen Diskussionsforen und dem Kunstpädagogischen Wochenende zu dem hier vorliegenden Band 3 der Reihe beigetragen haben. Unser besonderer Dank gilt Hermann Arnhold, Direktor des *LWL-Museums für Kunst und Kultur,* sowie der Leitung der *Kunstakademie Münster,* Maik Löbbert und Frank Bartsch, die das Projekt von Beginn unterstützt haben. Bedanken möchten wir uns zudem bei Petra Renkel für das sorgfältige Lektorat sowie bei Jenna Gesse für die präzise und ideenreiche Gestaltung.

Münster, August 2018
Die Herausgeberinnen der Reihe
Birgit Engel und Katja Böhme

EINFÜHRUNG

Abstraktes Theater – Aktion auf dem Münsteraner Domplatz im Rahmen des kooperativen Hauptseminars an der Kunstakademie Münster, 2017, Foto von: Felicia Dürbusch

INGRID FISCH

Ver_handeln – Die Kunstvermittlung der Skulptur Projekte Münster 2017

Lange bevor die Liste der Künstler*innen für die *Skulptur Projekte Münster 2017* veröffentlicht wurde, haben die Kunstvermittlung der Ausstellung und die Kunstdidaktik der *Kunstakademie Münster* eine Kooperation[1] begonnen. Während des Wintersemesters 2016/17 und des Sommersemesters 2017 fanden zwei Hauptseminare und vier Diskussionsforen statt, in denen über die Kunst im öffentlichen Raum verhandelt wurde und die Studierenden mit ihr gehandelt haben. Durch diese unterschiedlichen Veranstaltungsformate hatten Studierende der *Kunstakademie*, aber auch andere Interessierte die Möglichkeit, einen Einblick in Entstehungsprozesse und Fragen der Ausstellung wie in zeitgenössische Vermittlungsformate zu erhalten. Für die Kunstvermittlung der *Skulptur Projekte Münster 2017* entstand so ein wertvoller Freiraum, unter anderem zum Erproben experimenteller Herangehensweisen. Der Austausch mit den Kolleg*innen und Studierenden erlaubte es, Vermittlungsinhalte und -methoden zu reflektieren und neue Zugänge zu diskutieren. Höhepunkt der öffentlichen Diskussionsforen war ein Kunstpädagogisches Wochenende für Studierende, Kunstpädagog*innen und Kunstvermittler*innen, das Ausgangspunkt und Impuls für die in diesem Band versammelten Beiträge bildete.

SKULPTUR PROJEKTE MÜNSTER 2017 UND DEREN VERMITTLUNG

Unmittelbar im Stadtraum auf eine international beachtete Ausstellung zu treffen, ist eine Besonderheit der *Skulptur Projekte Münster* und eine Chance für die Kunstvermittlung und Kunstpädagogik. Im Jahr 2017 fand die Ausstellungsreihe vom 10. Juni bis zum 1. Oktober zum fünften Mal statt.[2] Dafür hatten sich Künstler*innen[3] intensiv mit der Stadt auseinandergesetzt und 35 ortsbezogene Arbeiten – bildhauerische, genauso wie Video-Installationen oder Performances – entwickelt. Gut die Hälfte der Arbeiten war vom Domplatz aus fußläufig zu erreichen, die anderen Werke befanden sich bis zu vier, fünf Kilometer außerhalb des Zentrums. Einige fielen sofort ins Auge wie Cosima von Bonin und Tom Burr mit *Benz Bonin Burr* vor dem Museum, andere waren an wenig bekannten öffentlichen Orten wie Gerard Byrne mit *In Our Time [In unserer Zeit]* im zum Üben buchbaren Klavierraum der Stadtbücherei, wieder andere mussten gesucht werden wie Hreinn Friðfinnsson mit *fourth house of the house project since 1974 [Viertes Haus der house-Serie seit 1974]* auf einer der vielen Lichtungen im Sternbuschpark. Aram Bartholl war mit seinen Projekten *3 V, 5 V* und *12 V* zu (digitalen) Kommunikationswegen und Transformation durch Thermovoltaik gleich an drei Standorten in Münster vertreten. Ein Teil von *Momentary Monument – The Stone [Momenthaftes Monument – Der Stein]* von Lara Favaretto befand sich in Münster an der Promenade nahe des Ludgeriplatzes und ein anderer Teil auf dem Rathausvorplatz in Marl. Mit *Der heiße Draht* gab es dort – erstmalig in der Geschichte der Ausstellung – eine Kooperation mit dem Skulpturenmuseum Glaskasten Marl. Einige Namen wurden im Vorfeld gern von der Presse zitiert, doch stehen die *Skulptur Projekte* im Ruf möglicher Neuentdeckungen. Vielleicht werden solche möglich, weil alle Kunstprojekte gleich gewichtet werden. So gab es ganz bewusst keine Highlight-Empfehlungen, die man bei einer Stippvisite schnell konsumieren sollte, um mitreden zu können.

Die *Skulptur Projekte Münster* beschäftigen sich mit architektonischen, historischen oder gesellschaftlichen Aspekten. Für die Ausgabe von 2017 stellten die Kurator*innen Kasper König, Britta Peters und Marianne Wagner gemeinsam mit den Künstler*innen zudem die Frage nach Körper, Zeit und Raum.[4] Durch den Zehn-Jahres-Rhythmus der Ausstellung und aufgrund der Tatsache, dass seit 1977 Kunstwerke im öffentlichen Raum verblieben sind, kann die Reihe mit einer Langzeitstudie verglichen werden, die die Entwicklung der zeitgenössischen Kunst im öffentlichen Raum zum Thema hat.

Als integraler Bestandteil der Ausstellung war die Kunstvermittlung bei der Projektentwicklung für das Jahr 2017 von Anfang an dabei. Eine Basis für Fragen rund um Kunst, Skulptur und Öffentlichkeit*en bot für die Kunstvermittlung bereits im Vorfeld das Archiv und die Öffentliche Sammlung, also die im Stadtraum verbliebenen Arbeiten der vorherigen *Skulptur Projekte*.[5] Es war aus den Erfahrungen früherer Projekte vorhersehbar, dass sich während der 114 Tage dauernden Ausstellung der alltägliche Stadtraum verändern würde und auch verändert hat. Vertraute Orte wurden nicht direkt fremd, boten aber unerwartete Perspektiven. An den Werken trafen sich Besucher*innen, die gezielt von nah und fern dorthin gekommen waren, sowie zufällige Betrachter*innen, die unvorbereitet auf die Werke stießen. Mehrere Ortstypen wie Parkplätze, Grünflächen oder kleine Läden sind in abgewandelter Form auch in anderen Städten zu finden. Doch sind sie auch bekannt? In einer Pressemitteilung zu dem Programm hieß es dazu: »Gewohnte Wege führen ins Unbekannte und neue Ziele erfordern das Beschreiten ungewohnter Wege.« (LWL/Stadt Münster 2017a)

1 Prof. Dr. Birgit Engel, Stefan Hölscher und Stephanie Sczepanek *(Kunstakademie Münster)* und Ingrid Fisch, Stefanie Bringezu und Anna-Lena Treese (Kunstvermittlung der *Skulptur Projekte 2017)*.

2 Träger der Ausstellung sind die Stadt Münster und der Landschaftsverband Westfalen-Lippe (LWL). Veranstalter ist das *LWL-Museum für Kunst und Kultur*. Westfälisches Landesmuseum.

3 Die Liste der Künstler*innen und ihrer Projekte ist online auf der Archiv-Website unter https://www.skulptur-projekte-archiv.de/de-de/2017/projects/ abrufbar.

4 Als Beilage des *frieze magazine* d/e erschien vorbereitend die Reihe *Out of Body* (Frühling 2016), *Out of Time* (Herbst 2016) und *Out of Place* (Frühling 2017).

5 Es ist eine Besonderheit, dass die *Skulptur Projekte* in Münster als temporäre Ausstellung und als Öffentliche Sammlung im Museum/Archiv und im Außenraum präsent sind.

Hier setzte die Kunstvermittlung der *Skulptur Projekte* an: Sie wollte Dialoge anregen! Um sie zu ermöglichen, hat das Team nicht nur elf verschiedene Sprachen für die Touren gewählt.[6] Die Aufgabe war zudem, kommunikative Situationen zu schaffen und Lust auf das Hin-Sehen zu machen. Interessant war es zu fragen, ob das Vertraute wirklich bekannt ist, also ob man an dem frequentierten Orten überhaupt richtig hinsieht und ob ein Kunstwerk die Sehgewohnheiten ändert. Kann Kunst das? Und ist das überhaupt von Künstler*innen gewollt? Schaut man sich eine ortsspezifische Arbeit anders an, weil die Umgebung Aufmerksamkeit braucht? Welche Folgen hat es, wenn man der Kunst nicht im institutionell geprägten Raum des Museums begegnet? Wie nähert man sich überhaupt einem Werk?

Ein zentrales Motiv der Kunstvermittlung war deshalb, Veränderungen wahrzunehmen und Wahrnehmungen zu verändern. Ziel waren keine Erklärungen oder gar Belehrungen, sondern persönliche Erfahrungen und das subjektive Erleben der Werke. Allein schon deshalb konnten bestehende Hierarchien und Deutungshoheiten infrage gestellt werden. Zielgruppe waren nicht nur die Kunstfreund*innen aus aller Welt, sondern auch Passant*innen des städtischen Alltags, die neugierig oder nachdenklich geworden waren, die irritiert waren, die sich vielleicht sogar ärgerten oder die auf andere Weise von der Kunst berührt wurden.

Die *Skulptur Projekte Münster* sind dabei – und das wird manchmal vergessen – eine Ausstellung und kein Event. Das musste im Vorfeld des Jahres 2017 vom Kurator*innen-Team immer wieder zurechtgerückt werden, auch, da einige potenzielle Partner*innen in der Ausstellung eher einen Wirtschaftsmotor sahen. Zugleich war es für die Kunstgespräche inspirierend, dass sich hunderttausende Besucher*innen aus unterschiedlichen Teilen der Welt[7] für diese Projekte interessiert haben. Für die Kunstvermittlung war dies dennoch ein Faktor, der letztendlich die Machbarkeit von Vermittlungsformaten beeinflusste. Das Konzept sah vor, in kleinen Gruppen bis zu sechzehn Personen Gespräche zu ermöglichen und keine ›Massen durchzuschleusen‹. Die Zahl von über 3.400 Touren und Workshops[8] sagt deshalb erst einmal nichts darüber aus, ob der Rahmen für Gespräche richtig gesteckt war. Doch die kostenfreien[9] öffentlichen Angebote wurden so gut angenommen, dass über die Laufzeit zusätzliche Touren in unterschiedlichen Sprachen angeboten werden mussten. Das lässt vermuten, dass das Anliegen, Dialog-Plattformen zu bieten, tatsächlich auf positive Resonanz gestoßen ist.

Darüber hinaus war es ein großer Vorteil, dass auch Workshops kostenfrei waren, sowohl an den Wochenenden als auch für Schulklassen. In den jeweils drei Stunden standen formal- und materialästhetische Aspekte, das Verhältnis des Kunstwerks zur Geschichte des Standorts und seine aktuelle Beschaffenheit, die Beziehung zu anderen räumlich benachbarten Kunstwerken oder die Verwandtschaft mit historischen ›Vor-Bildern‹ im Fokus. Besonders gut angenommen wurde das *Trafo Lab* am Mittwochabend für Erwachsene.

Um die Blicke und Stimmen der Münsteraner*innen bereits im Vorfeld in die Vermittlung der *Skulptur Projekte* einfließen zu lassen, wurden neben der fachlich vielfältigen und intensiven Zusammenarbeit mit der *Kunstakademie* weitere Kooperationen für längerfristige partizipative Projekte mit regionalen Initiativen und Institutionen wie der Kinder-Uni eingegangen. Neben *Mapping Skulptur Projekte*, das Anna-Lena Treese in diesem Band bespricht, konnten durch *… MIT UNSEREM BLICK!*, einem medienpädagogischen Format mit der Gesamtschule Münster Mitte, Schüler*innen der achten Jahrgangsstufe die Kunst im Stadtraum Münsters erforschen. Zu einer Auswahl der neuen Werke entwickelten sie eigene Foto-, Film- und Soundarbeiten.[10]

Bild 1

6 Neben Deutsch, Deutscher Gebärdensprache und deutscher Leichter Sprache waren dies für Münster relevante Sprachen wie Arabisch, Dari / Farsi, Kurdisch und Russisch. Hinzu kommen deutschsprachige Angebote mit multisensorischem Ansatz für visuell eingeschränkte und blinde Besucher*innen. Auf Englisch, Französisch und Niederländisch wurde das auswärtige Publikum angesprochen.

7 Es sind Menschen aus 72 Nationen gekommen (LWL / Stadt Münster 2017b, 1).

8 An den Angeboten haben insgesamt 47.836 Menschen teilgenommen (ebd. 2).

9 Durch die Unterstützung der Firma Brillux GmbH & Co. KG konnten insgesamt 320 Touren gebührenfrei angeboten werden. Auch die Schulworkshops wurden von Brillux unterstützt. Der Landschaftsverband Westfalen-Lippe (LWL) bot im Sinne der Inklusion zudem Touren für Menschen mit Behinderung zu ermäßigten Preisen an

10 Das Medienprojekt wurde von Stefanie Bringezu konzipiert und finanziell gefördert durch die Stiftung der Sparkasse Münsterland Ost. Link: <https://mitunseremblick.wordpress.com/2017/06/09/mit-unserem-blick/>, Zugriff am 20.07.2018.

KOOPERATION KUNSTDIDAKTIK UND KUNSTVERMITTLUNG

Die Diskussion um Kunst im öffentlichen Raum sowie ihre konkreten Erscheinungsformen und Kontexte rückten im Vorfeld besonders an der *Kunstakademie* in den Fokus.[11] Während Studierende wie Lehrende von den *Skulptur Projekten* als Beispiel für internationale künstlerische Positionen profitierten, gab es für die Kunstvermittlung der *Skulptur Projekte* in der Abteilung Kunstdidaktik wesentliche Partner*innen für mögliche Denkräume.[12] Konkret näherten wir uns sehr offen verschiedenen Konzepten und Vermittlungsformaten zur Kunst im öffentlichen Raum.

Da es bereits seit 2007 Kooperationen zwischen der *Kunstakademie Münster* und der Kunstvermittlung des *LWL-Museums für Kunst und Kultur* gab, war das Zusammenfinden in diesem großen Team schnell auf eine vertrauensvolle Basis gestellt, in der sich ein produktives und innovatives Arbeitsklima entwickelte. Die regelmäßigen Treffen über zwei Semester garantierten einen Rahmen, in dem die Gedanken nicht getrieben oder gar eingeengt wurden, sondern sowohl frei und weit genug entwickelt als auch hinterfragt werden durften.

Vorbereitend und begleitend fanden zwei Seminare zum Thema *Gelebte Räume – Die Skulptur Projekte Münster als Anlass für künstlerische Bildungsprozesse* statt. Die Begegnung mit den Arbeiten der *Skulptur Projekte* vor Ort nahmen wir – wie in der damaligen Ankündigung formuliert – »zum Anlass, uns auf die eigene Situierung im Raum zu beziehen und uns die individuelle und ortsbezogene Verwobenheit mit der Zeit, mit Erinnerungen und Visionen bewusst zu machen. Das Raum- und Ortsverständnis der Gegenwartskunst fordert dazu heraus, diese Bezugnahmen auch von Schüler_innen, Kindern und Jugendlichen nicht nur im engeren Sinne als ›Aneignung von Gegenwartskunst‹ zu verstehen. Vielmehr kann es als Impuls für eigene ästhetische und künstlerische Erfahrungen ernst genommen werden, sei es im Dialog mit Künstler_innen und künstlerischen Situationen der *Skulptur Projekte,* sei es in der Begegnung mit Phänomenen und Orten der eigenen Lebenswelt.«[13]

Damit orientierten sich die Seminare sowohl an aktuellen theoretischen Fragestellungen zur Kunstvermittlung im öffentlichen Raum als auch an Fragen der künstlerischen Bildung. Um einen persönlichen Zugang zu ermöglichen, wurden zunächst die bereits vorhandenen Arbeiten der Öffentlichen Sammlung vorgestellt. Projektgruppen arbeiteten dann unter bestimmten Frage- und Erfahrungsperspektiven mit einem Werk ihrer Wahl. Dies geschah auf sehr unterschiedliche Weise und die jeweiligen künstlerisch-erfahrungsoffenen Vermittlungskonzepte wurden im Anschluss mit den anderen Teilnehmer*innen vor Ort erforscht.

11 Das kuratorische Team der *Skulptur Projekte Münster 2017* um Kasper König mit Britta Peters und Marianne Wagner hat ebenfalls Lehrveranstaltungen an der *Kunstakademie Münster* gegeben, sodass der Leonardo-Campus zu einem der zentralen Orte des Austauschs im Vorfeld der Ausstellung wurde. Darüber hinaus gab es Lectures von Künstler*innen und Kunstwissenschaftler*innen.

12 Prof. Dr. Birgit Engel, Stefan Hölscher und Stephanie Sczepanek *(Kunstakademie Münster)* haben die Seminare gemeinsam mit Ingrid Fisch, Stefanie Bringezu und Anna-Lena Treese (Kunstvermittlung der *Skulptur Projekte 2017*) geleitet.

13 Link zum Vorlesungsverzeichnis WS 2016/17: <https://www.kunstakademie-muenster.de/fileadmin/media/pdf/dez1_akad_stud_ang/vv/VV_WS_2016_17_Stand_2016_10_24.pdf>, Zugriff am 23.07.2018.

ERKUNDUNGEN UND ERPROBUNGEN IM SEMINAR

So konnten an ausgewählten Beispielen bewährte und auch neue experimentelle Formen des Umgangs mit Gegenwartskunst entwickelt werden. Standen für die ersten Erprobungen exemplarische Positionen vergangener *Skulptur Projekte* im Vordergrund, so verschob sich der Fokus im Sommersemester auf Künstler*innen und Projekte der Ausstellung 2017. Hier einige konkrete Beispiele:

- Einem phänomenologischen Ansatz folgend frottierte, sammelte und mappte eine Gruppe Spuren am *sanctuarium* von Herman de Vries (1997) und näherte sich dem Werk mit einer Ortsbestimmung über die verschiedenen Sinne. Sie lauschten, spähten durch Öffnungen und versuchten, Werkbestandteile zu entschlüsseln.
- Ebenfalls auf die Wahrnehmungen konzentriert erforschten andere Studierende durch körperliche Annäherungen das Werk *Synclasticon* von James Reineking (1977). Zunächst bestimmten sie für ihre Testbesucher*innen einen Ort für das erste Sichten der Skulptur aus der Ferne, bevor diese mit geschlossenen Augen die Formen des Metalls ertasteten und dadurch den vorigen Eindruck überprüften. Dies bot die hervorragende Möglichkeit, grundsätzlich den Standpunkt der Betrachtung zu diskutieren und seinen Einfluss zu reflektieren.
- Auch Bruce Naumans *Square Depression [Quadratische Senkung]* (1977/2007) lud zum Wechselspiel mit Blickachsen und Standorten ein. Die Studierenden standen sich zunächst gegenüber und folgten bestimmten Choreografien, um einzeln oder gemeinsam durch das Kunstwerk zu schreiten. Durch dieses performative Erkunden eröffneten sich neue Betrachtungswinkel und Begegnungsweisen mit dem Raum und den anderen. Eine ebenfalls körperliche Erfahrung unternahm Antje Dalbkermeyer von der *Kunstakademie* mit Studierenden und Grundschüler*innen an diesem Kunstwerk. Im ersten Diskussionsforum stellte sie vor, wie die Kinder das Kunstwerk mit Flummis, selbst springend und durch weitere Mittel spielerisch erfassten.[14]

14 Seminar im WS 2016/17: Ortsspezifik – Aneignung – Dialog: Partizipatorisches Handeln von Studierenden und Grundschulkindern im öffentlichen Stadtraum angedockt an die *Skulptur Projekte Münster 2017.*

- Eine weitere Gruppe setzte Interventionen mit QR-Codes ein, um die Informationsebenen zu *WC-Anlage am Domplatz* von Hans-Peter Feldmann (2007) einzukreisen. Sie involvierte den gesamten Platz mit Marktständen in ihr Spiel-Format, um weitere Hinweise zu geben.
- Ganz in der Nähe sperrten andere Seminarteilnehmer*innen den erhaltenen Teil der *4 Tore* von Daniel Buren (1987) wie eine Baustelle ab und provozierten so Gespräche mit den Passant*innen. Hierdurch wurde riskiert, dass an dem in Münster sehr gut akzeptierten Kunstwerk die Menschen nicht nur zu Akteur*innen, sondern partiell auch zu Opponent*innen wurden.
- Bei Thomas Schüttes *Kirschensäule* (1987), deren Standort durch den Wandel von einem Parkplatz in einen Platz mit Sitzgelegenheiten und Blumenrabatten nobilitiert wurde, erprobten und überspitzten die Seminarteilnehmer*innen Rituale der Kunstanbetung. Nicht nur für ein Erfolgsformat wie die *Skulptur Projekte* stellten die Studierenden damit sinnvolle Fragen nach einer grundlegenden Haltung der Rezipient*innen zur Kunst. Wie oft stört die Angst, etwas Falsches oder gar Dummes zu sagen, den gemeinsamen Zugang zur Kunst?
- Am *Pier* von Jorge Pardo (1997) richteten die Studierenden mit Tüchern und Tee eine kommunikative Situation ein und variierten das Format des Treffpunkts. Hier wurde über den See, das Wetter und die Kunst gesprochen. Dieser Aspekt war und erwies sich für die *Skulptur Projekte* erneut auf mehreren Ebenen spannend: Die *Giant Pool Balls [Riesige Billardkugeln]* von Claes Oldenburg (1977) sind der Treffpunkt am Aasee und mittlerweile prägend für das Stadtbild von Münster. Das ›entspannte‹ Reden über Kunst kann gerade im öffentlichen Raum ein Türöffner für sich entfaltendes Kunstinteresse sein. Auch Peles und Empire luden bei *Skulptur Projekte Münster 2017* zum Begegnen und Austauschen in ihre Arbeit *Sculpture [Skulptur]* (2017) ein, die temporär zur Bar wurde.
- Zu den erkundeten Kunstwerken von 2017 zählte *Harsh Citation, Harsh Pastoral, Harsh Münster [Grobes Zitat, schroffe Pastorale, ruppiges Münster]* von Ei Arakawa. Er inszenierte auf einer Wiese bei Haus Kump ein Licht- und Klangspiel aus mehreren LED-Tafeln. Die Projektgruppe startete ihre Vermittlung am Aasee und ließ den Sound jeweils einer ausgewählten Arbeit von Arakawa zunächst über Kopfhörer bei einem idyllischen Gang über Felder und Wiesen auf dem Weg zur künstlerischen Arbeit vorbereitend für sich wirken. Am Kunstwerk selbst fügten sich dann die Teile zusammen, und erst dadurch konnte man Wirkungen und Inhalte der jeweiligen Installationen in ein Verhältnis setzen. Durch die phasenweise Annäherung wurde man neugierig und erlangte eine erste Vertrautheit, auf deren Basis intensive Gespräche geführt wurden.
- Die Arbeit *Beliebte Stellen / Privileged Points* von Nairy Baghramian inspirierte zu einem abstrakten Theater, bei dem öffentlicher Raum mit signalfarbenen Seilen und geometrischen Formen kurzzeitig okkupiert wurde. Hier konnten Fragen zur Ortsspezifität gestellt werden.

Bild 2

- Der Austausch mit Justin Matherly und die Aufbauarbeiten seiner Arbeit *Nietzsche's Rock [Nietzsche Felsen]* veranlasste eine andere Gruppe auch zu einer Beschäftigung mit dem Philosophen. Die Studierenden entwickelten ein Drehbuch. Sie waren neugierig geworden durch Zitate wie: »Im Gebirge der Wahrheit kletterst du nie umsonst: Entweder du kommst schon heute weiter hinauf oder übst deine Kräfte, um morgen höher steigen zu können.« (Nietzsche 1922, 385) Entstanden ist daraus eine Mischung aus ironischem Reenactment und freier Assoziation, bei der aus drei Perspektiven das Kunstwerk betrachtet wurde: aus der des Philosophen Friedrich Nietzsche, der sich mit dem Felsen beschäftigt; aus der des Ingenieurs, der die Unterkonstruktion für das Kunstwerk von Justin Matherly gebaut hat, und aus der eines Bergsteigers, der sich motivieren muss.

DISKUSSIONSFOREN

Für alle, die an diesen beiden Seminaren teilnahmen, und für alle, die sich ganz unabhängig davon für Fragen der Kunstvermittlung und Kunstpädagogik im Rahmen der *Skulptur Projekte 2017* interessierten, fanden zusätzlich Diskussionsveranstaltungen statt. Hier konnten kunstpädagogische Ideen ausgetauscht und gemeinsam reflektiert werden.

Die beschriebenen Herangehensweisen der Studierenden waren Thema des ersten Diskussionsforums, das von Katja Böhme moderiert wurde. Vier Projekte wurden vorgestellt und diskutiert. Bei dem zweiten Diskussionsforum *Anstiften zu Öffentlichkeit: Austausch über Kunst, Räume und ihre Vermittlung innerhalb der Skulptur Projekte 2017* stellten die Anwesenden Fragen zum öffentlichen Raum und welche Verständnisweisen von Öffentlichkeit in diesem Kontext interessant sind (siehe Beiträge Bringezu und Sczepanek). Das dritte Forum im Januar 2017 widmete sich anlässlich der Beteiligung von performativen Beiträgen der *Skulptur Projekte Münster 2017* (Alexandra Pirici, Monika Gintersdorfer / Knut Klaßen und Xavier Le Roy mit Scarlet Yu) Fragen der performativen Kunstvermittlung. Diskutiert wurde ausgehend von zwei einführenden Kurzpräsentationen von Anna Stern (Universität Osnabrück) und Stephanie Sczepanek *(Kunstakademie Münster)*.

Das Diskussionsforum IV fand als Kunstpädagogisches Wochenende am 7. und 8. Juli 2017 in der *Trafostation* statt. Die *Skulptur Projekte Münster 2017* waren zu diesem Zeitpunkt seit einem Monat eröffnet. Für den Sommer wurde der Standort einer ehemaligen *Trafostation* zweier großer Spannungswechsler – zusätzlich zum *LWL-Museum für Kunst und Kultur* – zu einem zentralen und eigenständigen, temporären Ort der Kunstvermittlung. Er bot Raum, die Erfahrungen aus der Begegnung mit den Projekten weiterzuführen und umzuwandeln. Eigene Ideen konnten fortgesetzt und in künstlerische Praxis überführt werden. Zugleich wurde er auch durch das kleine gastronomische Angebot im Außenbereich zu einem der Treffpunkte für den Kunstsommer.[15]

INHALTSFELDER

Die Beiträge des vorliegenden Bandes sind weitgehend aus den Vorträgen und Workshops des Kunstpädagogischen Wochenendes im Juli 2017 sowie aus den Seminaren *Gelebte Räume I und II* hervorgegangen. Im ersten Teil loten vier wissenschaftliche Beiträge die Vermittlung zwischen Praxis und Theorie aus. Im zweiten Teil reflektieren Workshops, Diskussionsbeiträge sowie einige Schulprojekte die erprobte Praxis.

Bild 3

15 Der Kiepenkerlviertel e.V. unterstützte die *Trafostation* als Ort der Kunstvermittlung.

I. VERMITTLUNG ZWISCHEN PRAXIS UND THEORIE

Birgit Engel fragt ausgehend von aktuellen Herausforderungen der Kunstvermittlung der *Skulptur Projekte Münster 2017* in ihrem Beitrag *Kunstvermittlung als offener Wahrnehmungs- und Handlungsraum in der Begegnung mit Gegenwartskunst* danach, wie eine Annäherung an Gegenwartskünste im öffentlichen Raum stattfinden kann, die sowohl das Werk als auch den örtlichen und zeitlichen Kontext im Sinne einer kritischen demokratischen Bildungsbewegung mit einbezieht.

Am Beispiel dreier künstlerischer Arbeiten der Gegenwartskunst nimmt sie dafür die spezifische Qualität von ästhetischen Wahrnehmungsprozessen in den Blick. Daraus ergeben sich Orientierungen, wie Kunstvermittlung nicht nur zu einer Wahrnehmungsöffnung gegenüber den Künsten, sondern auch zu einer kritischen Teilhabe am Prozess dieser Annäherung im Sinne eines Handelns und Sprechens im öffentlichen Raum beitragen kann.

Der Text *Handlungssache – Vom Versammeln am Ort der Kunst* von **Stefan Hölscher** entwickelt aus einander aufbauenden basalen Fragen an Kunstvermittlung – wie insbesondere die der *Skulptur Projekte Münster 2017* – die Konturen einer kunstpädagogischen Grundhaltung. Diese wird nicht als das Problem einer zur Kunst äußerlich hinzutretenden Vermittlungsfrage betrachtet. Vielmehr versucht der Gedankengang, das situative Aushandeln von Bedeutungen angesichts von Gegenwartskunst als eine kulturelle Praxis aufzuzeigen, die sich als genuiner Teil von Kunst verstehen kann. In dieser genießt die Bereitschaft zur Hinwendung zu widerständigen Phänomenen Vorrang vor dem Anspruch auf Verstehen, und zwar so, dass sie nicht gegen die Frage nach Qualität ausgespielt werden kann.

Eva Sturm geht in ihrem Beitrag *Soziale Experimente: Was kann Vermittlung? Eine Ent-Täuschung im öffentlichen Raum, möglicherweise mit Gewinn* von den Erwartungen aus, die mit Kunstvermittlung insbesondere im kulturpolitischen Kontext verbunden sind. Sie macht plausibel, dass Kunst als Anlass für Bildung erst dann wirksam werden kann, wenn diese Erwartungen enttäuscht werden, wenn Kunst als Vehikel sozialer Abgrenzung ausgedient hat. Sie berichtet vom *Duchampgrill,* einem Berliner Grundschulprojekt. Kunst, die uns (etwas) angehen kann, setzt die Bereitschaft voraus, dem Ungewissen, Rätselhaften, Fremden zu begegnen. Das Zulassen von Differenz wird nicht nur als Merkmal des Künstlerischen verstanden, sondern als Bedingung der Möglichkeit von Bildung überhaupt. Das transformatorische Potenzial der Kunst wird ihr zufolge erst durch eine Selbstermächtigung des Publikums wirksam, die auch eine politische Dimension hat. Sie beginnt bereits mit der Weise, in der über Kunst gesprochen wird.

Im Fokus des Beitrages *Teilhabe und Kritik als eine ästhetische Raumpraxis am Beispiel Theater und Schule* von **Kristin Westphal** steht die Frage, was geschieht, wenn öffentliche Räume – die durch den Gebrauch spezifischer Handlungsweisen

und Ordnungen charakterisiert sind – neu bespielt und dabei die Blicke verschoben werden. Wie kann sich eine ästhetische Raumpraxis in der Begegnung mit Kunst vollziehen und welche Sichtweisen auf die jeweiligen Räume werden hierdurch hervorgerufen? Ausgehend von einem Beispiel ihres Forschungsschwerpunkts, geht sie dieser Frage im Kontext eines schulischen künstlerischen Theaterprojekts nach. Sie analysiert hierbei Unterbrechungen der schulischen Ordnung, die zu einer kritischen, ästhetischen, sozialen Praxis beitragen. Auch innerhalb der *Skulptur Projekte 2017* komme es vergleichbar zu solchen Unterbrechungen, die durch ein entstehendes Zwischenfeld der Begegnung über die bestehenden Verhältnisse hinausweisen.

II. PRAXIS UND REFLEXION IM RÜCKBLICK

Workshops

Katja Böhme und **Nanna Lüth** beschreiben in ihrem Text *Audiovisuell Skulpturen verschieben* einen Workshop, den sie im Rahmen der *Skulptur Projekte 2017* durchgeführt haben. Ein Konzept zur videografischen Vermittlung von Skulptur im Stadtraum wird vorgestellt und die entstandenen Videos rückblickend analysiert. Studierende und Lehrer*innen waren eingeladen, in kleinen Gruppen mit einer Kamera loszugehen oder zu radeln und in kurzer Zeit ›Ein-Minüter‹ über eine zuvor ausgewählte Arbeit zu drehen. Der Workshop, der mit einer Präsentation der Videos in einem älteren Einkaufszentrum in der Innenstadt abschloss, provozierte zeit-räumliche Verschiebungen der einzelnen Arbeiten. Indem die Teilnehmer*innen einander ihre Filme an diesem anderen Ort zeigten, entstand eine Vermittlungssituation, in der die Aufgabe des Vermittelns auf verschiedene Personen überging. Der Text zeigt auf, dass sich mit einer videografischen Bezugnahme auf künstlerische Arbeiten im öffentlichen Raum vielfältige Fragen zu ihrer Ortsspezifik und ihrer (Un)Zugänglichkeit bearbeiten lassen.

Ausgehend von einer Darlegung der grundlegend unterschiedlichen Bedingungen, die die Kunsterfahrung im öffentlichen Raum und im musealen Raum bestimmen, zeigt **Stefanie Bringezu** in ihrer Betrachtung über den Workshop für Kunstvermittler*innen und Kunstpädagog*innen, wie diese Bedingungen für eine synästhetische Kunsterfahrung nutzbar gemacht werden können. Am Beispiel von konkreten, ortspezifischen Werken der *Skulptur Projekte* und der daraus entwickelten Zugänge wird in ihrem Beitrag *Beäugen, Beschnuppern, Andocken und Anzapfen – Synästhetische Zugänge zu ortsbezogener Kunst im öffentlichen Raum legen. Ein Workshop für Kunstpädagog*innen und Kunstvermittler*innen* deutlich, wie eine erfahrungsbasierte Reflexion der Kunsterfahrung zu einer kritischen Hinterfragung ihrer jeweiligen Bedingtheit führen kann.

Das reflexive E-Mail-Gespräch *Nachgedanken zum Workshop Skulpturales ER_PROBEN in und an der öffentlichen Skulptur Sketch for a Fountain 2017 von Nicole Eisenman* zwischen **Antje Dalbkermeyer** und **Sabine Lenz** nimmt die sinnlich-leiblichen Erfahrungsmomente der Teilnehmerinnen in den Blick und eröffnet somit Impulse zur Mitgestaltung von Öffentlichkeit.

Ingrid Fisch blickt in dem Text *Ins Gespräch kommen – Dialogische Kunstvermittlung der Skulptur Projekte. Erprobungen und Reflexionen* auf einen Workshop, eine Fortbildung für Lehrer*innen sowie das Seminar *Gelebte Räume I,* bei denen die Teilnehmer*innen sich in einen Austausch begaben und die Wechselwirkung von Kunst, öffentlichem Raum und deren Wahrnehmung diskutierten. Anhand weniger *Skulptur Projekte* wurde überlegt, welches die Prinzipien der Dialogischen Vermittlung sind. Dabei sammelten die Gruppen in Übungen Fragen zur Kunst, zum Ort, aber auch zu den Sprecher*innenpositionen und schlussendlich in deren Folge auch ebenso zu tradierten Deutungshoheiten.

Der Artikel *Wie schmeckt eine Stadt?* von **Ronja Ganßauge** widmet sich der Frage, inwiefern künstlerische Arbeiten im öffentlichen Raum sowohl Handlungen des Einzelnen als auch Handlungen in einer Gruppe auslösen oder beeinflussen können und damit neue Räume der Betrachtung öffnen. Das Verhältnis dieser Handlungen gilt es, genauer zu untersuchen und zu hinterfragen. Anhand der Reflexion eines Workshopformates der *Skulptur Projekte Münster 2017* wird dies praxisbasiert diskutiert.

Stephanie Sczepanek widmet sich in ihrem Beitrag *Kunst als künstlerische Dokumentation* den Grenzen zwischen einem Werk und seiner Abbildung oder Dokumentation, die in der Gegenwartskunst nicht immer eindeutig zu ziehen sind. Sie kann vor allem dort Teil der Arbeit werden, wo Irritationen und Sinnmöglichkeiten erst aus der Zusammenschau dokumentarischen Materials sichtbar werden. Diese Annahme diskutiert sie durch einen praktischen Umgang an zwei Arbeiten: Michael Ashers Projekt für die *Skulptur Projekte 1977, 1987, 1997* und *2007* und die Arbeit *Benz Bonin Burr* von Cosima von Bonin und Tom Burr.

Norma Werbeck fragt in ihrem Rückblick *Medienästhetik und Möglichkeitsentwurf:* Wie setzen sich eigentlich die von der Kunstbetrachtung angestoßenen Eindrücke und Gedanken fort und wie lassen sich diese ausdrücken und vermitteln? Der Workshop *Do-It-Yourself-Zine* (gebräuchliches Kürzel *DIY-Zine*) befasste sich mit den Möglichkeiten des Versprachlichens der Erfahrung, die im Umgang mit Kunst gemacht werden kann. Ein DIY-Zine ist ein kleines, von einer Person oder einer kleinen Gruppe hergestelltes Heft, meistens in Umgangssprache geschrieben.

DISKUSSIONSFOREN

Der Beitrag von **Stefanie Bringezu** verortet das Format des Diskussionsforums innerhalb der Kooperation der Kunstvermittlung der *Skulptur Projekte Münster 2017* mit der *Kunstakademie Münster*. Zu der konzentrierten Zusammenschau des Spektrums unterschiedlicher Ansätze zur Vermittlung von Kunst im öffentlichen Raum, das die Zusammenarbeit im Ganzen prägte, wird ein Einblick in Vermittlungsprojekte gegeben, die im Vorfeld der Ausstellung durchgeführt wurden.

Stephanie Sczepanek zeichnet in ihrem Text zum Diskussionsforum III *Anstiften zu Öffentlichkeit Vol. 2. – Ein Austausch über Kunst, Räume und ihre Vermittlung* die Frage nach dem Phänomen der Performativität für die Kunstvermittlung nach. Sie erörtert, ob performatives Vermitteln existent ist und was es eigentlich heißt, performativ zu vermitteln. Sie erwägt, welche Möglichkeiten sich für die Kunst, den öffentlichen Raum und die Vermittlung der *Skulptur Projekte* daraus ergeben.

SCHULPROJEKTE

Der explorative, kunstpädagogische Beitrag *Die Skulptur Projekte Münster als synästhetischer Erfahrungsraum für Kinder und Jugendliche* von **Julia Flaswinkel** beschäftigt sich mit der synästhetischen Wahrnehmungsweise dreier exemplarischer *Skulptur Projekte* der Öffentlichen Sammlung. Ausgehend von einer sinnlich-leiblich ausgerichteten Vermittlung im Kinder- und Jugendbereich werden vielfältige Wahrnehmungsräume praktisch erforscht und auf die von Kerstin Hallmann aufgestellten Strategien synästhetischer Praktiken in der Kunst: Analogiebildung, Transformation und Performativität theoretisch zurückgeführt.

Hiltrud Huss gibt in ihrem Beitrag über *Bildnerische Tagebücher* einen Einblick in ein Projekt mit Oberstufenschüler*innen der Hildegardisschule, eines Berufskollegs des Bistums Münster. Angeregt durch die *Skulptur Projekte 2017* entstand die Idee eines klassenübergreifenden DIN A5-Heftes als persönlichen Begleiter für die Schüler*innen mit der Aufgabenstellung, dieses Heft mit eigenen Ideen und Beiträgen künstlerisch zu gestalten.

Anna-Lena Treese schildert in ihrem Aufsatz *Wo ist Kunst? Mapping Skulptur Projekte* Erfahrungen aus einem Vermittlungsprojekt während der Entstehung der *Skulptur Projekte Münster 2017*. Das Projekt *Mapping Skulptur Projekte* beschäftigte sich mit der Frage, wie und wo jugendliche Einwander*innen Münster als Lebensraum wahrnehmen. Spielen öffentliche Orte der Kunst dabei eine Rolle? Wie könnte die Transformation der Stadt durch die Ausstellung aus der Perspektive neuer Münsteraner*innen sichtbar werden? Schüler*innen aus drei Internationalen Förderklassen erkundeten über sieben Monate die Stadt und die Orte der alten und neuen *Skulptur Projekte*. Dabei haben sie fotografiert, gezeichnet, gefilmt, Sprachaufnahmen gesammelt und all das zu ganz eigenen ›Karten‹ zusammengestellt, um allen Besucher*innen der Ausstellung im Sommer 2017 ihren Blick auf die Stadt zugänglich zu machen.

Literatur

LWL-Museum für Kunst und Kultur / Skulptur Projekte Archiv (Hg.) Skulptur Projekte Münster, <https://www.skulptur-projekte-archiv.de/de-de/>, PURL

Landschaftsverband Westfalen-Lippe (LWL) / Stadt Münster (Hg.) Pressemitteilung (29.03.2017a), <https://rokfor-muenster.rokfor.ch/asset/763/7372/20170329_Pressemitteilung_Kunstvermittlung_SP17_58fb3aba1261b.pdf>, Zugriff am 26.06.2018

Landschaftsverband Westfalen-Lippe (LWL) / Stadt Münster (Hg.) Pressemitteilung zum Ende der Skulptur Projekte 2017 (2017b), <https://rokfor-muenster.rokfor.ch/asset/763/7372/2017_Skulptur_Projekte_ABSCHLUSS.pdf>, Zugriff am 26.06.2018

Nietzsche, Friedrich Wilhelm Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister, 1878–1880. Zweiter Band. Erste Abteilung. Vermischte Meinungen und Sprüche, Leipzig 1922

Skulptur Projekte Münster (Hg.) Out of Body, Frühling 2016/1

Skulptur Projekte Münster (Hg.) Out of Time, Herbst 2016/2

Skulptur Projekte Münster (Hg.) Out of Place, Frühling 2017/3

Abbildungen

Bild 1 Schüler*innen während der Projekts ... *MIT UNSEREM BLICK!, 2017* / Foto von: Elisabeth Knemeyer © LWL-Museum für Kunst und Kultur

Bild 2 Ei Arakawa, *Harsh Citation, Harsh Pastoral, Harsh Münster [Grobes Zitat, schroffe Pastorale, ruppiges Münster],* Installationsansicht Skulptur Projekte 2017 / Foto von: Henning Rogge © LWL-Museum für Kunst und Kultur

Bild 3 Die *Trafostation,* 2017 / Foto von: Henning Rogge © LWL-Museum für Kunst und Kultur

I. REFLEXIONEN ZWISCHEN PRAXIS UND THEORIE

Gregor Schneider, *N. Schmidt Pferdegasse 19 48143 Münster Deutschland, 2017,*
Installationsansicht 2017 / Foto von: Henning Rogge © LWL-Museum für Kunst und Kultur

Kunstvermittlung als offener Wahrnehmungs- und Handlungsraum in der Begegnung mit Gegenwartskunst

KUNSTVERMITTLUNG

Wenn die Begegnung mit Gegenwartskunst im öffentlichen Raum einen wiederum öffentlichen Umgang mit ihr herausfordert, stellt dies spezifische Anforderungen an die Kunstvermittlung.

Eine an musealen und internationalen Ausstellungen orientierte Kunstvermittlung arbeitet innerhalb anderer Rahmungen als schulische künstlerische Bildung: meist in zeitlich begrenzteren Settings, meist mit häufiger wechselnden Gruppierungen. Das lässt die pädagogisch-erzieherische Ebene im Vergleich zum schulischen Feld etwas in den Hintergrund treten. Auch ordnet sich die museale Kunstvermittlung heute eher den kulturpädagogischen und offeneren Diskursen zu, die sich – zumindest in Anteilen mit der schulischen Kunstpädagogik vergleichbar – an kritischen künstlerischen und ästhetischen Bildungsprozessen orientieren. Das war nicht immer so.

Die aktuelle Kunstvermittlung hat sich seit ca. Ende der 1990er Jahre aus den Tradierungen einer Museumspädagogik gelöst, die sich an einer eher dozierenden Vermittlung orientierte. Häufig war diese verbunden mit dem Ziel, die Stellung und Bedeutung der künstlerischen Arbeiten in der musealen Institution und darüber hinaus zu bestätigen. Heute ist sie dabei, sich zu einer freieren, eigenständigen sowie auch kritischeren Disziplin zu entwickeln, die auch ihr institutionelles Feld in der historischen und gesellschaftlichen Tradition, aus der sie hervorgegangen ist, hinterfragt. Sie sucht nach neuen Wegen in der Begegnung zwischen Kunst, Institution und gesellschaftlicher Bildungspraxis. Hierbei erhält eine Orientierung am Künstlerischen, auch für den Vermittlungsprozess selbst, eine wachsende Bedeutung. Carmen Mörsch charakterisiert dies so: »Die museale Kunstvermittlung erhält nach einer Konsolidierungsphase, die […] an reformpädagogische Ideen anknüpfte, seit Ende der 1990er-Jahre unter dem Stichwort ›Künstlerische Kunstvermittlung‹ neue Impulse. Künstlerinnen und Künstler, welche als Vermittlerinnen und Vermittler in Ausstellungsinstitutionen tätig werden, nutzen häufig dekonstruktive, performative und bildgebende Verfahren aus der Gegenwartskunst sowie konstruktivistische Lernzugänge, um Museen und Ausstellungen gemeinsam mit den Teilnehmenden […] zu hinterfragen sowie auf eigenständige Weise anzueignen und umzudeuten. Sie widersprechen damit einer Tradition der Museumspädagogik, die auf Verführung und ›Niedrigschwelligkeit‹ setzt(e), um das ›Publikum von morgen‹ heranzubilden.« (Mörsch 2011, o. S.)

Mit dieser Öffnung und Neupositionierung der Kunstvermittlung im Sinne einer sich auch künstlerisch verstehenden Praxis wird der Begriff der Vermittlung selbst einer kritischen Relativierung unterzogen. Dies insofern, als der Gegenstand dessen, was für wen und warum vermittelt werden soll, nicht alleine in die Definitionsmacht der Vermittler*innen gelegt wird und der Kommunikationsprozess somit nicht als ein eindimensionaler gesehen wird. Auch vollzieht sich diese Verständigung nicht unbedingt alleine *über* die Kunst, sondern auch *mit* der Kunst, also im Rahmen einer wahrnehmenden Begegnung mit ihr und im verbalen und auch nonverbalen Austausch darüber. Dies verbindet sich mit einem Bewusstsein, dass das, was Kunst *als Kunst* ausmacht, nicht einfach in sprachlicher und inhaltlicher Eindeutigkeit festgelegt und vermittelt werden kann. Ins Zentrum rückt deshalb auch die Frage des *Wie*. *Wie* können eine Annäherung und ein Austausch mit und über Kunst gelingen, in denen wir nicht (vorab) und auch niemals abschließend wissen können, wie sich wem in welcher Weise die künstlerische Arbeit zeigen wird, wie sie wahrgenommen wird, welche Assoziationen und auch emotionalen Bezüge sich mit ihr verbinden. Auch stellt sich die Frage, *wie* sich dieser Wahrnehmungsbezug mitteilen, vermitteln und auch weiter reflektieren lässt, da sich nicht alle Momente einer bewussten Reflexion und sprachlich eindeutig erschließen lassen. All diese Fragen sind und bleiben an die Qualität der Annäherungs- und Kommunikationsprozesse gebunden. Der Begriff der Vermittlung verschiebt sich damit von der Vermittlung von Wissen und einer bereits abgeschlossenen Interpretation hin zu der kunstdidaktischen Frage, wie ein Impuls zu einer gemeinsamen Begegnung mit der Arbeit von dieser selbst ausgehen kann. Damit dies gelingt, ist natürlich zunächst ein Einstiegswissen, eine Grundinformiertheit notwendig, aber die eigentliche Annäherung an das Werk erschöpft sich nicht darin, sondern erfordert einen ganz eigenständigen Erfahrungsbezug. Akzeptiert und wichtig genommen werden muss dabei ebenso die unmögliche Vermessbarkeit des Werks, sein Inkommensurables und sein Rätselcharakter: eben das, was sich dem sprachlich Expliziten innerhalb möglicher Repräsentationen und Symbolisierungen nicht erschließt, aber vielleicht dennoch im eigenen Wahrnehmungs- und gemeinsamen Handlungsbezug erfahrbar und dabei auch sinnlich-leiblich kommunizierbar werden kann (vgl. Adorno 1973, 182 ff.; vgl. Engel/Böhme 2012).

Eva Sturm und andere sprechen von einer Anwendung der Kunst und des Künstlerischen *selbst* innerhalb der Kunstvermittlung, also davon, dass die Orientierung dahin gehen sollte, der Kunst wiederum in einer künstlerischen Praxis am Ort und vor Ort zu begegnen. »Kunstvermittlung«, so Sturm, »welche Akte auch immer dazu gerechnet werden, ist [dann] eine Art, das Museum zu verlebendigen. Es /das Museum wird performt.« (Sturm in Mörsch/Sturm 2010, 2)

Wie aber kann man dem Modus der Unbestimmtheit im Künstlerischen mit Annäherungsweisen in den Vermittlungsprozessen entgegenkommen, die diesen offenen und nicht-intentionalen Momenten entsprechen? Um sich dieser Frage

anzunähern, macht es Sinn, den möglichen künstlerisch-ästhetischen Erfahrungen im Rahmen der *Skulptur Projekte Münster* noch etwas näher auf die Spur zu kommen.

SKULPTUR PROJEKTE MÜNSTER

Die Besonderheit der *Skulptur Projekte Münster* liegt nicht nur in ihrer internationalen Einbindung in den Kunstbetrieb mit einem sehr spezifischen Zeitrhythmus, sondern auch in ihrem radikalen Ortsbezug. Die erste Ausstellung 1977 war ehemals eine Reaktion auf eine Desinformationskampagne des Münsteraner Publikums, in der in einer Reihe von Leserbriefen eine massive Kritik an einer Arbeit von George Rickey erfolgt war, die bis hin zu Einschätzungen von ›entarteter Kunst‹ reichte. Als Antwort darauf entwickelten Klaus Bußmann und Kasper König das Format der *Skulptur Projekte Münster* in der Folge mit internationalem Renommee. Wie diese Herausforderung im Rahmen der Kunstvermittlung der *Skulptur Projekte 2017* konkret beantwortet wurde, wird beispielhaft in einigen der in diesem Band versammelten Beiträge vorgestellt. Unter dem Titel *Verjüngungskur für den Klassiker* beschreibt der kunstwissenschaftliche Journalist Jörg Restorff die Spezifik der fünften Ausgabe der *Skulptur Projekte Münster:* »Statt, wie damals üblich, vollendete Kunstwerke auf Plätzen oder in Parks zu platzieren, setzten Bußmann und König auf sogenannte Projekte, also auf etwas noch nicht Fertiges. Auf bruchstückhafte, fragmentarische Kunst, die ihre eigentliche Bestimmung erst im Dialog mit den Menschen und Gegebenheiten vor Ort erhielt. […] Die Skulptur Projekte Münster, 1977 erstmals über die Bühne gegangen, haben sich als Musterbeispiel für die Einbindung zeitgenössischer Kunst ins urbane Geschehen eingebürgert. Eine Pionierleistung. […] Wenn die fünfte Ausgabe vom 10. Juni bis 1. Oktober mit 35 Projekten in der Universitätsstadt Flagge zeigt, ist mit empörten Reaktionen […] nicht zu rechnen. […] Für die Ausstellungsmacher – Urgestein Kasper König, der künstlerische Leiter, wird unterstützt von den Kuratorinnen Britta Peters und Marianne Wagner – bedeutet die Popularität auch ein Problem: Wo weitgehender Konsens herrscht, wo sich Urteile über die ausgestellte Kunst oft auf die Allerweltsfloskel ›spannend‹ beschränken, da fehlt die Reibung, aus der gerade die Kunst im öffentlichen Raum nicht selten ihren kreativen Funkenschlag ableitet.« (Restdorff 2017, o. S.).

Gehen wir mit Restorff und einer Vielzahl unserer Kolleg*innen davon aus, dass eine bildende und lebendige Begegnung mit der Kunst immer auch mit Momenten der Irritation und der Reibung als einer Herausforderung vermeintlich vertrauter Sicht- und Verständnisweisen zusammenhängen müsste, dann stellt sich in unserem Zusammenhang die Frage, ob und wie die Kunstvermittlung hierzu einen Beitrag leisten kann.

Wenn wir mit Kunstvermittlung nicht nur im schulischen, sondern auch im musealen und städtischen Kulturraum die Intention verfolgen, künstlerische und ästhetische Bildungsprozesse anzustoßen, die sich zudem in kritischer Weise auf den Ort und sein kontextuelles Gefüge beziehen, was kann das heißen und was ist konkret damit verbunden? Anders gefragt: Wie kann man sich einer ortsspezifischen Begegnung mit den Arbeiten nähern und dabei der schnellen Subsumierung unter einen schon fertigen Begriff oder ein bekanntes Muster entgehen? Wie ließen sich eine spezifisch an der künstlerischen und der ästhetischen Bildung orientierte Annäherung, wie ihr spezifischer Modus charakterisieren?

Bereits 1993 bezeichnete Wolfgang Schulz, ein Hamburger Bildungswissenschaftler, ernstzunehmende Kunst, Musik, Literatur immer auch als einen kritischen Akt (vgl. Schulz 1993, 18). Hierzu gehöre eine Bereitschaft, sich von einer Arbeit tatsächlich bewegen zu lassen, und dies sei eine Frage des Aussetzens von unmittelbarer Sinngebung in der ästhetischen Wahrnehmung. Eine derartige *sinnliche Erfahrung* könne so »zum Anlass werden, unsere Gewohnheiten, Gesinnungen, Überzeugungen in Lebenswelt und Systemen […] in Alltags- und Wissenschaftspraxis ihrer Quasi-Natürlichkeit zu entkleiden.« (ebd.) Bildungsrelevant sei dabei, dass wir »über die Objekte ästhetischer Wahrnehmung und (zugleich) über uns als wahrnehmende Subjekte *anderes* erfahren, etwas, was unsere Sicherheit ins Wanken bringen, uns neue Wege suchen lassen kann.« (ebd., Herv. i. O.)

Was aber, wenn das, was er eine ›Entkleidung der Quasi-Natürlichkeit‹ durch die Kunst nennt, sich zwischenzeitlich selbst in den Modus vermeintlicher Selbstverständlichkeit gewandelt hat, wenn Irritation, Alterität, Singuläres selbst als Muster alltäglicher Verarbeitungsschablonen in eine neue Schublade ›künstlerischer Interessantheit‹ gewandert sind? Worauf hätte Kunstvermittlung dann noch zu achten?

ÖFFENTLICHE HÖRRÄUME ALS WAHRNEHMUNGSIMPULS

Um dieser Frage näher zu kommen, möchte ich im Folgenden zunächst am Beispiel zweier Arbeiten der Gegenwartskünste den Zusammenhang zwischen einem Ortsbezug und einer Wahrnehmungsorientierung reflektieren. Man kann die Arbeitsweise der beiden ausgewählten Künstler Emeka Ogboh und Floris van Manen in der Nachfolge der künstlerischen Arbeitsweise von John Cage einordnen (vgl. Cage 2010; Mersch 2002; Engel 2012 und 2018a).

(Da die aufgeworfenen Fragen nicht allein im Bereich theoretischer Reflexionen einzuholen sind, möchte ich Sie bitten, sich zunächst die Zeit und Aufmerksamkeit dafür zu nehmen – möglichst mit einem Kopfhörer – sich die beiden Ausschnitte aus den ausgewählten künstlerischen Arbeiten anzuhören, die sie über die hier jeweils abgebildeten QR-Codes einspielen können.)

Das erste Beispiel ist ein Ausschnitt aus der Arbeit *Market Symphony* des nigerianischen Video- und Klang-Künstlers Emeka Ogboh. Ogboh war mit zwei Arbeiten an den *Skulptur Projekten Münster 2017* beteiligt, mit einem Soundkonzept für den Hamburger Tunnel *Passage through Moondog* und mit *Quiet Storm*. Ich wähle an dieser Stelle jedoch einen Ausschnitt aus einer früheren Arbeit von ihm, die für ein Verständnis der aufgeworfenen Fragestellung besonders geeignet ist: Da sie nicht direkt auf unser vertrautes Umfeld verweist, kann sie uns die Besonderheit eines ortsbezogenen Hörens als ein Aufmerksamkeitsgeschehen in einem ersten Schritt bewusster machen.

Werk 1: Emeka Ogboh, *Market Symphony,* 2016 / Ausschnitt
https://africa.si.edu/exhibitions/past-exhibitions/market-symphony-by-emeka-ogboh/

Die zweite Arbeit ist von dem niederländischen Künstler Floris van Manen, der als Softwareentwickler, Komponist und bildender Künstler im Feld zwischen Kunst und Technologie arbeitet und sich alltäglichen Tönen, Klängen und Alltagsgeräuschen in ihrem Zusammenspiel zuwendet. Die Orte wählt er dort, *wo sich der Sound des Alltäglichen in die Stille einfügt.*

Werk 2: Floris van Manen, *Abcoude,* 1999 /Ausschnitt aus: *RST–het Ruisen van de Stilte in de Tijd. Een documentaire over verandering van het geluid van alle dag 1999 (Das Rascheln der Stille in der Zeit. Eine Dokumentation über die Veränderung von alltäglichen Geräuschen 1999)*[1]
https://www.klankschap.nl/audio/segments

Die zu hörende Aufnahme von Ogboh ist in Lagos (Nigeria) auf einem öffentlichen Marktplatz entstanden. Ogboh geht davon aus, dass jede Stadt ihren eigenen Sound oder gar ihre eigene Symphonie gestaltet. Am Beispiel des Marktes von Lagos wird die Dichte, Lebendigkeit und Intensität, die durch den Sound eines Ortes in einer Stadt erzeugt werden kann, spürbar. Diese Intensität versteht er nicht als Krach oder schieren Lärm, sondern es geht ihm um den spezifischen, das heißt ganz besonderen Klangcharakter, der an einem bestimmten Ort in einer bestimmten sozialen Situation entsteht. Die Qualität des Sounds, die besondere Stimmung der Klang- und Geräuschereignisse ebenso wie ihr Zusammenspiel zeigen etwas davon, wie die Menschen in ihrer Stadt handeln und leben und wie sie sich an diesem Ort artikulieren. Aus aufgezeichnetem Soundmaterial »filtert er spezifische klangliche und inhaltliche Ebenen heraus, die er in experimentelle Musikstücke und klangräumliche Installationen überführt […].« (Torke 2017a, 233) Nicola Torke bezeichnet die Arbeiten von Ogboh als »auditive Topografien von Urbanität und Politik« (ebd.).

Sich solchermaßen auf die *sinnlich hörbare* Urbanität eines Ortes innerhalb einer auditiven Aufzeichnung einzulassen, heißt nicht alleine, sich einem ›akustischen Bild‹ im Sinne einer Repräsentation des Ortes zuzuwenden. Einem spezifischen Ort hörend die Aufmerksamkeit zu schenken, bedeutet, sich in einer besonderen Weise an ihn anzunähern. Beim (Zu)Hören geraten wir in eine imaginäre Anwesenheit an einem Ort, an dem wir leiblich-sinnlich selbst nicht *sind,* uns aber durch das vernehmende Hören dennoch mehr und mehr Anwesenheit spüren. Hörend nehmen wir nach und nach an einem Geschehen teil. Während des Zuhörens können wir uns nicht distanzieren, denn die Ohren lassen sich nicht schließen. Hierbei begegnen wir in der *Market Symphony* einer Vielzahl an bekannten und unbekannten Klangereignissen und Geräuschen. Diese bringen Vorstellungen, Erinnerungen, Assoziationen, Fragen und Irritation unterschiedlichster Art in Bewegung. Die fast ununterbrochene Folge alltäglicher Geschäftigkeit scheint niemals zum Stillstand zu kommen. Sie führt uns hinein in ein Geschehen, das uns in zuverlässiger Unvorhersehbarkeit in einer offensichtlich alltäglichen Lebendigkeit näherkommt und dabei doch fremd bleibt. Die klanglichen Gesten in Lagos sind uns wenig vertraut. Wir verstehen die Rufe der Menschen nicht und auch der Handlungsraum der Aktivitäten, der sich in der räumlichen Tiefe des Verhallens der Klänge öffnet und wieder schließt, bleibt rätselhaft. Sie führen uns in ein Zusammenspiel von klanglichen und stimmlichen Begegnungen, die sich zu einer ›Symphonie‹ eines uns unbekannten Ortes verbinden. Auch wenn sich dabei nicht vermittelt, was passiert, so vermittelt sich dennoch eine intensive Lebendigkeit eines urbanen Geschehens, das uns, unsere Wahrnehmung und Imagination in Bewegung bringt. In dieser zunehmend spürbar werdenden sinnlich-leiblichen Teilhabe vollzieht sich zugleich eine Veränderung unseres eigenen Orts- und Zeitbezugs. Durch die vernehmende Begegnung mit dem Fernen, Fremden, Nicht-Anwesenden wird – durchaus paradox – unsere Präsenz im *Hier und Jetzt* intensiviert.

In besonderer Weise kann diese Begegnung des Anwesenden mit einem Abwesenden vor dem Hintergrund einer Stille bei den Arbeiten van Manens spürbar werden. Auch hier vollzieht sich eine sich vertiefende Auseinandersetzung im Kontakt mit Raum und Zeit. Die ganz alltäglichen, scheinbar selbstverständlichen Geräusche – Kinderstimmen im Hintergrund, Geräusche von Fahrzeugen – zeigen sich neu und eigensinnig im Wechsel mit den Momenten der Stille. Dies lässt uns aufmerksam werden für die Besonderheit und die Ereignishaftigkeit des Hörbaren.

1 Der Ausschnitt aus der Arbeit *RST* ist eine Fortsetzung der Arbeit *Ik hoor dus ik Luister,* mit der er 1999 an den verschiedensten Ort der Welt am 09.09.1999 eine Vielzahl an Menschen bat, neun Minuten lang alltägliche Geräusche und Klänge aus ihrer direkten Umgebung aufzunehmen.

Auch die Unvorhersehbarkeit des Hörbaren wird dabei bewusst und sensibilisiert zugleich für das Kommende. Immer wieder merke ich beim Hören der Aufnahmen van Manens auf, höre, wie sich der Sound meiner realen Umgebung mit demjenigen der eingespielten Orte in einer unvorhersehbaren Bewegung und Begegnung überschneidet und berührt: Flugzeuge, Vögel, Autos, Rasenmäher oder Stimmen und Schritte verbinden sich auch hier zu einer neuen ›Symphonie‹, in der sich verschiedene ›Zeit- und Hörräume‹ begegnen. Dabei stellt sich ein sinnlich-leibliches Aufmerken auf diese vermeintlich selbstverständlich gewordenen akustischen Ereignisse und ihre Ortsspezifik ebenso wie auf die eigene Anwesenheit am Ort und in der Zeit ein.

Dieter Mersch sieht in so ausgerichteten Arbeiten der Gegenwartskünste eine künstlerische Orientierung, die er intensiv an den Arbeiten von John Cage analysiert hat (vgl. Mersch 2002, 27 ff.). Im Kontext von Fragen des künstlerischen Umgangs mit Negativität, Unbestimmtheit und Entzug spricht Mersch von »medialen Paradoxa« (ebd. 11). Sie forderten dazu heraus, die »verschiedenen Medien, Techniken oder Praktiken so einzusetzen, dass Interferenzen oder Instabilitäten entstehen, Singularitäten hervortreten und ein Verdrängtes oder Nichtreproduzierbares zur Erscheinung kommt [...] Was sie sein können, ist dabei nicht vorherbestimmt – gleichwohl geht es stets um die negative Praxis eines *Erscheinens des Nichterscheinenden,* um die ›Ver-Gegenwärtigung‹ eines Abwesenden.« (Mersch 2006, 11, Herv. i. O.; vgl. Engel 2018a) In solcher Weise würden sie gleichsam ihr Anderes, nicht Mediatisierbares offenbaren (vgl. ebd.).

ÄSTHETISCHE WAHRNEHMUNG ALS TEIL DER BILDENDEN ERFAHRUNG

Ästhetische Wahrnehmung kann dazu beitragen, anderes, noch nicht Bekanntes, etwas spezifisch Neues von oder an einer Sache, einem gewöhnlichen Geräusch, einem Klangspiel, einem Bild, einer vermeintlich vertrauten Skulptur, einem Ort, dem Zusammenspiel der Menschen und Dinge zu erfahren. Ästhetisch nenne ich diese Wahrnehmung dann, wenn sich den Sinnen und dem leiblichen Handeln eine Besonderheit zeigt, die zu einer solchermaßen achtsamen Aufmerksamkeit führt. Der Begriff des Ästhetischen hat seinen Ursprung in dem griechischen Begriff der *Aisthesis,* das heißt in der Wortbedeutung eines Wahrnehmens und Empfindens. Alexander Gottlieb Baumgarten charakterisierte die Ästhetik Mitte des 18. Jahrhunderts als eine ›Wissenschaft von der sinnlichen Erkenntnis‹. Damit meinte er eine Erkenntnisweise, die sich nicht nur durch, sondern bereits auch *in der Wahrnehmung* vollzieht. Dies führe aber – und das erscheint noch immer relevant – zunächst in eine Phase der Verwirrung. Er schreibt: »Die Verwirrung ist die Mutter des Irrtums. [...] Aber sie ist die unerlässliche Bedingung zur Auffindung der Wahrheit, weil die Natur keinen Sprung macht aus der Dunkelheit in die Deutlichkeit. Aus der Nacht führt die Morgenröte zum Mittag.« (Baumgarten 1750/2007, 15) Mit dieser Öffnung für Momente des Nicht-Wissens und der Unbestimmtheit setzte er dem von Descartes ausgegangenen Rationalismus ein anderes Erkenntnisprinzip entgegen.

Die Frage nach der bildenden Bedeutung der Wahrnehmung und insbesondere der ästhetischen Wahrnehmung zeigt sich heute eingebunden in (kultur)anthropologische und bildungsphilosophische Forschungsbereiche und sie erhalten zentrale Impulse durch die Kunstphilosophie und die Künste.

Rudolf zur Lippe plädiert in der jüngeren Vergangenheit für die Zurückgewinnung eines *Sinnenbewusstseins,* das aus seiner Sicht vor allem in der westeuropäischen Geschichte vernachlässigt wurde. Stattdessen habe sich ein Prinzip der Trennung in den verschiedenen gesellschaftlichen Lebensbereichen durchgesetzt, das in den Wissenschaften zu einer *Theoretisierung der Erkenntnis* geführt habe. Wissen gründe sich so nicht mehr auf Erfahrung, sondern wahrnehmende Erfahrung werde stattdessen als Täuschung markiert (vgl. zur Lippe 1979, 19 ff.). »Die verdinglichende Geschichte der Trennungen von Kopf und Hand, von Ohr und Verstehen, von Arbeit und sinnenhafter Selbsttätigkeit, von ästhetischem und sprachlichem oder gar informatorischem Mitteilen hat den Menschen der industriellen Moderne zunehmend auch jene Impulse verstellt, aus denen ein Bereitsein, eine Aufmerksamkeit, ein Begegnen erwachsen können. Um so notwendiger ist es, uns wieder zu vergegenwärtigen, dass Koinzidentalität, dass eine Begegnung mit der Mit-Welt der Grund unserer Vorstellungen und Erfahrungen ist, vielmehr noch, dass aus ihm die Strukturen oder Modelle unseres Erfahrens und Vorstellens erwachsen.« (zur Lippe 1987, 369)

Mit dem vergleichbaren Begriff eines *Leibbewusstseins* versteht Gernot Böhme ein nicht-intentionales Bewusstsein, das durch Übung erworben werden könne (vgl. Böhme 2003, 39 ff.). Hierdurch könne es »durch ein herabsteigendes Bewusstsein in den Leib« zu einem besonderen Bewusstseinszustand kommen (ebd. 47).

Auch vor diesen Hintergründen soll hier auf das Ästhetische als einer Theorie eines sich sinnlich fundiert wissenden Erfahrens und Erkennens Bezug genommen werden und nicht als einer Theorie über das ›Schöne‹, wie es historisch und teils auch aktuell noch als verbreitetes Allgemeinverständnis der Fall war und ist.

Das, was hier als eine ästhetische Wahrnehmung verstanden werden soll, unterscheidet sich von eher pragmatischen, funktionalen, manchmal auch nebensächlichen oder oberflächlich ›schnellen‹ Wahrnehmungs- und Verständnisweisen. Dies hängt mit der Tiefendimension der Leibes- und Sinneserfahrung zusammen. Ästhetisch wird die Wahrnehmung erst dadurch, dass sie in den Dingen, der Situation, dem Anderen etwas in einer spezifisch aufmerkenden Art und Weise entdeckt.

Hierbei kann sich ein anderer Orts- und Situationsbezug zeigen, ebenso wie sich in der Folge neue Konstellationen oder Akzentverschiebungen in den Wahrnehmungs- und Erfahrungsbezügen entwickeln können. Dies ist nicht zwangsläufig daran gebunden, dass der Gegenstand ein bislang unbekannter, neuer Gegenstand ist. Entscheidend ist aber, dass diese Begegnungen, die im Zusammenhang mit der ästhetischen Wahrnehmung stehen, das eigene sinnlich-leibliche Selbst- und Weltverhältnis berühren. Die ästhetische Wahrnehmung zeigt sich deshalb als ein wesentliches Struktur- und Qualitätsmoment der lernenden und bildenden Erfahrung. Sie konfrontiert uns einerseits mit einer Bewusstwerdung über das eigene *Nicht-Wissen* oder auch mit einem *Noch-Nicht-Wissen-Können,* führt uns aber durch diese Enttäuschung und diesen Entzug von unmittelbarem Sinn auch in eine besondere Qualität des Erlebens und darauf gründenden Reflektierens. In einem *Aufmerken* oder auch einem *Innehalten* kann sich dabei der Blick zurückwenden auf das, was sich im zeitlichen Vollzug des Wahrnehmens ereignet hat.

Auch die aktuelle Phänomenologie befasst sich mit diesen die Erfahrung und die Erkenntnis fundierenden Wahrnehmungsdimensionen. Dieter Mersch betont die Bedeutung einer »Blickumkehr« und einer damit zusammenhängenden »Gewahrung« (vgl. Mersch 2011, 46 ff.). In diesen Momenten sind wir mit der eigenen sinnlich-leiblich spürbaren Präsenz am Ort und in der Zeit und damit auch mit der Qualität des eigenen Erlebens selbst konfrontiert. »Der Schlüssel zur Gewahrung«, schreibt Mersch, »bildet dann die Zentrierung auf ein Milieu, das ›mich‹ mitsamt meiner Körperlichkeit in den Mittelpunkt eines Geschehens rückt […] Solche Zentrierung verleiht der Wahrnehmung gleichzeitig ihre Relativität und Evidenz. D. h. dem Sehen, Hören oder Fühlen eignet seine eigene Perspektivität.« (Mersch 2001, 280 f.) Das sich hierbei einstellende Bewusstsein hinsichtlich der eigenen Perspektivität muss aber nicht gezwungenermaßen in Sprache eingehen, sondern kann sich auch als ein performatives Zeigen, d. h. als Mitteilungsakt an den Anderen wenden. Maurice Merleau-Ponty sprach von einem »Leibapriori« der Sinnlichkeit (vgl. Merleau-Ponty 1974, 239). Dies bedeutet nicht nur, dass das Wahrgenommene stets in Richtung des eigenen Körpers erlebt wird, sondern dass sich in einem wahrnehmungsbewussten (Hin)Eingehen auf und in die eigene Körperlichkeit ein spezifischer Bewusstseinszustand nicht nur vollziehen, sondern auch mitteilen, das heißt performativ werden kann.

Bernhard Waldenfels unterscheidet eine primäre Aufmerksamkeit von einer eher alltäglichen sekundären Aufmerksamkeit, die schnellen Einordnungen und auch begrifflichen Zuordnungen dient. Im Rahmen einer primären Aufmerksamkeit aber finde eine Zäsur mit den gewöhnlichen Wahrnehmungsweisen statt, und es könne in der Folge zu einer *Umorganisation* des Erfahrungsfeldes und zu einer veränderten Reliefbildung kommen (vgl. Waldenfels 2004, 102 f.). Diese solchermaßen spezifische, sich im Vollzug ihrer selbst gewahr werdende Wahrnehmung kann sich in kreativen Antworten auf etwas Anderes, Fremdes, Drittes zeigen. Sie sei dabei eingebunden in eine responsive Logik. Ob und wie sich die Aufmerksamkeit auf etwas oder auch die Anderen richtet, ist deshalb stets auch verwoben mit dem örtlichen und sozialen Geschehen (vgl. Waldenfels 2014, 388 ff).

Eine primäre Aufmerksamkeit im Sinne auch einer ästhetischen Wahrnehmung zeigt sich damit als anthropologisch-strukturelles Phänomen nicht nur im Rahmen künstlerischer Arbeit und ihrer Rezeption bedeutsam, sondern ebenso in pädagogischen Situationen und damit in einer spezifischen Bildungsrelevanz. Käte Meyer-Drawe gibt dem Phänomen der Aufmerksamkeit insbesondere bei der Begleitung von Lern- und Bildungsprozessen eine besondere Bedeutung. Sie verweist auf einen »Ethos der Sinne«. Dieser sei aber nicht einfach als eine wohlmeinende Lebenshaltung zu verstehen, sondern Aufmerksamkeit in einem phänomenologischen Sinne meine die »Umwandlung von Wahrnehmungen im Hinblick auf bestimmte Situationen« (Meyer-Drawe 2015, 120 ff.). Aufmerksamkeit für die Anderen sei aber auch nicht mit einem beobachtenden und fokussierenden Blick zu verwechseln. »In der Aufmerksamkeit entsteht eine gewisse Wachsamkeit, die aber im Unterschied zur Konzentration nicht auf einen Punkt gerichtet ist. […] Sie gleicht gerade nicht dem grellen Strahl des Scheinwerfers, im Gegenteil. Sollte es der Fall sein, dass der Aufmerksamkeitsstrahl von dem einen auf den anderen fokussiert ist, […] dann wird das Scheinwerferbild zur grausamen Wirklichkeit für den Betroffenen. Im grellen Blickstrahl schwindet jeder Hoffnungsschimmer. Übrig bleibt die Ohnmacht in der Transparenz. […] Wer derart im Scheinwerferlicht steht, kann nicht einmal mehr Unrecht haben.« (ebd. 122)

STILLSTELLUNG DER WAHRNEHMUNG IST UNMÖGLICH – KUNST, RAUMERFAHRUNG UND ORTSBEZUG

Am Beispiel einer Arbeit von Gregor Schneider, die im Rahmen der *Skulptur Projekte Münster 2017* gezeigt wurde, soll sich im Spannungsfeld von Kunst, Öffentlichkeit und alltäglicher Privatheit die mögliche Spezifik der angesprochenen Wahrnehmungs- und Reflexionsweisen nochmals konkretisieren.

Gregor Schneider ist ein Künstler aus Nordrhein-Westfalen und seine Kunst zeichnet die Besonderheit aus, sich mit der künstlerischen Konstruktion von begehbaren Räumen zu befassen. In seinen Arbeiten zeigt sich in ganz eigensinniger Weise eine Begegnung mit der sinnlich-leiblichen Verfasstheit, jedoch ganz anders als in den oben beschriebenen auditiven Arbeiten. In der Begegnung mit seinen gebauten Räumen führt uns Schneider bis an die Grenze einer Stillstellung der lebendigen Bewegung unserer Wahrnehmungsvollzüge.

Die Arbeit, die hier in den Blick genommen werden soll, trägt den Titel *N. Schmidt Pferdegasse 19 48143 Münster Deutschland.* Sie steht im Zusammenhang – wie viele andere seiner Arbeiten – mit einer Reihe zum *Toten Haus Ur,* die auf eine Intervention in einem Mietshaus in Mönchengladbach-Rheydt im Ruhrgebiet zurückgeht, wo der Künstler aufgewachsen ist. Er baut weitere Innenräume, Türen und Fenster ein, die jedoch nicht immer einhalten, was sie vorgeben zu sein. Am *Toten Haus Ur* arbeitet Schneider seit 1985.

Anders als bei einer Thematik von Kunst im öffentlichen Raum zu erwarten, platzierte Schneider seine Arbeit in Münster nicht im öffentlichen Raum, sondern er hat maßstabsgetreu eine private Wohnung in das *LWL-Museum* in Münster einbauen lassen. Aber auch dort war sie nicht unmittelbar im üblichen Ausstellungsbereich zu finden, sondern sie musste über einen Nebeneingang in einem sonst öffentlich nicht genutzten Bereich des Hauses aufgesucht werden.

Nicola Torke beschreibt den Weg zur künstlerischen Arbeit: »Ein separater Eingang an der Westseite des Museumsneubaus führt über eine Treppe in den ersten Stock und zu einem Vorraum, von dem aus die Wohnung abzweigt. Im Durchschreiten von Garderobe, Wohnzimmer, Schlafzimmer und Bad gelangt der/die Besucher_in in einen Vorraum und eine wiederholte Einheit, deren räumliche Abfolge und Interieurs mit der ersten baulich identisch sind. In einer kreisförmigen Laufrichtung erreichen die Besucher_innen erneut den ersten Vorraum. […] Das Geschehen innerhalb der einen Wohnung scheint synchron auf Bildschirme in der jeweils anderen Wohnung übertragen zu werden.« (Torke 2017b, 269)

Bild 1

Diejenigen, die die Arbeit nicht kennengelernt haben, benötigen ein wenig Imaginationsbereitschaft, um sich den Weg durch diese ›privaten‹ Räume vorstellen zu können. Welche Wahrnehmung und welches Gefühl stellt sich ein, wenn man eine vom Charakter her alltägliche, ›normale‹, kleinbürgerliche Mietshauswohnung der 70er Jahre durchschreitet und in diesem Durchschreiten von Fluren, einem Wohn-Schlafraum, Badezimmer, Flur und wieder Wohnraum sich in einer privaten Umgebung zu befinden scheint, die jedoch neben der Möblierung nichts Individuelles und keine persönlichen Spuren eines Bewohners entdecken lässt.

Eine gewisse Neugierde, die aufkommt, was der nächste Raum wohl eröffnen könnte, erweckt zwar ein Erstaunen, dass selbst ein Badezimmer maßstabsgetreu in diesen Nebentrakt des Museums eingebaut wurde, von *N. Schmidt* sind jedoch hier keine lebendigen Spuren zu entdecken. Hingegen vermittelt sich beim Durchschreiten der Räume mehr und mehr eine Leere, die mit einem nicht wirklich greifbaren Gefühl eines Entzugs von Gegenwart einhergeht. Endlich scheint man sich wieder in dem Ausgangsflur zu befinden. Doch die Haustüre öffnet sich nicht in den Außenraum, sondern erneut in die offensichtlich gleichen Räume des N. Schmidt. Ohne jemals die Richtung gewechselt zu haben, befindet man sich genau dort, von wo man gerade hergekommen ist.

Erfahrbar wird dabei ein Gefühl endloser gleichförmiger Ausweglosigkeit, ebenso wie die Enge, Begrenztheit und Zwanghaftigkeit der räumlichen Atmosphären. Durch die spiegelgleiche Umkehrung kann sich beim Beschreiten der Räume in einem eigentlich anderen, baugleichen System dieses Spiegeln des immer Selben in der Wahrnehmung stets weiter verdichten. Auch in der medialen Übertragung des Bildschirms zeigt sich nichts anderes als nur dieses sich wiederholende Bild einer sich mehr und mehr entleerenden Erfahrung. Vielleicht erscheint dem ein oder anderen dabei auch eine Erinnerung an eine frühere Erfahrung in einer eigenen immer gleichen Alltagsexistenz. In der Begehung der Arbeit von Schneider wird spürbar, wie im Entzug des Öffentlichen und in der vermeintlichen Stillstellung von Differenz und Vielfalt Wahrnehmung vermeintlich sich selbst verliert. Man kann die Arbeit von Schneider deshalb auch so lesen, dass er dem anthropologischen Grundphänomen unseres lebendigen ›Orientiertseins in Raum und Zeit‹ auf die Spur kommt und letztere in ihrer persönlichen und zugleich gesellschaftlichen Artikulation performativ und bewusst werden lässt.

Wie stellt sich hier nun aber die Frage der Kunstvermittlung? Meine These wäre zunächst, dass Schneider selbst als Gegenwartskünstler den *Ausstellungsrahmen seiner Arbeit bereits als Vermittlungskontext* sehr bewusst entschieden hat. In der Art, *wie* er diese Arbeit im Rahmen der *Skulptur Projekte Münster 2017* platziert und positioniert hat, bezieht er Stellung auch zum Ausstellungskonzept in einer ganz eigenen und konsequenten Weise. Die Arbeit positioniert sich selbst zunächst dadurch, dass sie sich dem öffentlichen Raum systematisch *entzieht.* Sie ist nicht an einem üblicherweise öffentlich zugänglichen Ort zu sehen und zu begehen. Der Ort, an dem sie zu finden ist, wird zugleich zum Titel der Arbeit, einer Privatadresse von *N. Schmidt.* Diese entspricht wiederum der realen Adresse des gewählten Seiteneingangs des Landesmuseums. Der Zugang zur Wohnung von *N. Schmidt,* also zum Werk, ist aber für die Kunstbesucher*innen nicht unmittelbar möglich. Nur vier bis fünf Personen finden in zeitlichen Abständen nacheinander Eingang in die Wohnung. Normalerweise erfordert der Besuch der Wohnung von N. Schmidt dann Zeit,

Bild 2

Bild 3

zunächst Wartezeit. Eine Warteschlange von zehn Metern führte hier bereits zu einer Wartezeit von zwei Stunden oder mehr. Das Interesse an der Arbeit muss also mit einer gewissen Entschiedenheit verfolgt werden. Was die Besucher*innen nach dieser Wartezeit dann vorfinden, enttäuscht zumindest zunächst jene, die an einer spektakulären Erfahrung interessiert waren. Die hier stattfindende Konfrontation mit dem Unspektakulären wirft die Besuchenden auf etwas zurück, was sich einer vorschnellen begrifflichen Charakterisierung vollständig entzieht.

Kunstvermittlung kann hier letztlich nur versuchen, der inneren Logik dieses Inszenierungsaktes auf die Spur zu kommen, die Erfahrung selbst in den Mittelpunkt zu stellen und im nachbereitenden Austausch gemeinsam zu reflektieren.

Die hierbei stattfindenden Erfahrungen werden natürlich ebenso zu ganz anderen Wahrnehmungsweisen, Erlebnissen, Erfahrungen und Assoziationen führen, als ich sie hier nur beispielhaft aus meiner Perspektive entfaltet habe. Um sich diesem von Schneider inszenierten Erfahrungsphänomen überhaupt annähern zu können, bedarf es der sensiblen Bereitschaft für ästhetische Wahrnehmung, die sich offen und zugleich aufmerksam-reflexiv auf das eigene Erleben selbst bezieht. Um dies zu ermöglichen, benötigt es Zeit und einen geschützten Raum, in dem sich ein Zulassen des Erfahrungsgeschehens sowie der Austausch mit den anderen entfalten kann.

KUNSTVERMITTLUNG IM ÖFFENTLICHEN RAUM DER KUNST

Kunstvermittlung hat hier und an anderer Stelle die Aufgabe, selbst eine wahrnehmungsoffene Sensibilität in diese Prozesse der Annäherung, der Begegnung und des Austauschs mit einzubringen. Ausgehend von den künstlerischen Arbeiten,

Bild 4

ihrer immanenten eigenen Wahrnehmungslogik, gilt es, Erfahrungsräume so vorzubereiten und zu strukturieren, dass die Besucher*innen dieser Spezifik der Arbeit auf die Spur kommen können. Gerade auch der *Entzug von unmittelbarer Sinnzuschreibung,* die Enttäuschung selbst – auf deren Grundlage sich dann weitere Wahrnehmungs- und Handlungsoptionen entfalten – können im Vermittlungsprozess unterstützend begleitet werden. Voraussetzung für solche Begegnungen ist die innere Logik der Arbeiten selbst und das, was von ihnen ausgeht. Zu antizipieren ist deshalb, wozu sie einlädt oder herausfordert, und wie es zu eigenen weiteren Handlungsoptionen und zu einem Austausch kommen kann. Einzubeziehen ist dabei aber natürlich auch der Adressatenbezug, das heißt, die möglichen Voraussetzungen, Hintergrunderfahrungen, Vorannahmen und auch Vorlieben der zu erwartenden ›Kunstbesucher*innen‹. Die Begegnung und Vermittlung vor Ort sollte dann durch eine aufmerksame Prozessbegleitung dazu beizutragen, ein kreatives Antwortgeschehen in Bewegung zu bringen. Fruchtbar erweist sich dies erfahrungsgemäß gerade auch an den Grenzmarkierungen und Widerständigkeiten in diesem Prozess. Sei es, dass sie von der Arbeit selbst ausgehen, ihrem Appeal, ihrer Provokation oder auch ihren leisen Tönen, denen es nachzuspüren gilt, oder auch von dem kontextuellen Gefüge, in dem sie platziert sind. Aber auch über ganz andere zunächst eher persönliche Erfahrungshintergründe können sich neue Wahrnehmungs- und Handlungsimpulse entwickeln. Ein darauf aufbauender lebendiger und immer auch kritischer Austausch kann Raum für ganz neue Sicht- und Erfahrungsweisen ermöglichen.

Hierbei geht es dann nicht in erster Linie um ein *Sprechen über Kunst* im Sinne einer schnellen Interpretation, sondern um ein *Sprechen von der eigenen und gemeinsamen Begegnung mit ihr.* Das heißt, Vermittlung wäre hier dann immer auch als eine gegenseitige Vermittlung der eigenen Wahrnehmungs- und Erfahrungsbezüge zu verstehen. Sie kann sich im sprachlichen Austausch vollziehen, aber auch nonverbal, spielerisch und performativ; seien es bewegte, tönende, bildhafte, leiblich-sinnliche Antworten auf das, was von diesen Begegnungen ausgeht. Kunstvermittlung kann zu einer solchermaßen zugleich entortenden und verortenden Begegnung mit Kunst einladen. Entortend, indem dem Ort eine unkritische und unsensible Selbstverständlichkeit alltäglicher Bezugnahme verweigert wird, und verortend, indem ein Potenzial eines gemeinsamen öffentlichen Wahrnehmungs- und Handlungsraums freigelegt und damit neu entdeckt wird. Erst, wenn sich ein derart kreatives gemeinsames Antwortgeschehen im Kontakt mit der jeweiligen Arbeit entwickelt, kann sich der gemeinsame Erfahrungsraum als ein öffentlicher Raum zeigen und entfalten. Kunstvermittlung im öffentlichen Raum ist deshalb herausgefordert, die Potenzialität in der Begegnung von Kunst und Öffentlichkeit überhaupt erst im Sinne eines durchaus künstlerischen und ästhetischen Spürsinns zu entdecken und zu kultivieren.

DER ÖFFENTLICHE RAUM DES POLITISCHEN

Öffentlichkeit ist nach Hannah Arendt dann ein politisch-demokratischer Raum, wenn sich zwischen den Menschen sowohl ihre Differenz als auch ihre Gemeinsamkeiten im Wahrnehmen, Sprechen und Handeln zeigen und herausbilden können. In dieser sich öffnenden Bewegung und Begegnung komme – so Arendt – zweierlei zum Ausdruck: die Gleichheit und die Verschiedenheit der Menschen. Erst hierbei könne das eigene und das fremde Wahrnehmen, Handeln und Sprechen sichtbar werden und sich in einer aufschlussgebenden Qualität für die Anderen zeigen (vgl. Arendt 1958/1999). Wenn eine solche handelnde und sprechende Begegnung gelingt, komme es zu einer Selbstenthüllung der Person. Diese aber sei auf ein »tragendes Gewebe menschlicher Bezüge« angewiesen, ebenso wie dieses Gewebe sich erst in der Begegnung eines auf Differenzen beruhenden Miteinanders entfalten kann (vgl. Engel 2004/2011, 214 ff.). Sie unterscheidet deshalb ein öffentliches Handeln und Sprechen und die sich darin zeigenden Aporien der Nichtvoraussehbarkeit und Unbestimmtheit vom Vorgang eines zielgerichteten und planvollen Herstellens, wie es sich in der handwerklich-industriellen Produktion vollzieht. Letzteres könne in sich berechenbar und auf ein bestimmtes Ergebnis hin geplant und vollzogen werden. Die Wirkungen und Folgen des öffentlichen Handelns und Sprechens jedoch seien niemals mit wirklicher Sicherheit voraussagbar und damit

auch nicht von einem Einzelnen alleine zu verantworten. Die Schwierigkeiten, mit dieser prinzipiellen Unvorhersehbarkeit, mit dieser jedem Handeln immer auch innewohnenden offenen Disposition leben zu lernen, habe die Menschen deshalb seit jeher in die Versuchung gebracht, die Unkalkulierbarkeit der Macht, die sich im Handeln und Sprechen innerhalb der Gemeinschaft entwickelt, durch die Herrschaft Einzelner zu ersetzen. Arendt schreibt: »Dass die zur Lösung dieser Aporien vorgeschlagenen Versuche im Grunde immer auf das gleiche hinauslaufen, zeigt, wie einfach elementarer Natur die Aporien selbst sind. Allgemein gesprochen handelt es sich nämlich immer darum, das Handeln der Vielen im Miteinander durch eine Tätigkeit zu ersetzen, für die es nur eines Mannes bedarf, der abgesondert von den Störungen durch die anderen, von Anfang bis Ende Herr seines Tuns bleibt. Dieser Versuch, ein Tun im Modus des Herstellens an die Stelle des Handelns zu setzen, zieht sich wie ein roter Faden durch die uralte Geschichte der Polemik gegen die Demokratie, deren Argumente sich desto leichter in Einwände gegen das Politische überhaupt verwandeln lassen, je stichhaltiger und beweiskräftiger sie vorgetragen sind.« (ebd. 279) In diesem sich in der Geschichte regelmäßig wiederholenden Versuch, einen störungsfreien Zugriff auf das zwischenmenschliche Handeln der Menschen zu gewinnen, drücke sich ein grundsätzliches und tiefes Misstrauen gegenüber der menschlichen Natur überhaupt aus. Dem entgegen sei die Macht der Vielen, die sich erst über ein Miteinander bilden würde, im Unterschied zur Herrschaft Einzelner das eigentliche Merkmal der Demokratie. Erst dort, wo diese Macht im Sprechen und Handeln sichtbar und öffentlich werden könne, die im Rahmen von Pluralität und Demokratie immer nur durch die ›Gemeinsamkeit der Macht Anderer‹ einzugrenzen sei, entstehe ein ›Erscheinungsraum des Politischen‹ (vgl. Engel 2004/2011, 147). »Er liegt in jeder Ansammlung von Menschen potentiell vor, aber eben nur potentiell; er ist in ihr weder notwendigerweise aktualisiert, noch für immer oder auch nur für eine bestimmte Zeitspanne gesichert. Der Aufgang und Untergang von Kulturen, dass mächtige Reiche und große Zivilisationen ohne greifbare äußere Veranlassungen verfallen und vergehen können [...], hängt mit dieser Eigentümlichkeit des öffentlichen Bereichs zusammen, der so sehr auf dem handelnden und sprechenden Miteinander der Menschen beruht, dass er selbst unter den scheinbar stabilsten Verhältnissen seinen potentiellen Charakter niemals ganz verliert.« (ebd. 251 f.)

Der öffentliche Raum als demokratisch-politischer Raum ist – folgen wir Arendts Gedanken – selbst ein Raum des Risikos und der Unbestimmtheit. Nicht das sich durchsetzende Konzept eines Einzelnen, sondern erst die Möglichkeit einer Teilhabe aller kann einen politisch zu verstehenden Raum des Öffentlichen insbesondere in der Begegnung mit Gegenwartskunst unterstützen. Die unbestimmbaren und offenen Momente von Gegenwartskunst, die von ihr ausgehenden

Wahrnehmungs-, Erfahrungs- und Reflexionsimpulse können in eine Korrespondenz mit der prinzipiellen Möglichkeit eines öffentlichen Sprechens und Handelns geraten. Künstlerische Arbeiten können aber erst dann zum Ausgangs- und Bezugspunkt der gemeinsamen Verständigung werden, wenn ihnen auch eine ästhetische Wahrnehmungsbereitschaft entgegengebracht wird. Erst dann geht diese Begegnung nicht in einem schnellen sinnlichen Affekt oder auch Effekt auf, auch nicht in einem nur flüchtigen Reiz oder in einer schnellen Kategorisierung und Interpretation. Ästhetische Wahrnehmung benötigt Zeit und eine sich auf diese zeitlichen Verzögerungen und Verlangsamungen einlassende innehaltende wahrnehmungsbezogene Reflexion. Es ist nicht zuletzt eine solche sich sperrig zeigende Zuwendung, die ein immer auch kritisches Potenzial ins Spiel bringen und im öffentlichen Austausch mit den Anderen darüber, *wie sich etwas zeigt,* entfalten kann. Die ästhetische Aufmerksamkeit kann uns dabei lehren, uns selbst und die anderen als Genießende, Erstaunte, Erschrockene, das heißt Beteiligte überhaupt wahrzunehmen, auch um uns dieser Teilhabe und der Bedingungen, in die sie eingebettet ist, kritisch bewusst werden zu können. In dieser Ereignishaftigkeit eines Sichtbar- und Spürbarwerdens kann sich ein Raum der Vermittlung im Sinne eines Anstiftens von Öffentlichkeit bilden und kultivieren.

Literatur

Adorno, Theodor W. Ästhetische Theorie, Band 7, Frankfurt a. M. 1973
Arendt, Hannah Vita activa oder Vom tätigen Leben, Zürich 1958/1999
Baumgarten, Alexander G. Ästhetik, Hamburg, 1750/2007
Böhme, Gernot Leibliches Bewusstsein, in: Hauskeller, Michael (Hg.): Die Kunst der Wahrnehmung. Beiträge zu einer Philosophie der sinnlichen Erkenntnis, Dietzenbach 2003, S. 35–50
Cage, John Für die Vögel. Gespräche mit Daniel Charles, Berlin 2010
Engel, Birgit Spürbare Bildung. Über den Sinn des Ästhetischen im Unterricht, 2., überarbeitete Online-Aufl. mit neuem Vorwort, 2011, <http://www.pedocs.de/volltexte/2011/4887/>, Zugriff am 01.07.2018 (1. Auflage Münster / New York / München / Berlin 2004)
Engel, Birgit Intensivierte Gegenwart – Eine erfahrungsoffene Aufmerksamkeitshaltung als künstlerische und pädagogische Orientierung, in: BKJ Magazin Nr. 10, Kulturelle Bildung: Wie gelingt ästhetisches Lernen?, 2012/10, S. 31–34
Engel, Birgit Entzug und Verantwortung. Bildende Begegnungen mit einer ästhetischen Aufmerksamkeit, in: Bienert, Maren / Fuchs, Monika (Hg.): Ästhetik – Körper – Leiblichkeit. Aktuelle Debatten in bildungsbezogener Absicht, Stuttgart 2018a, S. 19–34
Engel, Birgit Raum, Kunst und professionsbezogene Bildung – sinnenbewusste Orientierungen in einem gelebten Raum, in: Engel, Birgit / Peskoller, Helga / Westphal, Kristin / Kosika, Simone / Böhme, Katja (Hg.): räumen – Raumwissen in Natur, Kunst, Bildung und Architektur, Weinheim 2018b, S. 92–110
Engel, Birgit / Böhme, Katja Der Rätselcharakter im Bildungsprozess, in: onlineZeitschrift Kunst Medien Bildung | zkmb 2012, <http://zkmb.de/347>, Zugriff am 23.06.2018
Lippe, Rudolf zur Sinnenbewusstsein. Grundlegung einer anthropologischen Ästhetik, Reinbek bei Hamburg 1979
Merleau-Ponty, Maurice Phänomenologie der Wahrnehmung, Berlin 1974
Mersch, Dieter Ästhetik und Responsivität, in: Fischer-Lichte, Erika / Horn, Christian / Warstat, Matthias (Hg.): Wahrnehmung und Medialität, Tübingen / Basel 2001, S. 273–299
Mersch, Dieter Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen, Frankfurt a. M. 2002
Mersch, Dieter Mediale Paradoxa. Zum Verhältnis von Kunst und Medium. Einleitung in eine negative Medienphilosophie, in: Sic et non. Zeitschrift für Philosophie und Kultur, 16/2006/1, zitiert in: <http://www.dieter-mersch.de/Texte/PDF-s/>, S. 1–14, Zugriff am 30.05.2018
Meyer-Drawe, Käte Aufmerken. Eine phänomenologische Studie, in: Reh, Sabine / Berdelmann, Kathrin / Dinkelaker, Jörg (Hg.): Aufmerksamkeit. Geschichte – Theorie – Empirie, Berlin 2015, S. 117–126
Mörsch, Carmen Kunstvermittlung in der kulturellen Bildung: Akteure, Geschichte, Potentiale und Konfliktlinien, in: Bundeszentrale für politische Bildung (Hg.): Gesellschaft, Bildung, Kulturelle Bildung (2011), <http://www.bpb.de/gesellschaft/kultur/kulturelle-bildung/60325/kunstvermittlung?p=all>, Zugriff am 30.05.2018
Mörsch, Carmen / Sturm, Eva Vermittlung – Performance – Widerstreit, in: Art Education Research. e-journal des Institute for Art Education der Zürcher Hochschule der Künste, 1/2010/2, S. 1–6, <https://intern.zhdk.ch/fileadmin/data_subsites/data_iae/ejournal/no_2/Art_Education_Research_1__2__Moersch_Sturm.pdf>, Zugriff am 20.06.2018
Restorff, Jörg Verjüngungskur für den Klassiker, in: Kunstzeitung, 2017/250
Schulz, Wolfgang Wann ist ästhetische Erfahrung bildungsrelevant? Über einen unverzichtbaren Beitrag von Ästhetik zu Bildungsprozessen, in: Kunst+Unterricht, 1993/177, S. 16–19
Torke, Nicola Emeka Ogboh. Passage through Moondog / Quiet Storm, 2017, in: Skulptur Projekte Münster 2017. Kat.-Ausst., hg. von Kasper König, Britta Peters und Marianne Wagner, erschienen anlässlich der Ausstellung im Jahr 2017, Leipzig 2017a, S. 233–235
Torke, Nicola Gregor Schneider. N. Schmidt Pferdegasse 19 48143 Münster Deutschland, in: Skulptur Projekte Münster 2017. Kat.-Ausst., hg. von Kasper König, Britta Peters und Marianne Wagner, erschienen anlässlich der Ausstellung im Jahr 2017, Leipzig 2017b, S. 269–274
Waldenfels, Bernhard Phänomenologie der Aufmerksamkeit, Frankfurt a. M. 2004
Waldenfels, Bernhard Das leibliche Selbst, Frankfurt a. M. 2014

Abbildungen / Werke

Werk 1 Emeka Ogboh, *Market Symphony,* 2016, Site-specific, mixed media sound art installation, Dimensions variable, Museum purchase, 2017-8-1, National Museum of African Art, Smithsonian Institution, <https://africa.si.edu/exhibitions/past-exhibitions/market-symphony-by-emeka-ogboh/>, Zugriff am 30.05.2018
Werk 2 Floris van Manen, *RST het Ruisen van de Stilte in de Tijd,* Ausschnitt einer Radiosendung, 2000, <https://www.klankschap.nl/audio/segments>, Zugriff am 04.07.2018
Bild 1–4 Gregor Schneider, *N. Schmidt Pferdegasse 19 48143 Münster Deutschland, 2017,* Detail, Installationsansicht *Skulptur Projekte 2017* / Fotos von: Henning Rogge © LWL-Museum für Kunst und Kultur

STEFAN HÖLSCHER

Handlungssache – Vom Versammeln am Ort der Kunst

»Wer keine dummen Fragen stellt, der kommt zu gar nichts.« Diese Aussage meines Mathematikprofessors war als guter Rat an seine Studierenden gedacht, sich zuzugestehen, auch nach dem vermeintlich Offensichtlichen zu fragen oder nach dem, was augenscheinlich für alle anderen eine Selbstverständlichkeit darstellt, aber für einen selbst nebulös geblieben ist. Es betrifft immerhin die Bedingung der Möglichkeit eines eigenen und eigenständigen Zugangs zu dem, was verhandelt wird. Manch eine*r mag sich an Situationen im Mathematikunterricht erinnert fühlen, in denen es eher darum ging, allzu risikoreiches Fragen – und damit den möglichen Eindruck von Dummheit – zu vermeiden. Um sich nicht aufs Glatteis zu begeben und vor den anderen keinen peinlichen Einbruch zu riskieren, unterblieben die Fragen und die Zugänge meist sowieso.

Was hier zu einer Grundhaltung, Mathematik zu betreiben, gesagt wird, hat eine grundlegende Bedeutung, die uns immer wieder entgeht. Die oft ebenso einfachen wie fundamentalen Fragen geraten durch unsere alltäglichen Verrichtungen und Selbstverständlichkeiten nicht nur des Handelns, sondern ebenso des Wahrnehmens und Denkens immer wieder aus dem Blick. Ein besonderes Ereignis kann uns dann plötzlich erkennen lassen, dass sie nicht gestellt wurden bzw. nicht einmal klar war, dass es sie überhaupt gab. Es zeigt sich aber immer wieder, dass der Zugang zu einer Sache, einem Phänomen oder einem Denken, einer Möglichkeit des Handelns oder gar einer Lebensmöglichkeit bereits an einer Stelle *ver*stellt war, die gar nicht erst in den Blick kommt. Dies betrifft selbstverständlich auch die Kunstvermittlung, die Kunstdidaktik bzw. die Kunstpädagogik. Sie befassen sich mit Situationen, in denen Zugänge allererst ermöglicht werden sollen; die also von anderen im Sinne der Realisierung eigener Entwicklungs- und Erfahrungsmöglichkeiten ergriffen werden können.

Den Rat des Mathematikprofessors aufgreifend, nähere ich mich im Weiteren dem Feld der Kunstvermittlung, der Vermittlung von Kunst *im* öffentlichen Raum und *als* öffentlicher Raum mit einer Reihe von ›dummen‹ Fragen. Ich hoffe, dadurch den Zusammenhang von Handlung, Versammlung und Kunst, der im Titel anklingt, für die Frage nach der Möglichkeit von Kunstvermittlung ebenso wie für die Entwicklung konkreter Realisierungen in einer produktiven Weise erschließen zu können. Der Aufsatztitel könnte durch einen Untertitel ergänzt werden: *Fünf Miniaturen zu fünf dummen Fragen nebst Versuch einer Folgerung.*

Es ist wahrscheinlich bereits klar geworden, dass die dummen Fragen in diesem Zusammenhang eben gar nicht so dumm sein müssen, sondern in dem Sinne fundamental, dass sie die Voraussetzungen dessen betreffen, worüber gesprochen wird. Die Fragen markieren Positionen, von denen aus es keinen zweifelsfreien Zugang mehr zu dem gibt, was sich als Kunstvermittlung verstehen will. Selbstverständlich versuche ich damit nicht zu sagen, dass diese Liste fundamentaler Fragen der Kunstvermittlung nicht ergänzungs- oder kritikwürdig oder dass sie gar vollständig wäre, noch, dass diese Fragen neu sein müssten. Im Gegenteil, indem sie uns vertraut erscheinen, drohen wir vielleicht zu vergessen, dass sie sich für Besucher*innen einer Ausstellung von Gegenwartskunst, aber auch im Kontext der Teilnahme an einer Kunstvermittlung, die etwas anderes will, als vermeintlich darüber zu informieren, »was uns die Künstler*innen damit sagen wollten«, immer wieder neu stellen dürften. Die folgenden Gedankengänge sollen einen Anstoß dazu geben, den Mut für die einfachen Fragen aufzubringen und auch das Bewusstsein dafür zu schärfen, dass Kunstvermittlung wie Kunstpädagogik sich als Praxis im Gravitationsfeld solch einfacher Fragen abspielen. Unsere Möglichkeiten, Menschen an und in der Kunst zu versammeln, und die Tatsache, dass sich in diesem Zusammenkommen Wege des Wahrnehmens, Denkens und Handelns ganz neu eröffnen – nichts anderes würde ja die Ermöglichung von Bildung bedeuten –, hängen vielleicht gerade davon ab, im Bewusstsein und in der Reflexion der einfachsten Fragen zu handeln, um uns von da aus zu den differenziertesten Beobachtungen, Phänomenen und Bedeutungsnuancen auf den Weg zu machen.

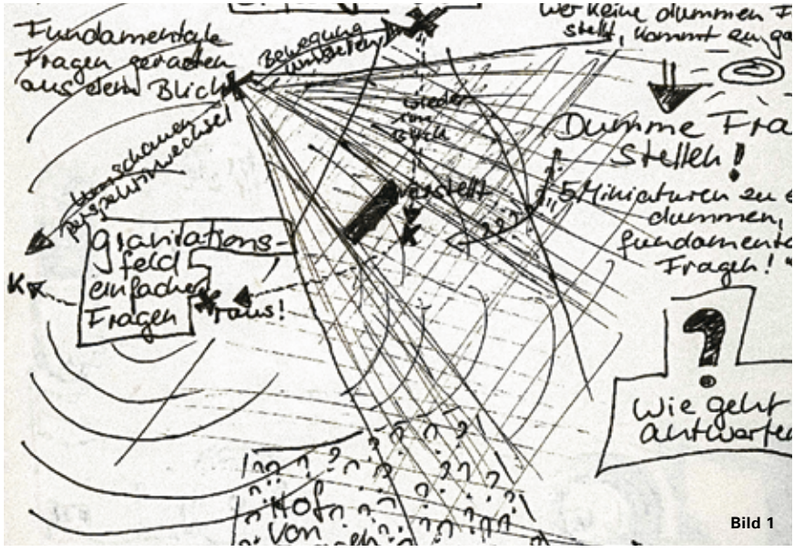

Bild 1

FRAGE 1: WARUM SOLLTEN WIR UNS ÜBERHAUPT IN UND AN DER KUNST VERSAMMELN?

Warum treffen wir uns hier? Was könnte an Kunst im öffentlichen Raum so interessant sein, dass es lohnte, sich damit ein ganzes Wochenende um die Ohren zu schlagen? Und wenn Sie diese Frage für sich beantworten können oder beantwortet haben, wie lange bräuchten Sie dazu, diesen Grund jemandem zu erklären, die oder der nicht schon zum Kreis der Kunst gehört oder zum Kreis derer, die eine Ausstellung wie die *Skulptur Projekte Münster* ohnehin besuchen?

Löst Kunst vielleicht Probleme unserer Zeit? Haben Künstler*innen etwas Besonderes zur gegenwärtigen Lage unserer Gesellschaft, der Welt oder der Politik zu sagen? Und woher wissen sie das dann, wenn sie doch nur Künstler*innen sind und keine Leute, die in der Wissenschaft, der Politik, der Wirtschaft, der gewöhnlichen Arbeit der permanenten Probe auf das praktische Zurechtkommen mit dieser Welt und den Erfolg in ihr ausgesetzt sind? Soll ich mir von Künstler*innen etwa mein Leben erklären lassen? Was wissen sie denn darüber? Worüber haben die überhaupt etwas zu sagen, wenn sie sich offenbar nicht mehr mit der Aufgabe zufriedengeben wollen, mir etwas Schönes zu zeigen? Dann muss es doch wohl wenigstens etwas Wichtiges bedeuten. Wovon handelt Kunst eigentlich, das es für uns und andere so bedeutsam macht, dass wir uns dort versammeln wollten? Nun habe ich deutlich mehr als fünf weitere dieser ersten Frage, warum wir uns versammeln sollten, hinterhergeschoben. Das haben aber dumme Fragen auch durchaus an sich, dass sie so etwas wie einen Hof von Fragen um sich haben oder nach sich ziehen.

Erste Miniatur

Unsere lebensweltliche Alltagspraxis ist durch den Umstand geprägt, dass uns im Allgemeinen der Sinn dessen, was wir tun, und die Bedeutung der Dinge und Situationen, mit denen wir umgehen, selbstverständlich gegeben sind. Das ist im Grunde auch gut so. Wenn wir uns jeden Tag neu fragen müssten, was die Dinge bedeuten, könnten wir uns in diesem Leben kaum zurechtfinden, könnten wir nichts wirklich anpacken, weil es sich in jedem Moment als etwas anderes herausstellen könnte oder auch wirklich herausstellte. Etwas, von dem wir überhaupt nicht mehr wüssten, was es ist oder sein könnte, würde uns wahrscheinlich augenblicklich in die Flucht schlagen. Das Gefüge des Funktionierens, wie es unser alltägliches Handeln, Wahrnehmen und Denken bestimmt – auch das kann in einem Metier, in dem die Irritation und das Andere permanent im Mittelpunkt stehen wollen, immer wieder gesagt werden –, hat eine Form der Verlässlichkeit für uns, auf die wir angewiesen sind. Diese Verlässlichkeit hat jedoch eine problematische Kehrseite, wie im Folgenden deutlich werden soll. Dass wir Gegenstände und Materialien nicht einfach nur für unsere Zwecke benutzen, sondern auch umgekehrt Dinge und Situationen uns ansprechen, uns Ziele nahelegen und unser Handeln initiieren können, bemerken wir oft nicht.[1] Aus naheliegenden Gründen sind wir es gewohnt oder bestehen darauf, uns als Urheber unseres Handelns zu begreifen. Wir bewegen uns in einer Vielfalt von Sinnbezügen, die wir der Welt und den Dingen zuschreiben, und merken nicht, dass sie uns durch individuelle Erfahrung, Sozialisation und Enkulturation eingeschrieben sind.

Zu dieser Tatsache verhält sich Kunst. Sie lässt sich als eine »menschliche Praxis« (Bertram 2014) verstehen, die sich prinzipiell zu allem, was sich in dieser Welt wahrnehmen, denken und tun lässt, in ein reflexives Verhältnis setzen kann. Sie kann in die Augenscheinlichkeit des Funktionierens ein Moment einbringen, das uns mit unserer eigenen Beteiligung an dem konfrontiert, was uns als von außen in einer Selbstverständlichkeit des Bedeutens gegeben erscheint. Dass wir mit im Spiel sind, lässt sich aber nicht schlicht mitteilen. Wir können dies zwar in philosophischen oder auch pädagogischen Abhandlungen nachlesen, aber als etwas ›nur Gewusstes‹ bleibt es irrelevant. Damit das Wissen wirksam werden kann, damit wir das Spiel, wenn wir schon Teil davon sind, auch verändern und gestalten können, müssen wir diese Praxis ausüben, indem wir uns beispielsweise am Ort der Kunst versammeln und dort im angedeuteten Sinne handlungsfähig werden (vgl. Settele 2010).

Das Ausüben dieser menschlichen Praxis, die wir Kunst nennen, heißt also nicht oder nicht nur, dass Künstler*innen Kunst machen, die uns dann gezeigt wird, sondern dass Orte der Kunst prinzipiell Schauplätze der Sinnbildung und -befragung sind, die uns insbesondere das eigene Beteiligt-Sein vor Augen führen und uns bewusst machen können, wie und als was uns das Visuelle, das Soziale und Politische, das Historische oder Ökonomische in den Zusammenhängen unserer Lebenswelt erscheint. Eine solche Reflexivität des eigenen Verhältnisses zu den Phänomenen der Welt macht eine Verantwortung möglich, die sich auch auf die Beschränkungen und Entwicklungschancen unserer eigenen Wahrnehmung beziehen. Denn: Für etwas, an dem ich beteiligt bin, ohne um diese Beteiligung zu wissen, kann ich keine Verantwortung übernehmen.

FRAGE 2: WARUM BRAUCHEN WIR DAZU KUNSTVERMITTLUNG?

Es scheint nicht so zu sein, dass man Kunstvermittler*innen braucht, um Menschen an Orten der Kunst zu versammeln. Aus Deutschland, Europa und der Welt kommen dieser Tage die Besucherströme zu den großen Ausstellungen der Gegenwartskunst, der Biennale di Venezia, der *documenta* in Kassel und den *Skulptur Projekten Münster*. Dies lässt durchaus die Frage aufkommen, ob denn angesichts dieses offenkundigen Besucherandrangs Kunstvermittlung überhaupt noch notwendig sei (Lüdeking 2011). Bei den *Skulptur*

1 Ein Umstand, dem sich insbesondere eine phänomenologische Pädagogik umfassend widmet (Meyer-Drawe 2015).

Projekten haben wir es außerdem mit einem zusätzlichen Punkt zu tun, der die Anwesenheit von Kunstvermittler*innen für manche problematisch erscheinen lässt. Kunst im öffentlichen Raum begreift sich selbst bereits als Eingriff, Intervention oder Arbeit in und mit lebensweltlichen Zusammenhängen, d. h., die Künstler*innen machen in dem, was sie gestalten, bereits einen Schritt hin auf die Menschen in ihren – hier insbesondere städtischen – Lebenszusammenhängen. Wenn sich nun die Kunstvermittlung zwischen die Kunst und ihre Besucher*innen Zugang stiftend positioniert, unterbricht sie damit nicht die Geste der Künstler*innen, die sich mit dem, was sie zeigen, direkt an die Bewohner*innen und Besucher*innen wenden? Könnte es nicht sein, dass im Versuch, die Begegnung zwischen Kunstsituation und Besucher*innen überhaupt erst zu ermöglichen, die eigentliche, künstlerisch intendierte Begegnung gar nicht mehr stattfindet? Auszuschließen ist das nicht, wobei es eben darauf ankommt, wie sich die Kunstvermittlung versteht.

Zweite Miniatur

Wenn wir uns vergegenwärtigen, dass wir von der Kunst als einer Praxis sprechen wollen, dann bleibt zunächst unklar, ob und unter welchen Bedingungen eine solche Praxis an den Orten der Kunst auch wirklich ausgeübt werden kann. Wenn sich also ein Massenpublikum an Orten der Gegenwartskunst versammelt, ist damit noch nichts gesagt über die Handlungsfähigkeit dieser Versammlungen im weiter oben angedeuteten Sinne. Sie wird sowohl ermöglicht als auch begrenzt von den Erwartungen und Unterstellungen, den Wahrnehmungsdispositionen derer, die zusammenkommen und mit denen sie den Situationen und Phänomenen gegenübertreten.

Insofern den eingerichteten Situationen im öffentlichen Raum eine Bedeutung unterstellt wird, die ihnen qua Entscheidung der Kurator*innen zukommt, legitimiert aus deren Kenntnis der gegenwärtigen Kunstwelt und als Folge der Qualitätsprüfung von Expert*innen, ist es schwer vorstellbar, dass der eigenen wahrnehmenden und handelnden Auseinandersetzung, jener Beteiligung, um die es gehen soll, eine große Relevanz beigemessen wird. Indem also das vorausgesetzte Urteil der Expert*innen die Tatsache erst rechtfertigt, sich wahrnehmend den präsentierten künstlerischen Phänomenen zu nähern, so wird von der Annäherung im Allgemeinen erwartet, dass darin dieses Urteil nachvollzogen werden kann. Scheitert dies, so bedarf ich einer Anleitung, wie ich die von Expert*innen festgestellte Qualität in meinem Nachvollzug nachempfinden bzw. verifizieren kann. Oder ich wende mich mit einem Schulterzucken ab und frage mich, wofür hier wieder einmal Steuergelder ›zum Fenster rausgeschmissen wurden‹. Im ungünstigen Fall sind Besucher*innen mit Texten und Verlautbarungen konfrontiert, die die Begegnung mit den künstlerischen Phänomenen auf die Wiedererkennbarkeit von sinngebenden Bedeutungsverknüpfungen, die sich (ab-)lesen lassen, reduzieren. Da mir dieses

Hindernis im Umgang mit Kunst omnipräsent erscheint, möchte ich das an dieser Stelle als Illustrationsproblem der Kunstrezeption bezeichnen.

Geht es aber um den gemeinsamen Vollzug und das Ausüben einer Praxis, so setzte dies einen Schutzraum voraus, in dem vorgängige Qualitätsurteile, sowohl die der Expert*innen wie auch die eigenen, zumindest temporär außer Kraft gesetzt werden (vgl. Settele 2010). Erst das Aussetzen vorgängiger Urteile lässt ein Handeln-Können zu, das eine Begegnung mit Phänomenen, Umgangsweisen und Bedeutungen ermöglicht, die die Versammelten in ihrer Wahrnehmung, ihren Handlungsoptionen und ihrem Denken ernst nimmt und auf Entwicklungsmöglichkeiten hin öffnet. Das Ernstnehmen betrifft hier nicht nur eine Wertschätzung durch die Kunstvermittler*innen, sondern in erster Linie die der Besucher*innen sich selbst gegenüber. Es ist aber zu fragen, ob die Wertschätzungsrituale der Kunstwelt und der Kunstöffentlichkeit die Relevanz der konkreten Phänomene für eine auszuübende reflexive menschliche Praxis der je neu und konkret am Ort Versammelten wirklich unterstützt oder nicht vielmehr auch unterminieren kann. Die Frage ist daher, ob die Organisationsformen oder Formate der *Versammlung* am Ort der Kunst zu einer Handlungsfähigkeit der Versammelten führen, die z. B. eine Einigung über vorausgesetzte Intentionen und Ziele, die als solche ja in ein bereits Begriffenes eingeschlossen sind, nicht mehr voraussetzt. Eben hier verbirgt sich praktisch und theoretisch die Aufgabe von Kunstvermittlung. Sie hat sich mit den konstitutiven Bedingungen dieses hier zunächst als Schutzraum charakterisierten Spielfeldes zu befassen.

FRAGE 3: WO IST DER RAUM DER VERSAMMLUNG, IN DEM KUNST BEDEUTUNG ANNEHMEN KANN, WENN SIE NICHT ALS GEGEBEN VORAUSGESETZT WIRD?

Wo ›findet sich‹ die Bedeutung? Was wird mit den Expert*innen?

Dritte Miniatur

Um eine Struktur konstitutiver Faktoren dieses Raumes sichtbar zu machen, werde ich ein Beispiel des Philosophen Michel de Certeau verwenden. Seine Philosophie befasst sich mit dem Raum als einer Entität, die durch Handeln konstituiert und strukturiert wird (de Certeau 1988). Während er unter einem Ort eine stabile Konstellation von Elementen versteht, wird dieser zum Raum, indem er handelnd in Bewegung gebracht, indem dort etwas gemacht wird. De Certeau beschreibt ein Bildexperiment des Philosophen und Theologen Nikolaus von Kues, der eine Situation entwirft, in der sich die Bedeutung eines Bildes erst konstituiert. In diesem Fall geht es um das allsehende Auge Gottes. Die Beschreibung beruht auf

Handlungsanweisungen, die Nikolaus von Kues 1453 an die Mönche eines Klosters sendet und sich in der Einleitung seiner Schrift *De icona ›Über das Bild* oder vielmehr *Über das Gemälde‹* findet (in de Certeau 1990, 332 ff.). Es könnte vielleicht als eines der ersten Settings der Kunstvermittlung bezeichnet werden:

Da gibt es auf einer ersten Ebene den architektonischen Raum, an dessen einer Wand das Bild aufgehängt wird, eine Christusikone. Die Konstellation der Mönche, die in einem Halbkreis um das Bild herum stehen und aus ihrer je eigenen Position auf das Bild schauen, bilden Ebene zwei. Jeder Mönch macht für sich die Erfahrung, dass er von den Augen des Bildes angeschaut wird. Die eigentliche Bedeutung des Bildes entfaltet sich aber erst erst, indem eine dritte Handlungsebene hinzukommt und die Mönche sich um das Bild herumbewegen und sich zu guter Letzt gegenseitig von ihrem je eigenen Erleben berichten können. Dieser Aspekt des kommunikativen Austauschs bildet die vierte Ebene. Erst im Zusammenbringen der Erfahrung aller, zumal in ihrer je individuellen Bewegung, konstituiert sich die Bedeutung, die mit dem betrachteten Bild verbunden ist. Natürlich geht es mir hier nicht um das allsehende Auge als Prototyp von Kunst schlechthin, darin läge ein problematischer Punkt.[2] Es geht vielmehr um den exemplarischen Charakter, den de Certeau hier für die Beschreibung der Entstehung von Bedeutung angesichts eines Bildes oder einer Situation mit Kunst entwickelt. Der Raum, von dem er spricht, konstituiert sich durch die beschriebenen vier Ebenen:

1. den Ort als eine Konstellation von Dingen (hier eine Wand mit einem Bildobjekt),
2. den dort versammelten Personen mit ihrer je eigenen Perspektive als Resultat unterschiedlicher Positionen (und Dispositionen),
3. die Gesamtheit der (potenziellen) Bewegungen bzw. Handlungen aller Akteur*innen,
4. und den sozialen Raum der mitgeteilten Erfahrungen, der Verständigung über Zusammenhänge und Differenzen.

2 Die Problematik liegt in der realisierten Zentralisierung der Anwesenden auf den einen »göttlichen Blick« des Bildes, der zum Fluchtpunkt der räumlichen Orientierung wie der religiösen Sinnstiftung wird. Um die Voraussetzung eines solchen, im Werk lokalisierten, absolut gedachten Referenzpunktes des Sinns geht es in diesem Zusammenhang gerade nicht. Im Gegenteil geht es um den Raum, der sich vor und mit dem Bild erst konstituiert und in dem es sowohl Anlass als auch Teil einer räumlichen Konstellation ist. In diesem Raum wird Bedeutung eine performative Kategorie, die sich in einem solchen Setting überhaupt erst entfaltet und Wirklichkeit gewinnt, statt dem Bild im Sinne eines Gehaltes oder Behälters zugeschrieben zu werden. Das bedeutet nicht, die Relevanz des Bildes in dieser Konstellation und für den Prozess zu vergessen. Vielmehr weisen das Bild oder, allgemeiner gesprochen, die konkreten Gegebenheiten einer Kunstsituation eine spezifische Widerständigkeit in diesem performativen Sinnbildungsgeschehen auf, durch die sie eben nicht einer beliebigen Prozessualität anheimgestellt sind. Die Geltung der Dinge in ihrer Widerständigkeit und die Geltung der Teilnehmenden in ihrer Weise des Wahrnehmens und Erlebens bedingen sich aber hier wechselseitig.

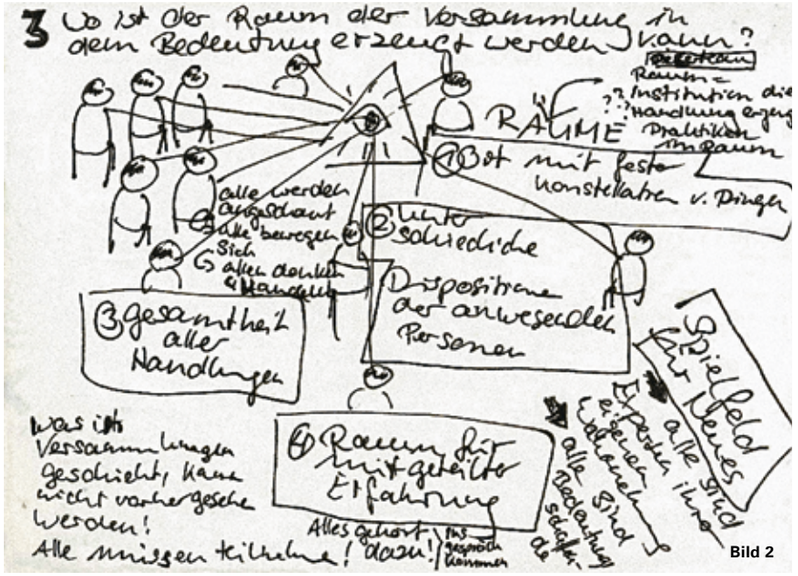

Bild 2

Wenn ich eine solche Grundstruktur von Handlungsräumen als Möglichkeitsraum von Erfahrung und als Raum einer reflexiven Praxis der Sinnbildung verstehe, dann heißt das auch, dass jede lediglich mitgeteilte und durch Expertise beglaubigte Bedeutung die Eröffnung solcher Erfahrungsräume kurzschließt und zum Verschwinden bringen kann. Die durch Expertise beglaubigte Bedeutung hat grundsätzlich die Tendenz, ihre eigene Entstehung in einer solcherart durch individuelles Wahrnehmen und Handeln wie durch soziales Aus- und Verhandeln charakterisiertes Geschehen zu verschleiern oder zu verdecken, um das es jedoch im Sinne der Ausübung einer Praxis geht.

Als Voraussetzung dafür, dass sich am Ort der Kunst ein Möglichkeitsraum für eine gemeinsam ausgeübte kunstbezogene kulturelle Praxis eröffnet, lässt sich eine Wertschätzung ausmachen, die üblicherweise nur dem Kunstwerk zuerkannt wird, sich jedoch auf alle Anwesenden übertragen muss. Sie gilt den Anwesenden, insofern sie sich in diesen gemeinsamen Raum, d. h. in sinnlich-ästhetische sowie sinnbildende wie befragende Bezüge zu den Dingen und zueinander zu begeben bereit sind. Auf dem Spielfeld, auf dem Sinn und Bedeutung als Neues, nicht bereits Gewusstes entstehen kann, sind alle notwendig gleichberechtigte Expert*innen ihrer eigenen Wahrnehmung. Mit Bruno Latour lässt sich dann über eine solcherart zustande gekommene Versammlung sagen, dass nicht nur den menschlichen

Akteur*innen, sondern auch den versammelten Dingen eine eigene aktivitätsgenerierende Rolle zugesprochen werden kann (Latour 2007). In einem solchen ›Akteur-Netzwerk‹ aus Personen und Dingen, die durch eine Versammlung hergestellt wird, macht es keinen Sinn mehr, jemanden oder etwas als Urheber*in der entstehenden oder auch sich auflösenden Bedeutungen zu deklarieren. Es ist der Prozess insgesamt, der sich als gegebenenfalls kreativ und erfahrungsintensiv herausstellt, obwohl selbstverständlich individuelle Erfahrungen gemacht werden. Die Qualität des Prozesses ist aber nicht als Addition individueller Erfahrung rekonstruierbar, sondern basiert auf dem durch das Handeln aller konstituierten Geschehen. Was also in solchen Versammlungen geschieht, kann daher unmöglich vorhergesagt, noch in Einzelarbeit nachvollzogen werden. Es erfordert unbedingt die Teilnahme am Prozess selbst. Was als eigentliches Resultat oder als mögliche, insbesondere bildende Wirkung dieser Teilnahme zu beschreiben wäre, darauf zielen die letzten beiden Fragen.

FRAGE 4: GEHT ES DENN NICHT MEHR UM EIN ANGEMESSENES VERSTÄNDNIS?

Muss ich die Kunst am Ende nicht doch irgendwie individuell verstanden haben? Und wenn es individuell verstanden würde, ließe sich denn von *Verstehen* sprechen, wenn es nicht objektiven Kriterien und damit auch nach dem Maßstab des Expert*innenurteils Gültigkeit beanspruchen könnte? Und wer verbürgt dann dieses Verstehen?

Vierte Miniatur[3]

Das Verstehen von Kunst wandelt sich. Kaum hat sich eine zeitgemäße Definition manifestiert, so hat sich die Kunst selbst unter der Hand schon weiterentwickelt und sich dem ›Be-Griff‹ bereits wieder entwunden. Kunst ist also immer anders, als man denkt? »Kunst ist, was ich nicht verstehe«, so oder ähnlich fielen Antworten bei einer Umfrage zum Thema *Was ist Kunst?* (Hölscher 2010) unter Studierenden aus, die im Sommersemester 2010 vom Kulturmagazin der Universität Münster durchgeführt wurde. Das passt mit einer Äußerung des Malers Gerhard Richter zusammen, der Kunst als »Schaffung einer Analogie zum Unverständlichen« beschreibt (vgl. Richter 1993, 91). Aber was soll das heißen? Kunst ist einfach unsinnig?

3 Die Ausführungen entsprechen einem Kommentar des Autors zur Frage »Was ist Kunst?«, die das *UniKunstKultur-Magazin* im Rahmen einer kleinen Umfrage Studierenden der Universität Münster gestellt hat und der in der Ausgabe des Wintersemesters 2010/11 erschienen ist (Hölscher 2010, 48 f.).

»Unverständlichkeit zu schaffen schließt gänzlich aus, irgendeinen Quatsch zu machen, denn irgendein Quatsch ist immer verständlich«, führt Richter weiter aus (ebd.). So einfach ist die Sache also nicht. Es geht aber wohl andererseits auch nicht um eine fremde Redeweise, von der wir erwarten, dass in ihr etwas gesagt wird, was wir sehr wohl verstehen könnten, wenn sich die Sprechenden einer uns bekannten Sprache bedienen würden oder sich besser verständlich machen könnten. Dass zeitgenössische Kunst oft nicht verstanden wird, könnte auch ein weit verbreiteter Irrtum sein. Die Hürde ist im Allgemeinen nicht das Unverständnis, sondern die Art und Weise des schon Verstanden-Habens, das partout nicht damit zusammenpassen will, dass es sich bei den beurteilten Objekten oder Arrangements um wertvolles Kulturgut handeln soll. Die Unverständlichkeit, um die es hier geht, ist dagegen essenzieller Natur.

Problemloses Erfassen und Verstehen bedeutet gerade, dass dieses Verstehen nicht über das hinausgeht, was wir schon dachten, d. h. über das, was uns schon geläufig war. Durch jede Art, die Welt zu beschreiben und sich in Bildern dieser Vorstellungen versichern zu wollen, entsteht ein gedankliches Modell, das die Wahrnehmung ebenso ordnet und strukturiert wie andererseits auch einschränkt. In dem Maße, wie unser Bemühen darauf gerichtet ist, das Sichtbare in den Grenzen unseres Verstehens als etwas Bestimmtes zu identifizieren, können wir für das, was anders ist, unsere Sensibilität und Aufmerksamkeit verlieren. Wenn es in diesem tautologischen Zirkel des immer schon Verstanden-Habens keine Risse und dunklen Stellen mehr gibt, heißt dies, dass das Betrachten der Welt in einer zum Abschluss gekommenen Welt- und Selbstsicht wie in einer Falle vollends eingeschlossen ist. Alles, was geschieht, auch das eigene Handeln, wäre dann vermeintlich nur noch eine unausweichliche Notwendigkeit im Funktionieren des Ganzen. Die Möglichkeit, die oft unsichtbare Präsenz der blinden Flecken unseres Wissens nicht aus unserem Bewusstsein zu verdrängen, setzt Situationen voraus, an denen das Unbegriffene als Teil unserer Lebensvollzüge erfahrbar gemacht wird. Kunst kann, wie bereits in der ersten Miniatur angedeutet, ein Ort sein, mit diesem essenziellen Nicht-Begreifen konfrontiert zu werden, und sie kann als Schritt ins Unbekannte nichts anderes als frei von jetzt schon verstandenen Zwecken sein. Ausgehend von den Rändern dessen, was jetzt vorstellbar, denkbar oder gar begreifbar ist, durch die Risse im Verstanden-Haben können wir uns immer wieder neu erfinden. Von hier aus besteht die Freiheit, sich anders zu sehen, sich anders zu denken und damit auch anders handeln zu können. Die Möglichkeit eines neuen oder anderen Verstehens gibt es dabei immer nur um den Preis eines aufgegebenen Verstanden-Habens. Kunst fragt implizit nach der Möglichkeit, die Unverständlichkeit in unsere Erfahrung auf eine Weise zurückholen zu können, die sich mit der Freiheit notwendig treffen muss. Gegenwartskunst ist in diesem Sinne nie etabliert, weil

sie immer neu die Frage nach den Auswegen aus der Falle der Selbstverständlichkeiten sucht, und mit der Behauptung, sie wäre Kunst oder würde in Zukunft als Kunst gelten, im Grunde erst die Frage danach stellt. Ob sie es sein oder werden kann, ist aber erneut die Frage nach der Relevanz und Beteiligung an Kunst als gegenwärtiger menschlicher Praxis, die wir als Mitspieler*innen selbst vollziehen müssen.

FRAGE 5: WO BLEIBT DANN ABER DIE FRAGE DER QUALITÄT?

Wie entscheide ich, ob das gut ist, was ich mir da anschaue? Und war es jetzt gut, sich das anzuschauen? Was könnte daran wichtig oder wertvoll sein? Wenn die Bedeutung und damit auch die Qualität von künstlerischen Phänomenen einem solch offenen Aushandlungsprozess einer Versammlung überlassen wird, was berechtigt mich dann zu der Hoffnung, dass das Ergebnis nicht beliebig ist bzw. eben seine Bedeutung als gesichertes Verstehen ersatzlos einbüßt nach dem Motto, ›war schön, dass wir mal drüber gesprochen haben, aber …‹

Fünfte Miniatur[4]

Wenn es also um den Umgang mit einer Vorstellung von Qualität geht, deren Kriterien nicht klar benannt werden können, ohne dass damit der Anspruch auf Qualität aufgegeben werden soll und kann, lohnt sich wiederum ein Seitenblick auf die künstlerische Praxis. Versteht man ganz allgemein künstlerische Qualität als Ziel künstlerischer Tätigkeit, so ist diese gleichwohl im Rahmen künstlerischer Ausbildungsformate weder praktisch im Modus eines nachzuahmenden Machens noch theoretisch als systematische Ordnung von benennbaren Eigenschaften oder einem der Praxis vorgängigen Wissen gegeben. Sie entsteht daher nicht als Anpassungsleistung an eine gegebene und lediglich einzuübende Praxis und ebenso wenig als Anwendung einer je vorgängig gültigen und zu lernenden Theorie des Künstlerischen.

Damit ist diese Tätigkeit in eine Offenheit gestellt, die keineswegs nur als paradiesische Freiheit, sondern oftmals auch als Zumutung, als Quelle nicht unerheblicher Verunsicherung erlebt wird. Diese Unsicherheit lässt sich als Ausdruck einer Antinomie verstehen: Auf der einen Seite stehen das Bedürfnis und der Anspruch auf eine Bedeutsamkeit, Qualität und Geltung, die deutlich über den Rahmen des bloß Subjektiven und Privaten hinausgeht. Das, was gestaltet oder im Falle der Kunstvermittlung getan und gesagt wird, soll in einem intersubjektiv konsentierbaren oder sogar kulturell-allgemeinen Sinn Gültigkeit haben und wirksam sein. Dagegen steht auf der anderen Seite die Individualität der eigenen Wahrnehmung und das singulär Besondere der situativ getroffenen Entscheidungen, die immer auch anders hätten ausfallen können. Werner Helsper beschreibt für das Pädagogische eine analoge Struktur: Das pädagogische Handeln steht zum einen als hier und jetzt zu gebende Antwort auf eine je konkret gegebene Situation in der Verantwortung für andere unter Entscheidungsdruck. Auf der anderen Seite resultiert aus der Verantwortlichkeit eine erhöhte Begründungsverpflichtung, die sich auf Kriterien von allgemeiner Geltung und wissenschaftlicher Fundierbarkeit berufen kann (vgl. Helsper 1996).

Die Frage, welche Bedeutung etwas haben kann, was ich in einem von einer solchen Antinomie gekennzeichneten Praxisfeld tue, stellt sich in jedem situativen Einzelfall neu. Solange aber die Qualitätsfrage bei gleichzeitigem darauf gerichteten Anspruch offen bleibt, ist die Aufmerksamkeit auf das gerichtet, was jetzt da ist und dessen Qualität infrage steht. Es ist also genau auf die Momente, konkreten Phänomene und Situationen gerichtet, von denen her sich nur jede (individuelle) Entwicklung vollziehen kann. Es gibt keine Entwicklung, wenn sie nicht von solchen Momenten ausgeht oder durch solche weitergetrieben wird. Was passiert aber, wenn ich suggeriere, die Qualitätsfrage sei eine ausgemachte Sache und der Maßstab, an dem ich gemessen werde, stehe bereits fest? Alles, was konkret geschieht, wird zu einer Differenz, zu einem Abstand vom zu erreichenden Zustand oder Leistungsniveau gemacht. Die Erwartung, dass man es mit einem solchen System zu tun hat, spiegelt sich ja gerade auch in einem Bestreben von Schüler*innen oder Student*innen wider, von den Lehrenden zu erfahren, wo sie stehen, was sie zu tun haben, um möglichst dicht an den Sollzustand heranzureichen, der damit implizit als eine feste Größe vorausgesetzt wird. Auch im Wunsch, die Richtigkeit von geäußerten Beobachtungen durch Kunstvermittler*innen während einer Führung bestätigt zu bekommen, zeigt sich dieses Bedürfnis. Die eigene Beteiligung *an* dem und Verantwortung *für* das, was Qualität eigentlich ist, wird gar nicht wahrgenommen, geschweige denn übernommen, weil ›das System‹[5] diese Aufgabe übernommen hat und sich durch diese Aufgabe legitimiert.

Es ist Eigenschaft jeder Praxis, dass Ausgangspunkt und Ziel des praktischen Handelns bei aller vorgängigen Erkenntnis und Intentionalität nur jeweils das sein kann, was sich in einer bestimmten, konkreten Situation zeigt und ereignet. Verantwortung im Sinne einer künstlerischen wie pädagogisch-didaktischen Praxis kann sich nur als Antwort

4 Die Ausführungen folgen und sind zum Teil zitiert aus Hölscher 2012 und Hölscher 2015.

5 Gemeint ist damit eine Form der Zertifizierung von Qualität oder der Autorisierung, über Qualität urteilen zu dürfen. Je nachdem, um welchen konkreten Kontext es geht, kann damit das gesamte Bildungssystem mit seinen standardisierten Praktiken der Qualitätssicherung angesprochen sein oder z. B. in lokalem Kontext das standardisierte Prüfungswesen einer Schule oder Hochschule verstanden werden. Die darin handelnden Personen sind dann nur noch als Agent*innen dieser vorgängig als Standard gesetzten oder festgeschriebenen Qualität tätig.

auf dieses Konkrete äußern. Sie kann nicht an vermeintlich allgemeingültiges Wissen, bewährte oder wissenschaftlich begründete Methoden delegiert oder durch die Verpflichtung auf gute, im Voraus gesetzte Ziele erfüllt werden. In diesem Sinne sind die konstatierten Antinomien kein wohl oder übel hinzunehmendes Hindernis, sondern konstitutiv für das Künstlerische bzw. Pädagogisch-Didaktische überhaupt. Ich kann überhaupt nur von einer solchen Praxis sprechen, als eben diese antinomische Struktur in ihr an- und ernstgenommen wird. Vor diesem Hintergrund können beide Praxen grundsätzlich nur experimentell offen und implizit hypothetisch und nicht funktional technologisch sein und auf vorgängig abrufbarer, abgesicherter Erkenntnis basieren.

Was auch immer als Anlass, Intention oder Idee einer Handlung zugrunde lag – in dem Moment, wo es gemacht ist, tritt es den Betrachtenden als so Gewordenes, Sichtbares gegenüber. Das Gemachte wird nicht lediglich an einem gesetzten Ziel gemessen, sondern – was vielleicht viel wichtiger ist – ebenso gemeinsam, in intersubjektiver Verständigung und Mehrperspektivität auf mögliche Ziele hin befragt. In der Auseinandersetzung über künstlerische Arbeit wird Qualität nicht einfach vorausgesetzt und nur noch diagnostiziert, sondern sie wird zuallererst gesucht, erfunden, gefunden, überprüft, verworfen, infrage gestellt, durch Wechsel der Perspektive, durch Veränderung des Materials, durch Veränderung des Machens, durch Verschiebung der Kontexte, durch Veränderungen der Situation.

Im künstlerischen Bereich ist es gerade die Offenheit, die Freiheit der Entscheidung, also der Umstand, der die Gefahr birgt, sich im Beliebigen zu verlieren, der damit zugleich die Suche nach Kriterien der Auswahl erzeugt und die Aufmerksamkeit auf das je sichtbare Phänomen richtet, zu dem ich mich verhalten will. Damit steht nicht die Erledigung von bestimmten Gestaltungsaufgaben im Fokus, sondern mehr noch wird die Entwicklung einer Sensibilität für Gestaltungsanlässe sowie die Wahrnehmung der daraus resultierenden Phänomene und Erfahrungen in die Verantwortung des jeweils Handelnden, Erkundenden und darin Lernenden gestellt.

Damit eine auf die konkreten Phänomene und Situationen gerichtete Aufmerksamkeit in die Wahrnehmung von Qualität und die Differenzierung von Qualitäten übergehen kann, ist sie auf einen Raum der Möglichkeiten angewiesen. Individuelle Entscheidungen und Wege können sich nur in einem Feld differenzierbarer Variationen und Alternativen qualifizieren. Hier ist es aber gerade der Raum der Versammlung, der Verständigung und des Verhandelns, der diesen Raum über die Möglichkeiten der und des Einzelnen hinaustreibt.

Dadurch, dass in der antinomischen Handlungsstruktur die Begegnung mit der konkreten Situation und damit die Frage nach der jeweils gegebenen oder möglichen Qualität offen bleiben muss, wird sie eben nicht ausgeblendet, sondern rückt im Gegenteil ins Zentrum des Erfahrungsprozesses. Die Frage der Sichtbarkeit und

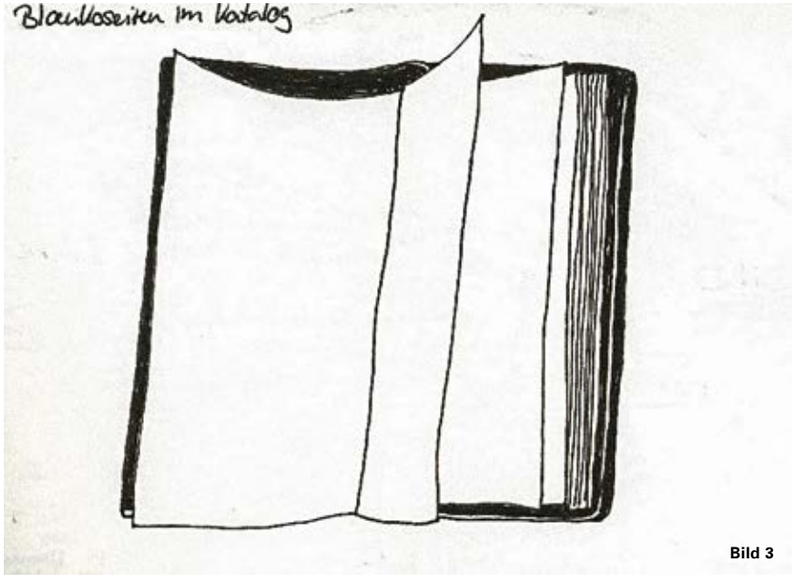

Bild 3

Erfahrbarkeit von Qualität und Qualitäten wird genuiner Bestandteil der Praxisprozesse und zum Anlass für eine reflexive Praxis. In der impliziten und expliziten Befragung der Entstehungsbedingungen von Bedeutungen, Qualitäten und Handlungsmöglichkeiten rückt nämlich jeweils auch das in die Aufmerksamkeit, was die Erwartungen und Annahmen und damit das jeweils implizit oder explizit bereits Vorausgesetzte und Verstandene durchkreuzt und infrage stellt. Damit wird eben das zum Anlass von Reflexion, was sich gegenüber unseren Annahmen und Routinen als unerwartet und widerständig erweist. Praxiserfahrung bzw. Lernen in Praxis existiert nicht ohne die Begegnung mit einer solchen je spezifischen Widerständigkeit, die uns dazu herausfordert, die Grenzen unserer Horizonte zu überschreiten.

VERSUCH EINER FOLGERUNG

Im Versuch, aus dem oben entfalteten Gedankengang ein Fazit zu ziehen, komme ich noch einmal zum Anspruch auf Verstehen zurück. Wenn die Möglichkeit eines neuen und anderen Verstehens das Aufgeben einer Sicherheit des Verstanden-Habens oder einer gesicherten beglaubigten Bedeutung voraussetzt und das Aufschieben der gesetzten Urteile, die mich von der Aufmerksamkeit für die konkreten Phänomene trennen; wenn es vielmehr um eine Rückwendung geht, welche die Reflexion auf das eigene sinnlich-ästhetische Wahrnehmungsgeschehen verlangt,

das ich mit anderen in Austausch und Verhandeln teile und entwickle, dann ist dazu eine Kultur der Wertschätzung notwendig, die sich nicht als pädagogische Geste von außen her der Kunst nähert. Vielmehr muss unmissverständlich deutlich gemacht werden, dass es nicht möglich ist, von ›Kunst zu handeln‹, ohne uns selbst als Teil des Spiels zu begreifen und gemeinsam in Formen des Sich-Versammelns in das offene Spiel der Bedeutungen einzutreten. Es geht hier nicht um die Frage der gegebenenfalls richtigen Didaktisierung. Sie ist erst eine Folge der Einsicht, dass es eine Begegnung mit Kunst nicht geben kann, wenn sie nicht als Praxis einer Versammlung stattfindet.[6]

»Verstehen ist etwas, das angesichts von Kunst wie in der Begegnung zwischen Menschen geschehen, aber von keiner der beiden Seiten erzwungen werden kann. Kunst würde zur flachen Agitation, der Mensch zum Ideologen. Die Voraussetzung dafür, dass Verstehen geschieht, ist, dass wir uns von der Zumutung, die die Kunst und die auch wir selbst als offene Frage füreinander sein können, also von unserer Undurchschaubarkeit nicht abwenden. Zugewandt-Sein ist wichtiger als Verstehen. Ein Verstehen, in dem sich der Andere und das Andere zeigen dürfen, stellt sich zudem nicht ohne gemeinsam gelebte Zeit und dauerhaftes Zugewandt-Sein und immer ungeplant ein.« (Hölscher 2006, 7)

6 Die Aussage klingt apodiktisch und normativ. Sie ist aber möglicherweise gerade als eine Abgrenzung oder Zurückweisung allzu selbstverständlich gewordener Normierungen notwendig. Sie ist außerdem nicht so misszuverstehen, dass eine Begegnung mit Kunst nicht ›alleine‹ möglich sei. Aber in dieser Begegnung müssen auch die versammelten Dinge (oder Bilder) im Sinne Latours ihre eigene Geltung und Stimme erhalten.

Literatur

Bertram, Georg W. Kunst als menschliche Praxis. Eine Ästhetik, Berlin 2014

Certeau, Michel de Nikolaus von Kues. Das Geheimnis eines Blicks, in: Bohn, Volker (Hg.): Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik, Frankfurt a. M. 1990, S. 325–356

Certeau, Michel de Die Kunst des Handelns, Berlin 1988

Helsper, Werner Antinomien des Lehrerhandelns in modernisierten pädagogischen Kulturen, in: Combe, Arno / Helsper, Werner (Hg.): Pädagogische Professionalität, Frankfurt a. M. 1996

Hölscher, Stefan Gerd Hölscher – Zugewandt. Zeichnung und Grafik 1969– 2001. Einführung zur Ausstellung im Zentrum für interdisziplinäre Forschung der Universität Bielefeld, 02. April – 03. Mai (2006), <http://www.uni-bielefeld.de/ZIF/Kunst/2006/04-02-Hoelscher.pdf>, Zugriff am 13.07.2018

Hölscher, Stefan Was ist Kunst?, in: Kulturbüro der Universität Münster (Hg.): UniKunstKultur-Magazin, Ausgabe WS 2010/11 (2010), S. 48–49, <https://www.uni-muenster.de/imperia/md/content/wwu/leben/kultur/ukk*archiv/ws1011*magazin.pdf>, Zugriff am 13.07.2018

Hölscher, Stefan Freiheit oder Zweck? Die Künstlerische (Aus-)Bildung von Lehramtsstudierenden, in: Buschkühle, Carl-Peter (Hg.): Künstlerische Kunstpädagogik. Ein Diskurs zur künstlerischen Bildung, Oberhausen 2012, S. 219–246

Hölscher, Stefan Unbestimmtheitsrelationen. Impulse zum kunstdidaktischen Verhältnis von Rahmung und Prozess, in: Engel, Birgit / Böhme, Katja: Didaktische Logiken des Unbestimmten. Immanente Qualitäten in erfahrungsoffenen Bildungsprozessen. Reihe: Didaktische Logiken des Unbestimmten, Band 2, München 2015, S. 212–234

Latour, Bruno Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie, aus dem Englischen von Gustav Roßler, Frankfurt a. M. 2007 (Originalausgabe: Reassembling The Social, Oxford, 2005)

Lüdeking, Karlheinz Ist Kunstvermittlung überhaupt noch notwendig?, in: Nida-Rümelin, Julian / Steinbrenner, Jakob (Hg.): Kunst und Philosophie. Kunstvermittlung in den Medien, Ostfildern 2011, S. 27–43

Meyer-Drawe, Käte Sinnlich wahrnehmen. Erfahrungsräume öffnen, in: Eger, Nana / Klinge, Antje (Hg.): Künstlerinnen und Künstler im Dazwischen. Forschungsansätze zur Vermittlung in der Kulturellen Bildung. Reihe: Bochumer Beiträge zur bildungswissenschaftlichen und fachdidaktischen Theorie und Forschung, Band 7, Bochum / Freiburg 2015, S. 30–40

Richter, Gerhard 1981, in: Richter, Gerhard (Hg.): Text: Schriften und Interviews, Frankfurt a. M. / Leipzig 1993, o. S.

Settele, Bernadett Performing the Vermittler_in, in: Landkammer, Nora / Schürch, Anna / Settele, Bernadett / Ortmann, Sandra / Erni, Danja (Hg.): Art Education Research. e-journal des Institute for Art Education der Zürcher Hochschule der Künste, 1/2010/2, S. 1–12, <https://intern.zhdk.ch/fileadmin/data_subsites/data_iae/ejournal/no_2/Art_Education_Research_1_2__Settele.pdf>, Zugriff am 13.07.2018

Abbildungen

Susanne Bauernschmitt war bei ihrem Besuch der *Skulptur Projekte Münster 2017* zufällig auf das Kunstpädagogische Wochenende aufmerksam geworden und nahm spontan teil. So hielten Notizen und Zeichnungen zu Tagungsvorträgen oder Workshops Einzug in ihr Skizzenbuch, in dem sie den Besuch der Ausstellung und die Begegnung mit der Kunst im öffentlichen Raum dokumentierte. Einige ihrer Zeichnungen begleiten diesen Text.

Bilder 1–3: Bauernschmitt, Susanne – Seiten aus dem persönlichen Skizzenbuch zum Besuch der *Skulptur Projekte Münster 2017*, Foto von: Anne Neier © Susanne Bauernschmidt

Soziale Experimente: Was kann Vermittlung? Eine Ent-Täuschung im öffentlichen Raum, möglicherweise mit Gewinn

IN MEDIAS RES

»Stellen Sie sich vor, wir haben es mit einem internationalen Künstler zu tun, dessen Werk per Juryentscheid in das Neubauviertel einer sozial schwachen städtischen Region platziert wird. Vandalismus wird die Folge sein«, schreibt Barbara Straka (2006, o. S.)[1], ehemalige Präsidentin der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig, Kunsthistorikerin, Kuratorin und auch ›Vermittlerin‹. »Stellen Sie sich vor, auf der Hauptgeschäftsstraße von Braunschweig sollen durch eine Initiative von Geschäftsleuten im Zuge einer Verschönerungsaktion Kunstwerke auf Dauer platziert werden – ein Aufschrei der Anwohner und Protestaktionen würden die Folge sein. […] Weitere Beispiele ließen sich aufführen. Immer sind falsche Voraussetzungen, Zuordnungen, unklare Rollen, widerstreitende öffentliche Interessen, mangelnde Kontextanalysen und fehlende Vermittlungskonzepte im Spiel.« (ebd.)

Interessant: »falsche« Voraussetzungen, »unklare« Rollen, »widerstreitende« Interessen, »mangelnde« Kontextanalysen und (Achtung) »fehlende« Vermittlungskonzepte. Das klingt alles einleuchtend, es klingt kompliziert, und es klingt so, als könne man es ›richtig‹ machen, als gäbe es keinen Protest, wenn …

Und als gäbe es Vermittlungskonzepte, die etwas lösen oder eventuell – sagen wir – richten könnten … (vgl. Demand 2014).

Ich begebe mich also auf die Suche und stelle die Frage speziell Richtung *Vermittlung:* Was soll und was kann eine solche (überhaupt) leisten? Und wer ist das eigentlich, Vermittler*in, wann macht sie*er ihr*sein Geschäft? … Am Ende einer Reihe von Entscheidungen, die getroffen wurden, wenn die künstlerische Arbeit ›fertig‹ ist?

Kann Vermittlung Teil der künstlerischen Arbeit sein oder ist sie dann vielleicht eher / auch Partizipation[2] oder beides?[3]

Aber: Ist sie nicht auch dann nötig, als Bericht / Erzählung / Verhandlung dessen, was geschah – in einem Partizipationsprojekt?

Duchampgrill 2009

2008 beschlossen die Künstlerin Seraphina Lenz und der Künstler Markus Binner gemeinsam mit dem Wiener Haubenkoch Roman Steger in einem der sozialen Brennpunkte Berlins, im Soldiner Kiez, ein eintägiges Straßenfest zu initiieren. Eine Gruppe von Kindern aus der Wilhelm-Hauf-Grundschule arbeitete ein Jahr lang zum Thema Kunst im öffentlichen Raum mit den beiden Künstlern und erarbeitete gleichzeitig mit allen drei Initiatoren ein mehrgängiges Menü. Gekocht wurde gemeinsam, serviert, bewirtet – im *Pluto. Ortsbezogene Kunst,* welches für

Bild 1

einen Tag lang der *Duchampgrill* war. (Einige Häuser weiter hatte sich ein türkischer Imbiss mit dem Namen *Picassogrill* befunden.)

Bei Straka heißt es: »Kunst im öffentlichen Raum ist ein ›soziales Experiment‹ (Brecht).«

Und weiter schreibt Straka: »Sie konstituiert sich in einem labilen, sich ständig verändernden *Beziehungsgefüge* [Herv. E. S.], in dem die Claims[4] von vornherein und während des gesamten Prozesses immer neu abgesteckt werden müssen. Sie findet in einer permanenten Auseinandersetzung zwischen Künstler*innen, Auftraggeber*innen, Werk, Kontext und Publikum statt.« (Straka 2006, o. S.)

POSITION

Es zeigt sich: Kunstvermittlung ist eine Position. Sie findet überall dazwischen statt bzw. kann es: Künstler*innen, Auftraggeber*innen, Werk, Kontext und Publikum. Als solche kann sie im Prinzip von jeder*jedem eingenommen werden: von dem* der Künstler*in, von einer Großmutter, von einer*m Architekten, von einem Kind etc. Was ist dabei das Ziel?

Die Herstellung eines Raumes, in dem gesprochen werden kann.

Aber: Nicht jede*r kann Vermittlung tun. Wobei: Eine übliche Stadtführung ist das nicht, wenn es um Kunst im öffentlichen Raum geht. Die Sache ist kompliziert.

1 Angaben zur Person siehe z. B. <https://de.wikipedia.org/wiki/Barbara_Straka>, Zugriff am 27.05.2017.

2 Christian Kravagna unterscheidet zwischen »Interaktivität«, »kollektivem Handeln« und »Partizipation«. Erstere »überschreitet ein bloßes Wahrnehmungsangebot insofern, als sie eine oder mehrere Reaktionen zulässt, die das Werk in seiner Erscheinung […] beeinflussen, seine Struktur aber nicht grundlegend verändern«, »kollektive Praxis meint Konzeption, Produktion und Ausführung« gemeinsam. »Partizipation geht dagegen zunächst einmal von einer Differenzierung zwischen Produzierenden und Rezipierenden aus, ist an der Beteiligung letzterer interessiert und überantwortet ihnen einen wesentlichen Anteil entweder schon an der Konzeption oder am weiteren Verlauf der Arbeit.« (Kravagna 1998, 30)

3 Christian Kravagna berichtet von Adrian Pipers *Funk Lessons* (1982–1984), in denen Tanz und Diskussionen stattfanden. »Ausgehend von der verbreiteten rassistischen Ablehnung seitens der weißen Mittelschicht gegenüber dem Funk-Idiom als ›black working – class culture‹ setzt Adrian Piper Funk als ›kollektives Medium der Selbstüberschreitung‹ didaktisch dazu ein, um ›kulturelle und rassistische Barrieren zu überwinden‹ (Piper 1996, zit. nach Kravagna 1998). Sie erklärt die musikalisch-tänzerischen Grundelemente, die kulturellen Hintergründe und Beziehungen zu anderen ›weißen‹ Musikern. Was gleichsam als learning-by-doing beginnt, entwickelt sich […] in offene Diskussionen.« (Kravagna 1998, 37)

4 Claim = Slogan, Begriff aus Werbung und Marketing.

Sowohl,

- weil erst einmal ein Raum abgesteckt werden muss, in dem klar ist, dass es um Kunst geht und nicht um z. B. *Bad Kissingen bei Nacht* mit einem als Nachtwächter verkleideten Führer (einer Stadtführung).
- Und es ist kompliziert, weil es sich um einen Vermittlungsvorgang handelt, vielleicht um ein *Bildungsprojekt,* in dem eine Veränderung mit dem Publikum stattfinden soll, die z. B. *Zugewinn an Wissen* heißt – daran ist auch der Nachtwächter in Bad Kissingen interessiert. Aber es wird sich zeigen, dass Zugewinn an Wissen *nicht ohne* alles weitere, was darüber oder darunter hinausgeht, und auch nicht ohne (zu haben) ist.

Und überhaupt – wurde noch gar nicht geklärt, wann Vermittlung anfängt.

Bild 2

KUNST

Ich schlage vor, das Wort als Signifikanten zu sehen, mit dem etwas belegt wird. Seit über hundert Jahren wissen wir, dass auch ein gewöhnlicher Flaschentrockner Kunst sein kann.[5] Der diskursive Kontext muss erzeugt und überliefert werden: *Das ist Kunst.*

Wenn keine Rahmung – wie z. B. im Museum – vorhanden ist, dann muss diese hergestellt werden, z. B. durch Berichte: *Marcel Duchamp sagte zu seiner Schwester …*

Manchmal soll die Kunst auch verschwinden, diffundieren und nur mehr rückblickend als solche erzählt werden.

Bild 3

– Menükarte –
Möhrenvariation
Tomatenschaumsuppe mit Basilikumöl
Jakobsmuscheln mit Möhrencreme
Kalbstafelspitz in Tomatensoße
Kalbsbutterschnitzel mit
Kartoffelknödeln
Schwarzwälder Kirschtorte:
dunkles Biscuit Vanilleschokomousse,
Parisercreme, Sauerkirschen

Kommen wir zu diesem Signifikanten. Ein »wissendes« Publikum erkennt ihn. Das mit dem Flaschentrockner wissen Sie, werte Leserin und werter Leser. Ein ausgeschlossenes Publikum muss informiert, in diesen diskursiven Raum geholt werden. Aha, wie heißt der Künstler noch mal? Das ist ein sozial nicht unkomplizierter Akt.

Aber auch das »wissende« Publikum weiß vielleicht zunächst nur Bahnhof. Aha, sagt es, das also ist Kunst. Aber. Was soll das? Ich kann damit »nichts anfangen«, anders gesagt »ich kann es nicht fortsetzen«. Komme ich durch Sehen drauf? Durch Einsteigen? Mich-Einlassen? Wer kunsterfahren ist (Pierre Bourdieu (1982) spricht dann von denen innerhalb der Gesellschaft, die einen »Distinktionsprofit«[6] gewinnen. Es gibt also entlang der Unterscheidung »kunstinformiert« gegen »nichtinformiert« einen Unterschied), die*der weiß, dass nur durch eine gedankliche/körperliche Bewegung *etwas* geschieht – vielleicht. Auf dieses *Etwas* komme ich zurück. Ich unterstelle, dass Kunst gesehen werden will, weil sie dieses *Etwas* machen könnte.

Duchampgrill 2009

»Denn irgendwann kommt die Frage auf: Warum hat der Künstler oder die Künstlerin das gemacht, was soll das? Was für einen Sinn macht es, wenn zum Beispiel Marcel Duchamp die Eröffnung einer Ausstellung, die er mit Freunden organisiert hat, nicht besucht, sondern Kinder hinschickt, die spielen und turnen dürfen und so den Kunstbetrieb ein wenig durcheinanderbringen? Antwort: Es hat genau den Sinn! Der Künstler zeigt, dass nicht er gefeiert werden will, sondern dass es darum geht, etwas lebendig zu halten. Also beweglich, in Wandlung, in Verwandlung. Die Kinder machen durch ihre Bewegungen ein Bild.« (Ausschnitt Eröffnungsrede) (Sturm 2009)

5 Marcel Duchamp, Flaschentrockner, 1914.
6 Distinktionsprofit bezeichnet alle erfolgreichen Versuche, dem eigenen Lebensstil durch demonstrative Abgrenzung gegenüber dem »Massengeschmack« die Aura legitimer Höherwertigkeit zu verleihen. (Vgl. <http://www.wirtschaftslexikon.co/d/distinktionsprofit/distinktionsprofit.htm>, Zugriff am 11.01.2018.

Das wissende und das ausgeschlossene Publikum kann also zu einem bestimmten Zeitpunkt etwas verbinden: nämlich dieses lästige Moment des Nichtwissens. Man fühlt sich betrogen, wird wütend, wertet ab, attackiert womöglich. Das wissende Publikum weiß aber/hat gelernt bzw. erfahren, dass es dieses Moment der Abwehr durchschreiten muss, um vielleicht woanders hinzukommen. Dorthin, wo es vorher nicht war, wo es mehr sieht, aha. Dann kommt schnell das Urteil. Aber es wird weniger als ein Angegriffen-worden-Sein formuliert. Oder eben ›zugeneigter‹ abgelehnt.

Es geht um Bildungsprozesse. Man kommt an eine Stelle, da weiß man nicht, und die bisherigen Kriterien stimmen irgendwie auch nicht mehr. Karl-Josef Pazzini spricht von »Entbildung«. Nach der »Entbildung« kommt *vielleicht* das Neue, andere (vgl. Pazzini 2015; 2007) – *Bildungseffekte*.

Duchampgrill 2009

Ein Junge aus der Klasse erklärt (im Film zum Projekt)[7]: »Marcel Duchamp war ein Künstler, der normale Gegenstände genommen hat und sie zur Kunst erklärt hat. Und wir nehmen ein Straßenfest und sagen, dass das Kunst ist.«

KLICK-MODUS

Ich bleibe bei den *Bildungseffekten,* die sich womöglich an ganz anderen Stellen und zu ganz anderer Zeit zeigen als vermutet oder beabsichtigt, und kehre gedanklich ins Museum zurück.

Manchmal, wenn wir eine Ausstellung besuchen, geht unsere Tochter (10) in den *Klick-Modus*. Sie sucht sich dann etwas aus, hierarchisiert ihre Auswahl, macht sich Notizen auf kleine Zettel und besteht im Anschluss darauf, uns ihre Argumente vorzutragen. Sie will auch hören, wofür wir uns entschieden haben und will wissen, warum.

Eingeführt wurde diese Vorgangsweise des Wählens, Gewichtens und Argumentierens vor etwa einem Jahr. Wir (Eltern) wollten die Alte Nationalgalerie in Berlin besuchen. Um Gottes Willen! Bilder. Nein! Unsere Tochter und ihre Freundin waren angewidert. Dann fiel mir dieses Detektiv-Spiel ein, das Bärbel Zechner in den Achtzigerjahren des letzten Jahrhunderts am Museum Moderner Kunst, Wien (im Rahmen des Projektes *StörDienst,* vgl. Bundesministerium für Unterricht und Kunst 1993) erfunden hatte:

Eine Gruppe von Kindern geht gemeinsam mit der Vermittlerin durch die Sammlungsräume. Sobald ein Kind eine künstlerische Arbeit gefunden hat, die es anzieht, ruft es »Klick!« und bleibt allein zurück in dem Raum. Die anderen gehen weiter. Sie müssen sich schnell entscheiden. Im Anschluss verlassen alle die Sammlungsräume und machen geheim ein Detektivbild, d. h. einen »Steckbrief« für »ihr«

Bild 4

Werk. Die anderen müssen es bei einem weiteren gemeinsamen Rundgang finden. Ein Gespräch über die Arbeit folgt. Die Vermittlerin moderiert, fordert auf, genauer zu schauen, kritisiert, kontextualisiert und ergänzt Wissenswertes. Ein Widerstreit innerhalb der Gruppe findet statt.

Das mit dem ›Klick‹ hatte ich übernommen, also das Moment der Wahl.
Das Museum bzw. die Ausstellung bekommt eine neue Ordnung, temporär und vorbei an kunsthistorischen Ikonen. Das tut manchem Kunsthistoriker*innenherz weh.

Und – wie gesagt – noch geht es gar nicht um den öffentlichen Raum, sondern um ein Museum, einen abgesteckten, geschützten Raum also. Aber ich bin auf dem Weg zum Subjekt. Weiter.

BLICK UND BEGEHREN

Was im *Klick-Modus* eine Rolle spielt, sind die Blicke. Alles ist unwichtig, langweilig[8], so lange man nichts damit zu tun hat. Aber dann werden die Mädchen doch »angerührt« von etwas, das »stocken« macht. Die Wirkung ist nachträglich. Ein »Einhalten« und anschließendes »Fortführen« wird evoziert (Härtel/Pazzini 2017).

Welch glückliches Ereignis! Die Mädchen wehren nicht ab, sie reproduzieren nicht Meinungen, sie sind nicht böse auf das, was sie sehen und nicht gleich verstehen. Etwas hat sie *angeblickt*. Da ist ein Begehren nach Mehr. Es ist außen und gehört zum Subjekt. Die erste Form des Begehrens ist die Neugier. Die Neugier fragt nach und drängt weiter.

Was hier angeführt werden kann, ist die Lacan'sche Theorie des Blicks, in der dieser Augen und Blick (Lacan 1987) trennt: Das Auge ist das Organ, der Blick aber findet sich außerhalb des Schauenden, gegenüber, rundherum. Das kann man sehr gut erklären anhand Alfred Hitchcocks Film *Rear Window*[9] von 1954:

Der Fotograf Jefferson (James Stewart) ist wegen eines Unfalls ans Bett gefesselt. Im sommerlich heißen New York sitzt er unbeweglich mit einem Gipsbein

7 Kamera: Seraphina Lenz, Schnitt: Daniel Kunle 2010.

8 »[…] keine Attraktion […] [entsteht,] kein Interesse, kein[en] Raum für ein Dazwischensein (Interesse) […], sondern eine ungeteilte Abwehr […], die im Extremfall von niemandem und nichts zu durchbrechen ist, weil alles, was ins Wahrnehmungsfeld gerät, schon in glühende Ablehnung getaucht wird. Eine solche Abweisung hat den Vorteil, daß sie sich nicht in einer Zerstörung der Objekte entlädt, sondern diese nur fernhält und sich selber in Depression, geronnener Wut stillstellt und vermeintlich sich für immer bewahrt.« (Pazzini 1998/2014)

9 Vgl. <https://de.wikipedia.org/wiki/Das_Fenster_zum_Hof_(1954)>, Zugriff am 26.06.2017.

am Fenster und beobachtet seine Nachbarn. In den gegenüberliegenden Fenstern im Hof spielen sich wie auf Kinoleinwänden alle möglichen Szenen ab, wie man mit und ohne Ehe leben kann. Jeff beobachtet alle Geschichten und meint auch, Zeuge eines ehelichen Mordes zu sein. Jeff wird – und das ist sein Glück und sein Unglück – von der schönen Lisa (Grace Kelly) begehrt, die ihn ehelichen will. Es ist, als würde sein Begehrens-Konflikt außen – denn eine Ehe würde ihn womöglich an einen Ort fesseln und sein abenteuerliches Leben mit der Kamera stilllegen – für ihn und das Kinopublikum sichtbar aufgeführt. Deshalb kann es heißen, dass man von dem, was man sieht, angeblickt werden kann. Und in diesem Angeblickt-Werden taucht das Subjekt in seinem Begehren auf. Das heißt in seinem Sehnen, seinen Ängsten, seinen Konflikten, seiner Neugier etc. (vgl. Bozovic 1992).

So geht das übrigens den ganzen Tag. Subjekte wandern herum und finden ihre Blicke außen wieder. Sie spiegeln sich im Rundherum.

Zum Beispiel in künstlerischen Arbeiten. Das Besondere ist dann:

Wenn sich jemand beim Sehen und Blicken zusehen kann – zumindest ein bisschen – und viel Kunst fordert solches Sich-selbst-Sehen, ist das viel. Kunstrezeption geht nicht ohne dieses Sich-Zusehen beim Sehen / Blicken, ohne dieses höchst singuläre Sich-Verwickeln.

Wenn solches nicht sein soll, dann erfolgt womöglich Abwehr und Abwertung. Dann meint man, dass man auf keinen Fall etwas mit der Sache zu tun hat.

GÄNSEBLÜMCHEN IM SCHNEE

Was also müssen die Großmutter, Architekt*innen, das Kind können, wenn Sie Vermittlung betreiben wollen? Sie haben es ja, wie sich zeigte, mit allen möglichen Leuten zu tun, mit verschiedenen Voreinstellungen und vor allem: Sie haben es mit Blicken zu tun. Sie haben es mit dem Unbewussten der Leute zu tun, mit dem *Unmöglichen*.

Gänseblümchen im Schnee sind unmöglich.

Entweder – oder. Beides gleichzeitig ist nur im Symbolischen, zum Beispiel in der Sprache möglich, oder als Bild – also im *Imaginären*.[10] Dort kann sich das Unmögliche treffen. Und so kann ein Raum angesteuert werden, der sich öffnet in Richtung neuer Zusammenkünfte, in dem etwas Drittes, Viertes und so weiter hervorgebracht werden könnte. Was das sein wird, ist ungewiss. (Das *Reale* – das Nicht-Sag- und Nicht-Imaginierbare ist der Motor.)

Die Chance von Kunst – so die These – ist genau dieses Ungewisse und Unmögliche hervorzurufen bzw. zu zeigen, und zwar so, dass es denkbar, darstellbar und damit in seiner radikalen Unverfügbarkeit anwesend werden kann. Ins Imaginäre, ins Symbolische wird sich auf eindringlich feine Weise und auf singulären Wegen hineinbewegt. Mit Rissen zwischen den Zehen und bleibenden Fragen, mit uneinholbarer Fremdheit.

Bild 5

In diesem Raum von Fragen und Fremdheit gilt es, zu sprechen und zu handeln. Ich schlage vor, Vermittlung wie Carmen Mörsch als *Kritische Freundin*[11] zu verstehen. Also als Position, in der die Dinge überdacht werden und unbeantwortet sein können. Das Andere, Rätselhafte darf sein. »Kunst ist eine Pause im Rhythmus von Normalität.«[12]

Ein paar Sachen müssen bedacht werden, die einem unterwegs begegnen können, und die das Geschehen entscheidend beeinflussen werden. Es sind Strukturen, Beobachtungen, die genau so in einem »geschützten« Raum auftreten, wie z. B. im Museum oder in der Schule oder in Bad Kissingen bei der Stadtführung, bei der man es ja – wie besprochen – nicht mit Kunst zu tun hat. Gänseblümchen im Schnee, wie geht das?

Wie geht das? Herstellung von widerständigen, kritischen, reflektierten Gesprächen und/als Handlungen, statt Vandalismus, Aufschrei und Zerstörung? Das wollen ja auch so manche Künstler*innen, die »partizipativ« arbeiten, in deren Projekten also Produzent*innen und Rezipient*innen kooperieren (vgl. Rollig/Sturm 2002). Die Künstler*innen kriegen mitunter übrigens auch Kritik dafür, falls sie nicht »nachhaltig« arbeiten, also eine Veränderung bewirken, die nur für den Moment erzeugt wurde.

Ich mache noch einmal einen Umweg zum Subjekt.

REIZEND

Angenommen man sieht und wird angeblickt: Es nervt, es zieht an, man muss hinsehen, noch einmal, man will es wissen, vergisst das Rundherum, schmeißt das gute Benehmen weg, gibt Laute von sich. Man ist angetan, begeistert, berührt, wird Teil, partizipiert. Wie geht das?

10 Zum ersten Mal hatte Lacan diese Begriffsdreiheit im Jahre 1953 vorgestellt in *Das Symbolische, das Imaginäre und das Reale,* einem Vortrag, den er am 8. Juli 1953 vor der Société française de psychanalyse gehalten hatte (dt. in: Lacan 2006). Berühmt wurde die dreigliedrige Begrifflichkeit durch Lacans Text *Funktion und Feld des Sprechens und der Sprache in der Psychoanalyse,* ein Vortrag vom 26. und 27. September 1953, der 1956 veröffentlicht wurde (dt. in: Lacan 1975); siehe auch: Nemitz 2016.

11 Vgl. <http://www.art-in-berlin.de/incbmeld.php?id=1167>, Zugriff am 03.06.2017.

12 Nina Rippel, Hamburger Kunstpädagogin und Regisseurin im Gespräch mit der Autorin, Mai 2017.

Bild 6

»Das Bild«, schreiben Insa Härtel und Karl-Josef Pazzini, »dient zum Anlass, einigen Spuren der von ihm ausgelösten Irritationen zu folgen.« (Härtel/Pazzini 2017, 32)

Wie nun kann es gelingen, durchaus widersprechenden Irritationen zu folgen und dabei einen Streitraum herzustellen, in dem Unterschiedliches gelten darf, also gesagt werden kann?

Im Museum Moderner Kunst versuchten wir, von herkömmlichen Wertungen abzulenken. Wir zwangen die Kinder, künstlerische Arbeiten nicht nach den Kriterien »gefällt mir/gefällt mir nicht« auszuwählen, sondern überraschend, schnell, mit einer Zitrone in der Hand, einem rätselhaften Gegenstand als Zuordnungs-Leitobjekt, süßer Schokolade im Mund etc.[13] Von da aus begannen wir, Gespräche zu führen.

DIFFERENZ

Zunächst aber möchte ich eine weitere Struktur ansprechen, die auch bei Barbara Straka vorkommt. Sie schreibt, alles sei ein »Übersetzungsproblem« (Straka 2006, o. S.).

Stimmt, aber die Struktur sagt: Unlösbar.
In einem Aufsatz mit dem Titel *Lehren und Bildung. Anmerkungen zu einem problematischen Verhältnis* (Wimmer 2010) schreibt der Hamburger Bildungswissenschaftler Michael Wimmer darüber, dass es drei Bereiche gäbe, an denen sich ablesen ließe, dass Bildung nicht »störungsfrei« und nicht kontrollierbar verlaufe. Diese drei Bereiche sind *Überlieferung, Übersetzung* und *Übertragung*. Alle drei haben – ganz im Gegenteil – mit Differenz zu tun. Von einem zum anderen, niemals gleich, sondern immer verschieden und in/durch diese Verschiebung fortlebend. Michael Wimmer interessiert in diesem Zusammenhang die Abweichung und die strukturelle Bedingtheit von Störung im Getriebe gewünscht normal / normierter Abläufe. Er spricht von » differenzsensiblen Metaphern« wie z. B. »überliefern«, »übersetzen« und »übertragen« (ebd. 25). Man könnte behaupten, es geht um differenzsensible Lehre, ich sage differenzsensible Vermittlung.

13 Eingeführt hat diese Art des Beziehung-Herstellens Heiderose Hildebrand mit dem *Chinesischen Korb* in den 70er und 80er Jahren des letzten Jahrhunderts.

Bild 7

Ich erwähne dies, weil Sie es, wenn Sie mit Subjekten zu tun haben, unweigerlich mit Blicken, mit dem Begehren, mit dem Singulären, mit Übertragungsprozessen, mit Differenz zu tun haben. Es sei denn, Sie haben an all dem kein Interesse.

Vor vielen Jahren realisierte ich einmal in der schönen österreichischen Kaiserstadt Bad Ischl das Projekt *Echolot*. Ich war an den Gesprächen und *verbalen Verdauungsprozessen* der Leute, die auf künstlerische Arbeiten im Rahmen des oberösterreichischen *Festivals der Regionen* gestoßen waren, interessiert. Wir hatten Schreibmaschinen, Tische sowie die Gelegenheit, die Artikulationen der Rezipient*innen auch in einer Lokalzeitung zu veröffentlichen. Eine Künstlerfreundin warnte mich im Vorfeld: Ihr werdet viel Müll hören, viele dumme, unqualifizierte Äußerungen. Ach ja?

Wie kommt man da raus? Aus den ›Peinlichkeiten‹. (Was ist das?) Ich sage mal, wie kommt man in einen Raum, der von der Arbeit ausgeht oder in ihr stattfindet und für andere wert ist, zuzuhören – also ohne Klischees?

DEUTUNG ALS DIFFERENTE FORTSETZUNG

Wie schon angedeutet: Meinungen sind der Killer. Sie verhindern, dass sich Abweichendes bilden kann. Sie mögen nicht gerne, dass an ihnen gerüttelt wird. Das Meinungssystem ist mächtig. Es gibt Sicherheit. Natürlich geht es wesentlich auch um die Weitergabe von Informationen, die man nicht sehen kann.

»Erwischt-Werden«, sagen Insa Härtel und Karl-Josef Pazzini in ihrem Büchlein mit dem Titel *Blickfänger*. »Wie nähert man sich solchen Momenten an? Eben nicht unvermittelt.« (Härtel/Pazzini 2017, 30) Ein Prozess setzt (sich) in Bewegung, der etwas mit »Deutung« zu tun hat, und in diesem Prozess ist »das, was herauskommt, nicht das [...], was immer schon ›dringesteckt‹ hat« (ebd. 31). Diese »Deutung« muss keineswegs (immer nur) verbal sein. Aber um auf anderen Ebenen »deuten« zu können, braucht es Räume, Vorrichtungen, Absprachen, eine Kamera etc.

SICH BEIM SEHEN ZUSEHEN

Reflexionswissen – führt Karl-Josef Pazzini an. Neben dem *Unterweisungswissen* und dem Wissen, das nur jedes Subjekt allein bilden kann (Hinrich Lühmann spricht von *Rede- oder Körperwissen*) (Lühmann 1994), braucht es beim Kunst-Gucken bzw. beim Daran-Teilnehmen auch die Fähigkeit, sich selbst dabei zuzusehen, was man da eigentlich macht.

Hier ein Beispiel von Barbara Straka. Vermittlung ist enthalten:

»2005 statuierte der Kunstverein Hildesheim mit seinem Leiter Thomas Kaestle ein interessantes Exempel: In Kooperation mit der HBK Braunschweig und der Architekturfakultät der Universität Hannover schrieb er einen Ideenwettbewerb mit folgendem Thema aus: ›Entsorgungspark für funktionslose Kunst im öffentlichen Raum‹. Die Fachöffentlichkeit – und nicht nur sie – staunte nicht schlecht. Das Wettbewerbsergebnis erbrachte als ersten Preis den Vorschlag einer jungen Architektengruppe aus Hannover, sämtliche Werke im Stadtraum mit Sandbergen zuzuschütten und von der Bevölkerung bei Bedarf und Interesse wieder freischaufeln zu lassen. Wo das nicht der Fall wäre, würde abgeräumt. Natürlich war und ist die Idee des ›Entsorgungsparks für funktionslose Kunst im öffentlichen Raum‹ ein sogenannter Fake. Aber sofort stieg die Presse in die Debatte ein. Unter der Überschrift ›Kann das hier weg?‹ wurden über Wochen die Werke öffentlicher Kunst in der niedersächsischen Landeshauptstadt von der Hannoverschen Allgemeinen Zeitung ins Visier genommen und ins Bewusstsein gebracht. Normale Bürger aller Altersgruppen und sozialer Provenienz stellten sich vor den Skulpturen und Objekten auf und kommentierten, fachsimpelten, argumentierten, nahmen Partei für oder gegen die Kunst als Bereicherung oder Störfaktor. Ein interessantes Experiment der ›Bürgerbeteiligung‹, aber nicht ganz ungefährlich. Unter dem Vorzeichen demokratischer Meinungs- und Willensbildung wird dem in Wirklichkeit unbeteiligten Bürger suggeriert, in Fragen der Kunst könne jeder mitreden unter Missachtung der Fachkompetenz von Künstlern, Kuratoren und Kunstwissenschaftlern. Natürlich darf über öffentliche Kunst nicht per Volksabstimmung entschieden werden. Künstler, Kuratoren, Architekten, Städteplaner, Kunstwissenschaftler, -kritiker und -vermittler können aus ihrer Verantwortung nicht entlassen werden, einen dezidierten Diskurs über die Funktionen oder die Funktionslosigkeit öffentlicher Kunst zu führen.« (Straka 2006, o. S.)

14 Veranstaltung am 03.06.2017 von Spor Klübü Berlin. Spor Klübü (türkisch für Sportklub, gegründet August 2003) ist ein Projektraum, der vorwiegend mit internationalen Künstler*innen aus Berlin zusammenarbeitet und ihnen Raum zum Experimentieren bietet. Realisiert werden außerdem Projekte in Kooperation mit Kurator*innen, Kunstvereinen und Institutionen.

ART EDUCATION AS ACTIVISM?

Ich bleibe bei der Frage nach der *Funktion* von Kunst.

Neulich war ich auf einer Veranstaltung in Berlin, es ging um Gentrifizierung der Stadt[14], da saßen etwa sechzigjährige New Yorker Aktivist*innen auf dem Podium, die den Berliner Künstler*innen Tipps gaben, was sie tun sollten, um gesellschaftspolitisch zu wirken ... Diese reagierten empört. Kunst sei nicht Education, und sie seien nicht dazu da, irgendjemanden zu erziehen oder zu informieren oder zu politisieren, wie die New Yorker vorgeschlagen hatten. Was im Raum schwebte, war die Sache mit der politischen Wirksamkeit von Kunst, der Möglichkeit, Dinge zu verändern, einzugreifen. Im Raum schwebte auch die Frage nach dem Verhältnis zwischen Kunst und Kunstvermittlung, die immer gestellt werden muss (finde ich). Art is not education! Was wäre die *Funktion* von Kunstvermittlung?

Carmen Mörsch hat einmal vier Diskurse in der Kunstvermittlung (Mörsch 2009) unterschieden, um die Wirkung von Kunstvermittlung zu sortieren. Welche Funktion hat diese – von außen aufgetragen oder sich-selbst-ermächtigend (Wirkung und Funktion sind hier zweierlei.) Mörsch unterscheidet:

1. Der affirmative Diskurs »schreibt Kunstvermittlung die Funktion zu, [...] effektiv nach außen zu kommunizieren.« (ebd. 9)
2. Der reproduktive Diskurs hat die Funktion, »das Publikum von morgen heranzubilden und Personen, die nicht von alleine kommen, an die Kunst heranzuführen.« (ebd. 9)

3. Und im viel selteneren dekonstruktiven Diskurs »wird Kunstvermittlung die Funktion zugewiesen, […] die [stattfindenden] Bildungs- und Kanonisierungsprozesse […] gemeinsam mit dem Publikum kritisch zu hinterfragen.« (ebd. 10)

Bild 8

Der 4. Diskurs ist der von Mörsch eindeutig favorisierte »transformatorische« Diskurs. Er meint eine Form des Kunstvermittelns, die in der Folge zu einer Art von Selbstermächtigung des »Publikums« führt, das ja dann keineswegs mehr ein solches ist. Mörsch schreibt: »Ausstellungsorte und Museen werden in diesem Diskurs als veränderbare Organisationen begriffen […]. Die mit diesem Diskurs verbundenen Praktiken arbeiten gegen die kategoriale oder hierarchische Unterscheidung zwischen kuratorischer Arbeit und Vermittlung. […] Hierzu gehören Projekte, die mit unterschiedlichen Interessengruppen autonom vom Ausstellungsprogramm durchgeführt werden oder Ausstellungen, die durch das Publikum […] gestaltet werden.« (Mörsch 2009, 10 f.) Die New Yorker Aktivist*innen sprechen in so einem Fall von *empowering*, also *Ermächtigung*. Solche Selbstermächtigung versteht sich selbstredend als reales Handeln innerhalb sozialer Strukturen. Sie ahnen vielleicht, wie dünn die Unterscheidungsgrenze zu partizipativen Kunstprojekten hier werden kann.

Ich denke, dass Sprechen *als* Handeln (vgl. Austin 1962) ein Anfang oder schon die Tat von solcher Selbstermächtigung ist. So gesehen wäre die *Funktion* von Kunst und auch von Kunstvermittlung, so etwas wie die Möglichkeit zu erkennen, dass eben auch anders gesprochen und gehandelt werden kann, als dies normal, gewünscht, zu erwarten, immer wiederholend eingebläut wird. Wenn Sie an die Bilder vom erwähnten *Duchampgrill* denken, dann kann man solches Mit-Reden auch als Sichtbar-Werden ahnen bzw. sehen, und zwar in einem von der Normalität abweichenden Raum.

Kunst ist Denken, kann man mit Gilles Deleuze behaupten. Sie setzt Denkprozesse in Gang. Auch soziale Denkprozesse. Ich sehe ihre Funktion darin. Die von Kunstvermittlung auch.

Literatur

Austin, John L. How to Do Things with Words, Cambridge, Massachusetts 1962
Bourdieu, Pierre Die feinen Unterschiede, Frankfurt a. M. 1982
Bozovic, Miran Der Mann hinter seiner eigenen Netzhaut, in: Zizek, Slavoj (Hg.): Ein Triumph des Blicks über das Auge. Psychoanalyse bei Alfred Hitchcock, Wien 1992, S. 153–170
Bundesministerium für Unterricht und Kunst (Hg.) StörDienst. Verein zur Schaffung kultureller Interaktion im Bereich moderner Kunst, Wien 1993

Demand, Christian Projekt Weltrettung: Kunstpädagogik im Höhenrausch, in: ders.: Die Invasion der Barbaren: Warum ist Kultur eigentlich immer bedroht? (2014), <https://www.lehmanns.de/shop/literatur/31355677-9783866743663-die-invasion-der-barbaren>, Zugriff am 03.06.2017
Härtel, Insa / Pazzini, Karl-Josef Blickfänger, Hamburg 2017
Kravagna, Christian Arbeit an der Gemeinschaft. Modelle partizipatorischer Praxis, in: Babias, Marius (Hg.): Die Kunst des Öffentlichen, Amsterdam / Dresden 1998, S. 28–47
Lacan, Jacques Schriften I, übersetzt von Klaus Laermann, Frankfurt a. M. 1975
Lacan, Jacques Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar Buch XI., Weinheim / Basel 1987
Lacan, Jacques Schriften II, übersetzt von Hans-Dieter Gondek, Wien 2006
Lühmann, Hinrich Der Knabe Eros geht zur Schule. Übertragungsliebe in öffentlicher Anstalt, in: Brief der Psychoanalytischen Assoziation: Die Zeit zum Begreifen, 1994/Brief Nr. 13, S. 5–24
Mörsch, Carmen Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen: Die documenta 12. Vermittlung zwischen Affirmation, Reproduktion, Dekonstruktion und Transformation, in: Mörsch, Carmen / Forschungsteam der documenta 12 Vermittlung (Hg.): Kunst Vermittlung 2, Zürich / Berlin 2009, S. 9–34
Nemitz, Rolf Das Imaginäre, das Symbolische und, vor allem, das Reale (2016), <http://lacan-entziffern.de/reales/das-imaginaere-das-symbolische-und-vor-allem-das-reale/#Ein_erster_Blick_auf_das_Imaginaere_das_Symbolische_und_das_Reale>, Zugriff am 03.07.2016
Pazzini, Karl-Josef Über den Ursprung der Bilder zwischen »öffentlich« und »privat«, in: Jank, Birgit / Vogt, Jürgen (Hg.): Ästhetische Erfahrung und ästhetisches Lernen. Dokumentation Erziehungswissenschaft. Schriften aus dem Fachbereich 06 der Universität Hamburg, 1998/13, S. 167–186 und ders.: »Auf meinem Leib steht nichts geschrieben« (Elke Krystufek) (2014), <http://mms.uni-hamburg.de/blogs/pazzini/?p=92>, Zugriff am 03.06.2017
Pazzini, Karl-Josef Gesellschaftliche Bedingungen von Bildung und Erziehung: Bindung/Entbindung, Bildung/Entbildung (2007), <http://mms.uni-hamburg.de/blogs/pazzini/?p=58>, Zugriff am 01.06.2017
Pazzini, Karl-Josef Bildung vor Bildern. Kunst – Pädagogik – Psychoanalyse, Bielefeld 2015
Rollig, Stella / Sturm, Eva (Hg.) Dürfen die das? Kunst als sozialer Raum. Art / Education / Cultural Work / Communities, Wien 2002
Ruf, Simon Fluchtlinien der Kunst: Ästhetik, Macht, Leben bei Gilles Deleuze, Würzburg 2003
Straka, Barbara Von der »drop sculpture« zur »Sozialen Plastik«. Entwicklung der Kunst im öffentlichen Raum und Probleme ihrer Vermittlung (2006), <http://docplayer.org/28491692-Barbara-straka-osnabrueck-den-vortrag-in-der-universitaet-osnabrueck-aus-anlass-der-verleihung-des-piepenbrock-preises-fuer-skulptur.html>, Zugriff am 27.05.2017
Sturm, Eva Eröffnungsrede Duchampgrill, unveröffentlichtes Manuskript, Berlin 2009
Wimmer, Michael Lehren und Bildung. Anmerkungen zu einem problematischen Verhältnis, in: Pazzini, Karl-Josef / Schuller, Marianne / Wimmer, Michael (Hg.): Lehren bildet? Vom Rätsel unserer Lehranstalten, Bielefeld 2010, S. 13–37

Abbildungen

Bild 1 *Duchampgrill:* In der Klasse, 2009 / © Katrin Putzo
Bild 2 *Duchampgrill:* Straßenfest, 2009 / © Peter Wurm
Bild 3 *Duchampgrill:* Gemeinsam kochen im Pluto, 2009 / © Markus Binner
Bild 4 *Duchampgrill:* Dessert: Schwarzwälder Kirschtorte in ihre Teile zerlegt, 2009 / © Peter Wurm
Bild 5 *Duchampgrill:* Vor dem Pluto, 2009 / © Katrin Putzo
Bild 6 *Duchampgrill:* Teilnehmerin mit Dessert, 2009 / © Peter Wurm
Bild 7 *Duchampgrill:* Zwei Teilnehmer, 2009 / © Peter Wurm
Bild 8 *Duchampgrill:* Die Eröffnungsrednerin (Kunstvermittlerin) stellt sich der Klasse vor, 2009 / © Markus Binner

KRISTIN WESTPHAL

Teilhabe und Kritik als eine ästhetische Raumpraxis am Beispiel Theater und Schule

Kunst ist ein kommunikatives Geschehen, überhaupt einen Stein zu verrücken, um damit in die Natur einzugreifen, auf dass andere dies womöglich bemerken, dabei stehen bleiben, sich Gedanken machen, ist eine kommunikative Geste. Mühleis 2011, 188

1. ZUR EINFÜHRUNG

Räume ver-rücken

Anlässlich der *Skulptur Projekte Münster 2017* galt es, im gesamten Stadtraum verteilt über viele »Steine« (Skulpturen, Installationen, Performances etc.) zu stolpern: Sie ließen aufmerken und gaben Anstoß, gewohnte Seh-, Hör-, Fühl- und Denkmuster zu befragen. Herausgefordert wird mit derartigen Begegnungen von Kunst im urbanen Raum, sich als lernende, mitproduzierende und kritische Zuschauer*innen/Rezipient*innen einzulassen und immer auch selbst zu erfahren, die Rancière »den emanzipierten Zuschauer« nennt (Rancière 2008). Mit diesen und vielen anderen Interventionen im öffentlichen Raum durch die Künste wird »eine neue Sprache und Wirkungsweise der Kunst entwickelt, in welcher die performativen Handlungen« (Lange 2015, 125) und ästhetischen Erfahrungen eine zentrale Rolle spielen.

Diese künstlerischen Tendenzen der letzten Jahre »beschleunigen den kunsttheoretischen Diskurs, der die Verflüssigung, Transformation und die Auflösung eines tradierten Kunstbegriffs vorantreibt« (Lange 2015, 124). Er referiert mit Marie-Luise Lange nicht nur auf die Aufhebung der Trennung von Künstler*innen, Werk und Publikum durch Partizipation und Teilhabe der Rezipierenden am Kunstwerk – einer Verlängerung der Forderung Marcel Duchamps, dass der Betrachtende das Kunstwerk vollende (ebd.) –, sondern fordert auch, die Maßstäbe für eine kritische Betrachtung von Kunst neu zu denken.[1] Die Grenze, wo hier Kunst endet und etwas anderes beginnt, befindet sich so gesehen in einem ständigen Fluss.[2]

Räume über-setzen

Flankiert wurden die prominenten, seit 1977 alle zehn Jahre wiederkehrenden *Skulptur Projekte Münster,* die in diesem Jahr mit der *documenta* (Kassel und Athen) zusammenfielen und zudem auf die Stadt Marl ausgeweitet wurden, von einem anspruchsvollen Kunstpädagogischen Wochenende in Kooperation von *Kunstakademie Münster* und Kunstvermittlung *Skulptur Projekte Münster 2017:* unter anderem von Münsteraner Studierenden der *Kunstakademie* entwickelte Vermittlungsformate luden dazu ein, ungewohnte Perspektiven einzunehmen und die Beziehung von Kunst und öffentlichem Raum zu befragen. In dem Workshop *Audiovisuelle Verschiebung von Skulpturen* von Nanna Lüth und Katja Böhme z. B. konnte man, ausgerüstet mit einer handlichen Videokamera, die mit einer Installation / Skulptur /

Bild 1

Intervention verbundenen Wahrnehmungen aufnehmen und an einem anderen Ort – in einer Shoppingmall – wiederum betrachten und gemeinsam reflektieren.

Ausgangspunkt des Workshops waren Arbeiten der diesjährigen und der vergangenen *Skulptur Projekte.* Mit Videokameras haben sich kleine Gruppen auf den Weg durch die Stadt begeben und sich filmisch einzelnen Arbeiten angenähert. Was geschieht, wenn diese Arbeiten mit einem portablen Beamer in einen anderen städtischen Kontext projiziert werden?

Dabei wurde die Art der Reflexion selbst an dem Ort der Shoppingmall zu einem Ereignis, an dem vorbeigehende Bürger*innen wiederum teilhaben konnten. So entstand in der bestehenden Ordnung durch die Übersetzung eines Ortes an einen anderen qua Videoaufnahme eine Verschiebung, die, das zeichnet dieses Beispiel als besonders aus, ohne das Medium Video nicht denkbar wäre.

Der nachfolgende Beitrag (als Vortrag auch Teil des Kunstpädagogischen Wochenendes) geht diesem Grundgedanken nach, was geschieht, wenn öffentliche

1 Die zeitgenössischen Formen der Proteste machen den geforderten Raum der Teilhabe der bislang Unsichtbaren und Ungehörten ästhetisch sichtbar und sinnlich erfahrbar: Rancière 2008.

2 Schütz 2013, 47. Marie-Luise Lange macht darauf aufmerksam, dass in den 60er/70er Jahren des 20. Jahrhunderts sowie verstärkt zu Beginn des 21. Jahrhunderts politische Protestaktionen und künstlerische Performances eine, wenngleich auch immer wieder kritisch hinterfragte, Allianz eingehen. Vgl. vertiefend ihre auch historischen und politischen Bezüge: Lange 2015, 122 f. Mit Blick auf das Theater stellt Warstatt fest, dass die Grenze von Kunst und Nicht-Kunst, Kunst und Alltag nicht die Außengrenze des Theaters sei, sondern tatsächlich mitten durch das Theater verlaufe. »Gerade in Phasen, in denen sich das Theater im Umbruch befindet, zeigt sich die Grenze von Kunst und Alltag im Theater als eine Demarkationslinie, an der sich Konflikte entzünden und die es immer wieder neu auszuhandeln gilt.« (Warstatt 2017, 27 f.)

Räume – die durch den Gebrauch spezifischer Handlungsweisen und Ordnungen charakterisiert sind – neu bespielt und verschoben werden. Welche Sichtweisen auf die jeweiligen Räume werden hierdurch hervorgerufen?[3]

2. RÄUME UNTERBRECHEN: RAUM ALS EINE DEMOKRATISCHE HERAUSFORDERUNG

Kultur wie Bildung brauchen Räume, in denen wir in die Berührung von und mit Umgebungen gehen. Durch eine – historisch wie aktuell – eigensinnige Interpretation des Wahrgenommenen in den öffentlichen Räumen geht es weniger darum, den Gedanken zu verfolgen, Raum im Sinne einer Aneignung subjektiviert zu wissen, sondern ihn als eine demokratische Herausforderung zu begreifen. Unweigerlich stoßen wir mit dieser These auf Fragen zum kulturellen und ästhetischen Umgang des Menschen mit Raum und Zeit, auch auf die Frage nach dem Umgang mit den sozial auferlegten Raum- und Zeitordnungen ebenso wie mit der Ordnung von Dingen und – wenn es um Aushandlungen und wie hier um *Ver_handlungen* von Kunst im öffentlichen Raum geht – um Kultur als Kampfbegriff (vgl. Zirfas 2015).

Ausgehend von einem Beispiel, das den Raum Schule zum Gegenstand einer ästhetischen Untersuchung und Aufführung im Theater macht, soll im Folgenden dieser These genauer nachgegangen werden. Unter Raum verstehen wir zunächst, dass in einem gelebten Raum, der sich von den Konstruktionen des geometrischen und physikalischen Raums abhebt, sich die ganze Vielfalt der leiblichen Sinne, Bewegung und Befindlichkeiten spiegelt.[4] Wir folgen damit der Unterscheidung nach Waldenfels zwischen »einem Wahrnehmungsraum als dem Raum des Gewahrens, einem Bewegungs- und Handlungsraum als dem Raum des Wirkens, einem pathisch geprägten Raum der Widerfahrnisse, einem atmosphärischen Raum der Gestimmtheit und einem Phantasieraum als einem Spielraum von Möglichkeiten« (Waldenfels 2009, 66). Dabei ist hervorzuheben, dass die Frage des Raums immer auch eine Frage der Zeit beinhaltet, dergestalt Orte Spuren hinterlassen, indem der Sinn unserer Erfahrung sich in den Raum einzeichnet.[5]

»Dies alles ist auch für unser Bildungswesen ganz und gar relevant. […] So wie die Raum- und Zeitkoordinaten auf das jeweilige Hier und Jetzt verweisen, so verweist die Geschichte auf Geschichten aus der Kindheit […], in denen sie sich

3 Das hier vorgetragene Beispiel und die damit verbundene Auslegung geht hervor aus einer längeren Fassung: Westphal 2018a.

4 Vgl. Engel/Peskoller/Westphal/Kosica/Böhme 2018, 9 zur Einleitung: »Der Raum und seine ästhetischen Qualitäten, die spezifischen Begrenzungen und zu entdeckenden Schwellen und Übergänge, sein Appell zur Teilhabe und zum Ausschluss, bekommt mithin für pädagogische, politische und kulturelle Prozesse eine grundlegende Bedeutung.«

5 Vgl. auch Engel 2010, die Bildung in der reflexiven Begegnung zwischen schulischer, künstlerischer und forschender Praxis im Ort der Zeit reflektiert.

en miniature verkörpert, mitsamt ihren Erwartungen, Enttäuschungen und Verletzungen.« (Waldenfels 2009, 104, Herv. i. O.)

Der Fokus liegt im Folgenden auf der Frage, wie sich eine ästhetische Raumpraxis als eine kritische Praxis in Theater und Schule kreuzen können und woraus sie ihre Maßstäbe dafür rekurrieren.

3. »KINDER TESTEN SCHULE«

In der Schule gibt es viele Grenzen, die unsere Bewegungen steuern, räumliche Grenzen, zeitliche Grenzen und noch ganz andere. Meistens halten wir uns innerhalb dieser Grenzen auf. Doch heute wollen wir uns auf den Grenzen bewegen, um sie zu überschreiten. Wir sind unsere eigenen Bewegungsmelder. Forschungstheater / FUNDUS THEATER 2010, # Kinder testen Schule, 00.07 min.

Mit diesen Worten wird ein Projekt mit verschiedenen Grundschulen in Hamburg vom FUNDUS THEATER | THEATRE OF RESEARCH eingeführt: *Kinder testen Schule*.[6] Erklärt wird zunächst, was ein Test, lateinisch *testum,* bedeutet. Die Schüler*innen erfahren: Wenn man in einem Gefäß zwei Stoffe vermischt, werde in den Naturwissenschaften getestet, ob etwas Neues daraus entstehen könne. Dann lässt man die Kinder auch selbst dazu assoziieren, was sie unter Tests verstehen. Da ist die Rede von Geruchs- oder Hörtest, Test in der Schule etc. Auch im Theater werde getestet – erfahren die Kinder –, ob durch das Vermischen von Sound, Licht, Geste, Wort etc. etwas Neues entsteht.

An den Schulen werden verschiedene Testreihen mit den Mitteln des Theaters angestellt. Der »Lehrertest«: Ein Dummy wird häufig für Crashtests verwendet, erklärt die Spielleitung. Hier wird ein Dummy, der wie ein Roboter aussieht, zum »Lehrer« gemacht, indem die Schüler*innen auf- und beschreiben, was Lehrer*innen häufig sagen: Pst!, Psch!, Seid leise!, Lass das!, Schlagt die Seite x im Buch auf! etc. Diese Sätze – es sind vornehmlich Befehlssätze – werden dem Dummy eingespeist, der sie mit einer Computerstimme wiedergibt. Oder: Eine Maschine wird dazu eingesetzt, besondere Orte und Kräfte, die an der Schule vorherrschen, aufzusuchen. Gefragt werden die Schüler*innen nach Orten, wo sie sich besonders langweilen oder besonders froh sind. Orte, an denen alle das gleiche Gefühl und die gleiche Stimmung empfinden, so die Ausgangsthese, da müsse sich ein Geist befinden, wie z. B. von Schüler*innen einer Grundschule auf dem Dachboden ausgemacht wird. Getestet werden von den Schüler*innen im Weiteren solche Bewegungen, die verboten, unmöglich

6 <https://vimeo.com/16509265>, Zugriff am 28.12. 2017. *Kinder testen Schule* ist nach dem *Club der Autonomen Astronauten* und *Schuluhr und Zeitmaschine* der dritte Teil der Projekt-Trilogie des *FUNDUS THEATER | THEATRE OF RESEARCH.* Mitwirkende: Matthias Anton, Florian Feigl, Dorothee de Place, Jens-Jacob de Place, Hannah Kowalski, Sibylle Peters, Broder Zimmermann.

Bild 2

oder lächerlich sind. Schüler*innen bewegen sich an ihren Tischen sitzend und sammeln Material: auf dem Stuhl kippelnd bis zum Umfallen, auf dem Tisch liegend, Füße auf den Tisch legend, anders herum auf dem Stuhl sitzend, essend etc. In Belastungstests werden Gegenstände und Materialien aus der Schule getestet, ob die Dinge das aushalten, wofür sie nicht gemacht wurden. Kann man ein Radiergummi zum Golfball, Schüler*innen als Bücherregal, einen Tisch als Trommel, mehrere Tische kombiniert für eine Inlineskating-Probe verwenden? Hält eine Tischtennisplatte es aus, wenn fünfzehn Kinder auf ihr hüpfen etc.?

Die Ergebnisse dieser performativ ausgeführten Testreihen werden im »Forschungstheater« des FUNDUS THEATER von zwei Schauspieler*innen wiederum theatralisch umgesetzt. Die Zuschauer*innen, vornehmlich die Kinder der Grundschulen, die die Experimente selbst gemacht haben, fungieren dabei auch als Schiedsrichter*innen. Immer, wenn z. B. die beiden Schauspieler*innen eine verbotene, unmögliche oder lächerliche Bewegung machen, soll auf einer Trillerpfeife gepfiffen werden. Die Kinder erhalten auf diese Weise nicht nur Einblicke in die »Einfälle« der anderen Klassen, sondern erfahren an dem Ort des Theaters dieses Mal aus der Perspektive der Rezipierenden, was sie selbst dazu beigetragen haben – unter dem »Zauber« des Einsatzes professioneller Schauspieler*innen, Bühnentechnik, Sound- und Geräusche. Sibylle Peters äußert dazu: »Die Kinder finden ihre eigene Schule und Klasse und sich selbst als Teil des Geschehens auf der Bühne wieder. Das Publikum reagiert stark darauf, sich auf diese Weise als Teil der Öffentlichkeit zu erleben. Diese Erfahrung der Teilhabe korrespondiert auf einer inhaltlichen Ebene des Stücks. […] Es macht deutlich, dass wir alle an der Generation und Organisation von Zeit beteiligt sind, dass Zeit also nicht etwas ist, was unserem Tun schon vorausgeht, sondern eher das Medium, in dem wir am öffentlichen Leben teilhaben.« (Peters in FUNDUS THEATER 2010, 02:00 min.)

Der Videoausschnitt, dem die obige Beschreibung zum Raumprojekt entnommen ist, zeigt bei dem recherchierenden und szenischen Erkundungsvorgang höchst vergnügliche Schüler*innen einer Klasse 3b, die mit einem Riesenspaß, hoher Motivation und Aufmerksamkeit an diesem Unternehmen beteiligt sind:

eine Pause, eine Unterbrechung zu einem Schulgeschehen der Be- und Entgrenzung bzw. der Aus- und Erschließung, an dessen Hervorbringung sie selbst alltäglich mitwirken. Er zeigt auch eine Lehrerin, die gerade dabei ist, einen Klassenraum abzuschließen, und dabei ebenfalls mit einem amüsierten Blick auf das Geschehen der »Freisetzung« jenseits der Einschließung blickt, eine Geste der Anerkennung für diese außergewöhnliche Situation, in der sie selbst zur Zuschauerin wird. Eine ausgelassene Stimmung zeigt sich, dem Karneval zu vergleichen. Klar ist: Hier wird in der Schule mit den Mitteln des Theaters gespielt. Theater ermöglicht eine besondere Art des Verhaltens: Vorspielen und Zuschauen, sodann eine besondere Situation, hier eine Art der Versammlung. Hier die Ordnung des schulischen Raums in der Schule selbst zum Thema gemacht, Dinge und Räume entgegen ihrer Funktion für etwas anderes genutzt. Theater als eine szenische und ästhetische Praxis wird dabei zugleich als eine potenziell kritische Praxis erfahren in dem Sinne, dass es in der Ausnahmesituation, in der Unterbrechung des Regelhaften, die Regel zu sehen gibt (vgl. Lehmann 2011, 29 f.).

Das Besondere dieses THEATRE OF RESEARCH, das unter der Leitung von Sibylle Peters heute ein fester Bestandteil des FUNDUS THEATER – und mehrfach preisgekrönt – geworden ist, besteht darin, dass bei all diesen Projekten die Erprobung durch die Lernenden und die szenische Darstellung durch die Schauspieler*innen nicht als zwei voneinander geschiedene Vorgänge behandelt werden – wie es aus der klassischen Forschung oder Theaterarbeit bekannt ist –, sondern sie ineinandergreifen. Auch geht man nicht zuerst ins Theater und dann in die Schule, wie es in einer konventionellen Praxis üblich ist, sondern umgekehrt. Die Arbeit zielt nicht in erster Linie auf ein von Erwachsenen gemachtes Werk, sondern rückt den Prozess der künstlerischen Erforschung / Erkundung / Recherche mit den Kindern selbst in den Mittelpunkt, der dessen Verfahrensweisen transparent und in einem interdisziplinären Austausch mit anderen weiter zu entwickeln sucht. Das Anliegen ist, szenische Mittel für die Gestaltung von »Forschungsprozessen« zwischen Kindern, Kunst und Wissenschaft in der Weise zu nutzen, dass alle Beteiligten ihren Zugang zu dem jeweiligen Thema finden. Selbst in der Präsentation des Ergebnisses soll der Öffentlichkeit – wie oben angezeigt – noch erlaubt sein, in den Prozess einzutreten (Peters 2007; 2013; 2018). Raum-Zeit und Zeit-Raum korrespondieren dabei im Spiel-Prozess unter den Bedingungen und Voraussetzungen von Schule und Theater, zwei Institutionen, die in diesem Projekt in ein Verhältnis treten und eine gegenseitige Wechselwirkung hervorzurufen suchen.

Mit Jacques Rancière formuliert, wird in diesem Projekt versucht, die etablierte und vorherrschende Politik der Ausschließung, wie es aus dem klassischen Theater und dem schulischen Raum par excellence bekannt ist, aufzubrechen, »Stimmen hörbar zu machen, die ansonsten überhört werden und keine Resonanz

finden« (Rancière 2007, 32), wie es hier die Stimmen der Kinder zu hören gibt. Diese Praxis zeigt sich immer in den konkreten Formen, »über ihren jeweiligen Kontext und über ihre Art, im Prozess von Produktion und Rezeption Beziehungen (neu) zu organisieren« (vgl. Primavesi 2011, 56 f.). Sie ermöglicht Erfahrungen, die zunächst ein Vorwissen aufgreifen, die darüber hinaus über die bekannten Erfahrungen hinausweisen, die Formen des Teilens von Wissen bedeuten und ein Metawissen generieren, das über standardisierte schulische Formen und Schulbücher nicht zu erfahren wäre.

4. TEILHABE UND KRITIK ALS ÄSTHETISCHE RAUMPRAXIS

Die gegenwärtigen Diskurse innerhalb der Philosophie zur Kritik der Kritik (Jaeggi 2009) und der Krisis der Wissenschaften und Künste (Mühleis 2016, 49; Babias 2011) fragen danach – wie Jean-Luc Nancy in einem Gastvortrag an der Goethe-Universität Frankfurt am Main 2016 –, ob unser Zeitalter überhaupt noch das Zeitalter der Kritik sei. Seine Überlegungen kreisen um den expliziten Gebrauch von Kritik: Obwohl an die Bedeutung des »unterscheidenden Erkennens« immer wieder in der Philosophie erinnert und festgehalten wurde, werde sie immer deutlicher von derjenigen einer Bewertung überdeckt. Die Bewertung selbst habe sich im Sinne der Verurteilung oder des Vorwurfs, der Anfechtung oder Zurückweisung verschoben. Dabei hat Nancy vornehmlich die Kritik an der Kunstkritik im Blick, um die Frage nach Kunst *als* Kritik zu öffnen. »Die gesamte Geschichte des Wortes ›Kritik‹ oszilliert von daher zwischen zwei äußersten Punkten: Bald überwiegt die kaum definierbare Finesse eines unterscheidenden Erkennens, eines Diszernierens, das nur zu erkennen vermag, was es erkennt, bald überwiegt die Sicherheit einer Unterscheidung, die sich auf einem Wissen oder einem Recht gegründet weiß.« (Nancy 2015, 6)

Es geht Nancy um die grundlegende Frage nach den Maßstäben, die einer Kritik selbst unterlegen sei und diese bedingt und die – wie Waldenfels in Hinsicht seiner Überlegungen einer kritischen Haltung, die einer Alltagswelt entspringe, feststellt – selbst mehr oder weniger umkämpft seien aufgrund von Überschneidungen unterschiedlicher Deutungen und Interessen verschiedener Zeichengemeinschaften (Waldenfels 1994, 175). Nancy zufolge müsse das Kriterium selbst aus einer kritischen Operation, also einer Krise (Hippokrates), einer Abweichung von einer Norm bzw. Gesundem hervorgehen (Nancy 2015, 2).

Vor dem Hintergrund einer Auseinandersetzung u. a. eines universalen, idealen (Husserl) gegenüber totalitären Kritikverständnisses (Marx) sucht Waldenfels nach einem Kritikverständnis, das nicht auf eine Norm oder ein Ziel zentriert bleibe, sondern sich an den Rändern der faktischen Alltagswelten aufhalte, ohne einen idealen Fluchtpunkt zu suchen (Waldenfels 1994, 175).

»Die Ränder, das wäre das Ungesagte, das Nichtgetane, und Nichttubare im Getanen, das Ungeregelte und Unvertraute im Geregelten und Vertrauten, das Unalltägliche im Alltäglichen. Die Ränder gehören dem bestimmten Deutungsfeld selbst zu; sie verkörpern keine andere Welt, sondern das andere der bestehenden Welt als das, was durch die jeweilige Deutungspraxis unweigerlich ausgeschlossen, zurückgedrängt oder gar verdrängt wird und doch als Möglichkeit fortexistiert, faßbar etwa in Wünschen, Ängsten und Phantasien. Das bedeutet kein Ersetzen der faktischen Welt durch eine andere Welt, eher ein Ent-setzen der bestehenden Welt, das ihre Untergründe und Hintergründe bloßlegt und sie nicht übersteigt, sondern durchlässig macht.« (Waldenfels 1994, 176)

Ohne an dieser Stelle vertiefend auf Waldenfels' noch auf Nancys Darlegungen zur Frage der Kritik der Kritik eingehen zu können, stellt sich in unserem Zusammenhang die Frage nach dem Grund bzw. Anlass von Kritik in dem Feld der ästhetischen Bildung – wie wir sie hier an unserem Beispiel an der »performativen Recherche« von Raumpraktiken im »gelebten Raum« der Schule festzumachen suchen. Auch im Rahmen des Kunstpädagogischen Wochenendes in Münster ging es um die Wahrnehmung solcher Ränder in der Alltagswelt eines urbanen Raums. Leitend ist für unseren Zusammenhang mit der responsiven Phänomenologie nach Waldenfels, dass von der Erfahrung des Getroffenwerdens im Handeln ausgegangen wird (Waldenfels 1990).

Auszugehen ist zunächst davon, dass Schule und Theater auf unterschiedliche Weise Orte der Kritik, der Krise wie auch Grenzziehung bzw. Überschreitung sind. Sie unterliegen dabei bestimmten Zeit- und Raumordnungen, die das spannungsreiche Verhältnis von Körper und Raum – im Kontext von Institution als öffentlicher/institutioneller Raum – zur Sprache bringen (Westphal 2012, 9).

Jörg Zirfas hält fest, dass Kriterien und Maßstäbe einer kritischen ästhetischen Praxis nicht ein für alle Mal festgestellt werden könnten, sondern an solchen Orten erst in der Auseinandersetzung mit den Gegenständen oder Positionen immer wieder hervorgebracht würden (Zirfas 2015, 21). Die ästhetische Bildung markiere Grenzen der Zivilisierung oder Modernisierung zwischen Individuellem und Sozialem, zwischen Deskriptivem und Normativem, Bedingungen und Effekten. Er bezeichnet diese Orte als Krisenorte der Infragestellungen und Herausforderungen, in denen sich nichts von selbst verstehe und in denen alle Faktizitäten und Geltungsansprüche nach kritischer Auslegung und Umsetzung verlange. Seine Argumentation zielt darauf ab, dass die ästhetische Bildung als ein kritisches Korrektiv von Formen und Prozessen der Gesellschaft und Politik fungiere. So befähige die ästhetische Bildung zur Relativierung, Skepsis, Ironie und Kritik etc. (ebd. 2). Seine Auslegungen enden in zwei für unseren Zusammenhang wichtigen Aussagen. »Denn Kunst hat es von Hause aus mit Wahrnehmung, Ausdruck und Gestaltung

und Darstellung, eben mit Sinnlichkeit zu tun. Es ist der Körper-Leib, der als eigentliche Arena ästhetischer Bildung gelten muss. Ästhetische Bildung ist dann nicht nur Kampf um den Geist, sondern vor allem Kampf um den Körper.« (Zirfas 2015, 25)

Zunächst ist zu fragen, wie es sich mit einem Aushandlungsprozess in der ästhetischen Praxis verhält, setzt doch im Sinne einer Kommunikationstheorie nach Habermas ein Aushandlungsprozess ein symmetrisches Verhältnis zwischen den Partner*innen voraus, dieses aber im Kontext von Schule zwischen Lehrenden und Lernenden jedoch immer asymmetrisch angelegt ist. Zu fragen wäre auch, ob die ästhetische Bildung wirklich ein Korrektiv für ein besseres Leben sein kann, in dem dann wiederum nur andere Normen wirksam werden. Folgt man jedoch den letzten Thesen, gelangen wir in der Konsequenz, die Zirfas nicht näher ausführt, zu einem anderen Verständnis einer kritischen ästhetischen Praxis, die weniger an einer von außen geleiteten Vernunft und von außen bestimmten Maßstäben orientiert ist, sondern aus der ästhetischen Praxis selbst hervorgeht. Denn kommen die Wahrnehmung, die Sinnlichkeit, der Körper, die Leiblichkeit ins Spiel, haben wir es mit einer kritischen Praxis zu tun, die ihre Maßstäbe weniger aus einem moralischen Diskurs rekurriert, sondern – »was die eigentliche Chance des ästhetischen Diskurses wäre – die schwankenden Voraussetzungen des eigenen Urteilens erfahren« lässt (Lehmann 2013, 622). Oder anders ausgedrückt: Ein Theater, das den Anspruch auf Selbstreflexion seiner eigenen Praxis beinhaltet, bedeutet mit Lehmann ein »Verblassen der Begriffe«, sich, statt in der Sicherheit des Urteilens zu wiegen, auf den schwankenden Boden seiner Wahrnehmung zu begeben und die Sicherheit, was überhaupt »Handeln« ist, zu befragen (ebd.).

Nicht die Welt gilt es zu verändern, wie es die politische Bildung oder ein politisches Theater noch im Sinn hatten oder noch haben, sondern im Sinne einer Politik der Wahrnehmung wird mit dem Widerständigen des Sinnlichen vielmehr potenziell eine veränderte Sichtweise auf Selbst- und Weltverhältnisse ermöglicht. In dieser Sichtweise geht es nicht um ein Was – also den Gegenstand einer Kritik –, sondern um die Frage nach den Voraussetzungen und Bedingungen einer Hervorbringung von Theater, Bildung und Subjekt – also um das Wie: Eine ästhetische Praxis als eine kritische zu verstehen, bedeutet dann in Fortsetzung des oben aufgeworfenen Gedankens mit Lehmann weitergedacht: »Nicht für die bessere politische Regel, nicht für die angeblich oder vielleicht bessere Moralität, für das beste aller möglichen Gesetze, sondern den Blick für das, was in aller Regel die Ausnahme bleibt, für das Liegengelassene, das Unaufgehobene, das, was nicht aufgeht und darum einen Anspruch darstellt: geschichtlich an die Erinnerung, gegenwärtig an die Abweichung.« (Lehmann 2011, 38)

In unserem Beispiel ist es die Art und Weise, wie sich die Beteiligten mit den Raumordnungen im gelebten Raum der Schule szenisch und performativ auseinandersetzen. Es ist kein Vorgang, der sich vom Begrifflichen herleitet, sondern einer, der sich in sinnlich-leiblich ästhetischer Weise als ein Selbstbildungs- und Reflexionsprozess vollzieht.[7]

So gesehen haben wir es mit der Unterbrechung bestehender Ordnungen des schulischen Raumes zu tun, die einen Spalt für andere Sichtweisen auf den schulischen Raum eröffnen. Die Schule wird temporär zu einem möglichen »Ausnahmeort« (Lehmann 1999, S. 303), wie wir es vom Theater her kennen. Denn das kritische Potenzial von Theater als Unterbrechung erlangt noch eine besondere Note, wenn Orte ins Spiel kommen, die nicht für ein Theater, wie hier der Schulraum, vorgesehen sind (Westphal 2012, 10 f.). Die Explorationen werden in einem weiteren Schritt an den eigentlichen Ausnahmeort, das Theater, überführt, der wiederum ebenfalls auf andere Weise erfahren wird, als wir es von einem klassischen Kindertheater gewohnt sind.[8] Geht es doch um eine Darstellung dessen, was durch die Kinder selber vor dem Hintergrund ihrer schulisch-kulturell geprägten Raumerfahrungen räumlich-gestisch hervorgebracht wurde.

Erfahrungen machen wir nicht in einem abstrakten, homogenen Raum, sondern immer in einer räumlichen Situation. In diesen Situationen enthalten ist alles, was die Umgebung ermöglicht und die Menschen in sie einbringen: ihre Gefühle und Wünsche, ihre Erfahrungen, ihr Wissen, ihre Absichten (Westphal/Scholz 2017). Dabei ist in Situationen das je kulturell oder gesellschaftlich vorhandene Wissen um Ordnungen, Strukturen und Machtverhältnisse enthalten, das auch als Ergebnis eines historisch-kulturellen Lernprozesses zu verstehen ist, der von Generation zu Generation weitergeführt wird (ebd.).

Das gilt nicht nur für unser Beispiel, sondern ebenso für die Erfahrungen, die im Rahmen des Kunstpädagogischen Wochenendes angelegt waren und die sichtbar machen, wie Raum- und Zeitordnungen, die Ordnung der Dinge, das Leben und Verhalten bis in die körperlichen Wahrnehmungen, Bewegungen oder Sprache hinein prägen. Kunst im ästhetischen Sinn ist dabei nach Volkmar Mühleis eine Radikalisierung der Inventivität, »nämlich den Findungsreichtum von der Verstörung der Regeln her zu denken« (Mühleis 2016, 47).

7 Für Nancy bleiben Denkvorgänge im Theater nicht wie in der Philosophie beim Denken allein, sondern bringen diese Vorgänge zur Aufführung. Nancy bezeichnet das Theater insofern auch als einen Ort des Denkens (Nancy 2008). Er entspringt aus der Gegenwärtigkeit, einer konkreten Situation in Raum und Zeit.

8 Infrage gestellt soll nicht sein, dass auch der Rezeption von Kindertheater durch Kinder in der Rolle als Zuschauende nicht ebenso eine bildende Bedeutung zukommt.

FAZIT

Die hier reflektierte Vorgehensweise zeigt sich im doppelten Sinne als eine kritische, ästhetische und soziale Praxis der Teilhabe. Sie eröffnet die Möglichkeit, das Raum- und Zeitwissen in performative Ausdrucksformate zu überführen, die den Beteiligten einen Artikulationsraum geben, in den einfließen kann, wie etwas *als* etwas wahrgenommen und empfunden wird, Wünsche und Stimmen der Beteiligten Gehör und Einlass in die Gestaltung einer Übersetzung bzw. Verrückung von Räumen finden. Darin spiegelt sich dann mehr als ein bloßes Raum- bzw. Zeitwissen. Produziert werden im Merleau-Ponty'schen Sinne in der Überspitzung und Überschreitung im Umgang mit den Raum- und Zeitordnungen »Überschüsse«, ein Mehr als Wissen, ein verkörpertes Erfahrungswissen.

Eine Partizipation – sei es von Kindern oder Besucher*innen der *Skulptur Projekte Münster* und des kunstpädagogischen Programms – kann nur in einem bestimmten Ausmaß im Mitsein und Handeln am Geschehen erfahren werden. Die Kunst dient hier als Brücke einer solchen Unterbrechung – auch des Generationsverhältnisses (vgl. Westphal 2015; 2018b/c). Die Arbeit der Künstler*innen und Wissenschaftler*innen an Schulen und die meisten *Skulptur Projekte* sind lediglich temporär angelegt. In diesem Zwischenfeld der Begegnung werden jedoch Möglichkeiten einer anderen Teilhabe und geteilten Verantwortung erfahren, die über die bestehenden Verhältnisse hinausweisen. Es zeigt sich nicht zuletzt, dass eine kulturelle und ästhetische Praxis als kritische einzuüben nur in einer solchen erfolgen kann, indem ein Weg vom Individuum zur Gemeinschaft mit ihrem Fundus an kollektiven Bildern und der sie erzeugenden Welt/en gebahnt wird.

Literatur

Babias, Marius Die Kernfrage lautet, ob Kunst tendenziell ein Medium der Kritik ist, in: Kunstforum International, 2011/212, S. 108–113
Deck, Jan / Sieburg, Angelika (Hg.) Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater, Bielefeld 2008
Engel, Birgit Bildung im Ort der Zeit – eine reflexive Begegnung von schulischer, künstlerischer und forschender Praxis, in: Brinkmann, Malte (Hg.): Erziehung. Phänomenologische Perspektiven, Würzburg 2010, S. 179–202
Engel, Birgit / Peskoller, Helga / Westphal, Kristin / Kosica, Simone / Böhme, Katja (Hg.) räumen. Raumwissen in Natur, Kunst, Bildung und Architektur, Weinheim / Basel 2018
FUNDUS THEATER Hamburg (Hg.) Forschungstheater im Fundus Theater. # Kinder testen Schule, eingestellt am 04.11.2010, <https://vimeo.com/16509265>, Zugriff am 28.12.2017
FUNDUS THEATER Hamburg (Hg.) Schuluhr und Zeitmaschine. Eingestellt am 11.11.2010, <https://vimeo.com/16742247>, Zugriff am 28.12.2017
Jaeggi, Rahel / Wesche, Tilo (Hg.) Was ist Kritik?, Frankfurt a. M. 2013
Lange, Marie-Luise Dramaturgie der Störung. Performances der Selbstermächtigung, in: Liebert, Wolf-Andreas / Westphal, Kristin (Hg.): Performances der Selbstermächtigung, Oberhausen 2015, S. 119–136
Lehmann, Hans-Thies Postdramatisches Theater, Frankfurt a. M. 1999
Lehmann, Hans-Thies Wie politisch ist das postdramatische Theater?, in: Deck, Jan / Sieburg, Angelika (Hg.): Politisch Theater machen. Neue Artikulationsformen des Politischen in den darstellenden Künsten, Bielefeld 2011, S. 29–40
Lehmann, Hans-Thies Tragödie und Dramatisches Theater, Berlin 2013
Mühleis, Volkmar Ein Kind lässt einen Stein ins Wasser springen, München 2011
Nancy, Jean-Luc Unser Zeitalter ist nicht mehr das Zeitalter der Kritik. Critique, Crise, Cri. Gastvortrag an der Goethe-Universität Frankfurt am Main im Mai 2016. Unveröffentlichtes Manuskript, übersetzt von Esther von den Osten, 2015
Peters, Sibylle (Hg.) Das Forschungstheater im FUNDUS THEATER. Grundlagen, Leitlinien, Spielregeln. Fundus Theater / Profund Kindertheater, Hamburg 2007
Peters, Sibylle (Hg.) Das Forschen aller. Artistic Research als Wissensproduktion zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft, Bielefeld 2013
Peters, Sibylle Performing Research. Szenische Forschungsprojekte mit Schulkindern, in: Westphal, Kristin / Bogerts, Teresa / Uhl, Mareike / Sauer, Ilona (Hg.): Zwischen Kunst und Bildung. Theorie. Vermittlung. Forschung im zeitgenössischen Theater, Tanz und Performance, Oberhausen 2018
Primavesi, Patrick Theater / Politik – Kontexte und Beziehungen, in: Deck, Jan / Sieburg, Angelika (Hg.): Politisch Theater machen. Neue Artikulationsformen des Politischen in den darstellenden Künsten, Bielefeld 2011, S. 41–72
Rancière, Jacques Das Unbehagen der Ästhetik, übersetzt von Richard Steurer, Wien 2007
Rancière, Jacques Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien, Berlin 2008
Rancière, Jacques Der emanzipierte Zuschauer, übersetzt von Richard Steurer, Wien 2009
Schütz, Heinz Urban Performance. Performance in der Stadt / Stadt als Performance, in: Kunstforum International, 2013/223, S. 36–47
Waldenfels, Bernhard Der Stachel des Fremden, Frankfurt a. M. 1990
Waldenfels, Bernhard In den Netzen der Lebenswelt, Frankfurt a. M. 1994
Waldenfels, Bernhard Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen. Modi leibhaftiger Erfahrung, Frankfurt a. M. 2009
Warstatt, Matthias Ästhetik der Anwendung: Thesen zur gegenwärtigen Relation von Alltag und Kunst, in: Paragrana. Internationale Zeitschrift für Anthropologie, 26/2017/2: Kunst und Alltag, S. 26–41
Westphal, Kristin (Hg.) Räume der Unterbrechung. Theater. Performance. Pädagogik, Oberhausen 2012
Westphal, Kristin Theater als Ort der Selbstermächtigung. Am Beispiel der Gruppe Gob Squad. Before your very Eyes, in: Liebert, Wolf-Andreas / Westphal, Kristin (Hg.): Performances der Selbstermächtigung, Oberhausen 2015, S. 163–184
Westphal, Kristin Unterbrechungen. Verrückungen. Teilhabe und Kritik als eine ästhetische Raumpraxis in Theater und Schule, in: Engel, Birgit / Peskoller, Helga / Westphal, Kristin / Kosica, Simone / Böhme, Katja: räumen. Raumwissen in Natur, Kunst, Bildung und Architektur, Weinheim 2018a, S. 111–124
Westphal, Kristin Weitergeben. Theaterarbeit mit Kindern für Erwachsene am Beispiel von Milo Raus Five Easy Pieces, in: Hentschel, Ingrid (Hg.): Theater als Tausch und Gabe. Gabentheoretische Perspektiven, Bielefeld 2018b (i. V.)
Westphal, Kristin Zeitgenössische Verfahrensweisen in den Performancekünsten. Neue Formen des Lernens und Bildens?, in: Westphal, Kristin / Bogerts, Teresa / Uhl, Mareike / Sauer, Ilona (Hg.): Zwischen Kunst und Bildung. Theorie. Vermittlung. Forschung im zeitgenössischen Theater, Tanz und Performance, Oberhausen 2018c
Westphal, Kristin / Scholz, Gerold Here and Now oder in Between. Über Raumwissen, in: Budde, Jürgen / Hietzge, Maud / Kraus, Anja / Wulf, Christoph (Hg.): Handbuch Schweigendes Wissen. Erziehung, Bildung, Sozialisation und Lernen, Weinheim 2017, S. 523–532
Zirfas, Jörg Arena als methodischer Begriff. Mit einem Blick auf Ästhetische Bildung, in: ders. (Hg.): Arenen der Ästhetischen Bildung. Zeiten und Räume kultureller Kämpfe, Bielefeld 2015, S. 9–21

Abbildungen

Bild 1 Workshop *Audiovisuelle Verschiebung von Skulpturen* von Katja Böhme und Nanna Lüth, 2017 / © Kristin Westphal
Bild 2 Szene aus dem Projekt *Kinder testen Schule,* FUNDUS THEATER | THEATRE OF RESEARCH / © Margaux Weiss

II. PRAXIS UND THEORIE IM RÜCKBLICK

Janine Schmutz, Film über *Nuclear Temple,* Videostills entnommen aus Sequenz 1: Bild 7; Videostill von: Katja Böhme © Janine Schmutz

A. Workshops

KATJA BÖHME, NANNA LÜTH

Audiovisuell Skulpturen verschieben. Oder: Die (Un)Zugänglichkeit der Skulptur Projekte Münster 2017 als Anlass ihrer Vermittlung

Dieser Text beschreibt unseren Workshop *Audiovisuelle Verschiebung von Skulpturen* im Juli 2017 in Münster, betrachtet die darin entstandenen Videos neu, um die beobachteten Verschiebungen von Skulpturen, Wahrnehmungen und Aufträgen ausdifferenzieren zu können.

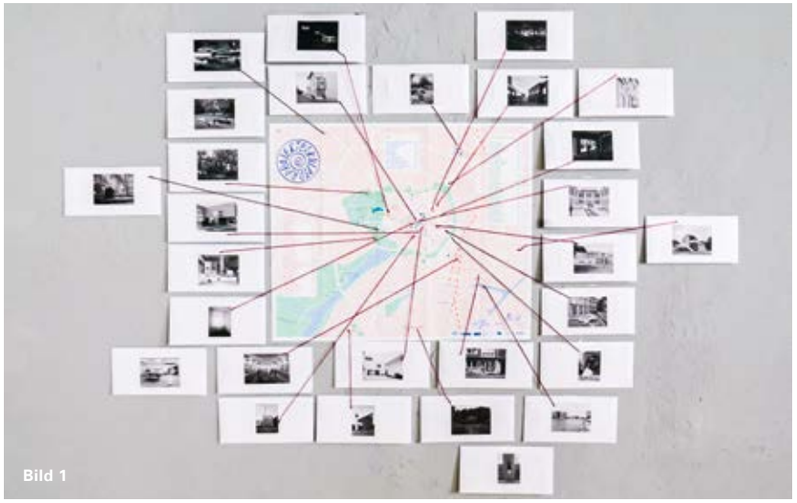

Bild 1

DER WORKSHOP – AUFTAKT UND RAHMUNG

In dem Workshop *Audiovisuelle Verschiebung von Skulpturen* ging es darum, sich einer Arbeit der *Skulptur Projekte Münster 2017* filmisch anzunähern. Der Workshop umfasste zweieinhalb Stunden und begann in der *Trafostation* (Schlaunstraße 15), ein temporär für die Kunstvermittlung eingerichteter Arbeitsraum.

Ausgangspunkt für den Workshop war eine Karte, die wir vor Beginn der Veranstaltung an der Stirnseite des Raums angebracht hatten (Bild 1). Der offizielle Plan der *Skulptur Projekte Münster 2017* war dort an die Wand gehängt, entlang des Kartenrandes klebten verschiedene Briefumschläge. Jeder Briefumschlag enthielt Informationen zu einer spezifischen Arbeit, wie sie damals auch auf der Homepage der *Skulptur Projekte Münster 2017* zu finden waren.[1] Durch ein aufgeklebtes Foto konnte jeder Umschlag einer bestimmten Arbeit zugeordnet werden. Darin befand sich der dazu passende Kurztext. Die Texte waren meist ein bis zwei Seiten lang und von unterschiedlichen Autor*innen geschrieben. Es wurden Hintergrundinformationen zu den Künstler*innen, zum Material und zum Kontext der entsprechenden Arbeit gegeben. Alle Briefumschläge waren durch rote Bindfäden mit dem Standort der Arbeit auf der Karte verbunden. Zahlreiche Arbeiten befanden sich in fußläufiger Entfernung von der *Trafostation,* in der Karte waren aber auch weiter entfernte Standorte in der Umgebung von Münster zu finden.

An dem Workshop nahmen acht Personen teil, darunter Studierende, Kunstlehrer*innen und Hochschullehrende. Wir begannen mit einem kurzen Gespräch über unsere eigenen Eindrücke[2], die Karte und das mitgebrachte Video-Equipment. Wir erzählten davon, dass die Recherchen zur Vorbereitung des Workshops unser Interesse an dem Verhältnis zwischen den Skulpturen vor Ort und deren visueller Repräsentation geweckt hatten. Wie die meisten Teilnehmer*innen hatten auch wir vor dem Workshop nur wenige Arbeiten tatsächlich gesehen. Wir hatten jedoch alle Skulpturen auf der Homepage der *Skulptur Projekte Münster 2017* besichtigt. Uns interessierten die Unzugänglichkeit des Ausstellungsformates und die Vermittlung der einzelnen Arbeiten über Bilder und Texte.

Bild 2

Wir luden die Teilnehmer*innen daher ein, eine Arbeit auszuwählen und dieser Arbeit mit einer Videokamera zu begegnen. Es wurde verabredet, dass wir uns eine Stunde später am Aegidiimarkt[3] treffen wollten, um die entstandenen Filme dort mithilfe eines transportablen Beamers in den Stadtraum zu projizieren und einander zu präsentieren.

Nach der Einführung in die Technik baten wir alle Teilnehmer*innen, sich die Karte anzuschauen, eine Arbeit auszuwählen und den entsprechenden Umschlag von der Wand zu nehmen (Bild 2).

1 Siehe Projektbeschreibungen und Bildmaterial: <www.skulptur-projekte-archiv.de/de-de/2017/projects/>. Auf der Archivseite sind die Informationen genauso so zu finden, wie sie von Besucher*innen auch während der Ausstellung abgerufen werden konnten.

2 Wir lasen zu Beginn u. a. einen Auszug aus einem Text von Gerard Byrne in der die *Skulptur Projekte Münster 2017* vorbereitenden Publikation *Out of place* vor: »In den Katalogen der vergangenen vier Ausgaben sind auf den Fotografien grundsätzlich keine Personen zu sehen. Münster ist weitgehend als ein modernes Pompeji dargestellt – allem Anschein nach eine Stadt, aus der die Menschen unverhofft evakuiert werden mussten und in der nur noch Kunst verblieben ist. Eine Stadt, die allein durch das singuläre, anthropomorphisierte Objektiv einsamer Ausstellungsfotografen erfahrbar ist, wie unter anderem Rudolf Wakonigg, dem eine ganze Reihe von Abbildungen in den ersten drei Katalogen zu verdanken ist. In diesen Fotografien ist die historische Debatte um das Verhältnis der Skulptur zu ihrem Standort zum Ausdruck gebracht: eine konventionelle Sichtweise der Skulptur als brillante Form, isoliert dargestellt und für gewöhnlich im Hochformat fotografiert …« (Byrne 2017, o. S.)

Vier Arbeiten wurden ausgewählt: Eine Teilnehmerin entschied sich für die Arbeit *Nuclear Temple* von Thomas Schütte, eine Gruppe wählte *Les masques célèstes [Himmlische Masken]* von Hervé Youmbi aus und zwei Teams entschieden sich für *OFF OFD* von Christian Odzuck beziehungsweise *Speak to the Earth and It Will Tell You [Sprich zur Erde und sie wird es dir sagen]* von Jeremy Deller. Da die Arbeiten von Jeremy Deller und Christian Odzuck am Rand der Innenstadt lagen, machten sich diese Teilnehmer*innen mit Fahrrädern zu den entsprechenden Standorten auf. Die anderen Teilnehmer*innen bewegten sich zu Fuß durch die Stadt. Jede Gruppe hatte eine Kamera bei sich. Aufgrund der Kürze der Zeit sollten die Videos durch die bewusste Aneinanderreihung von Sequenzen – den »Schnitt-in-der-Kamera« – montiert werden.

WÄHRENDDESSEN …

Während die Teilnehmer*innen in der Stadt unterwegs waren und sich den ausgewählten Arbeiten filmisch annäherten, bereiteten wir die Projektion vor. Aus schwarzer Folie, dünnen Holzstäben und Klebeband bauten wir einen mobilen Sonnenschutz, um die Videos auch bei Tageslicht im Stadtraum projizieren zu können.

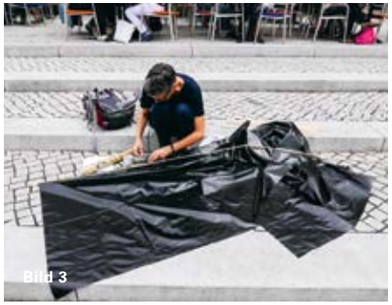
Bild 3

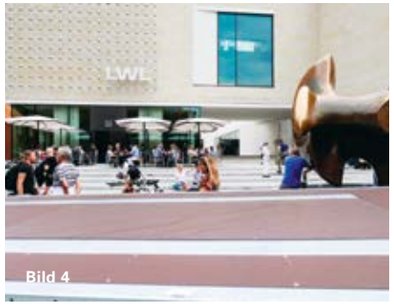

Bild 4

3 Der Aegidiimarkt ist ein älterer Einkaufskomplex aus den beginnenden 1980er Jahren, der gegenüber des *LWL-Museums* in der Innenstadt von Münster steht; LWL steht für Landschaftsverband Westfalen-Lippe. Verschiedene Geschäfte, Büroräume, ein Parkhaus, ein Supermarkt, Cafés und Restaurants sind hier zu finden. Im Aegidiimarkt gibt es auch Leerstand, einige Ladenlokale waren zum Zeitpunkt unseres Workshops wegen Renovierungsarbeiten geschlossen. Die Architektur ist um einen leeren Platz herum angeordnet. Der Aegidiimarkt erschien uns einerseits für das Screening der Filme geeignet, weil auf engem Raum unterschiedlichste Ecken und Nischen zur Projektion einluden und weil er zum anderen in seiner Klinkersteinästhetik einen Kontrast zum großen Neubau des *LWL-Museums* bildet.

DIE FILME

Beim genaueren Studium von Videos und Stills fallen unterschiedliche filmische Strategien auf, die jedoch auch etwas mit den Eigenarten der ausgesuchten Skulpturen zu tun haben. Zwei Filme wirken eher beobachtend und die Form der Skulptur dokumentierend. Die beiden anderen Filme charakterisiert eine suchende Kamera, die sich auch dadurch unterscheidet, dass die Teilnehmer*innen sich mit ihren Reaktionen auf und in der Arbeit selbst ins Bild setzen. Die Anordnung der folgenden Beschreibungen greift dies auf.

»Nuclear Temple«

Janine Schmutz setzte sich mit der Arbeit *Nuclear Temple* von Thomas Schütte auseinander. Die Skulptur befand sich auf dem alten Zoogelände, hinter einer Musikschule, und war zu Fuß von der *Trafostation* in zwanzig Minuten zu erreichen. Sie wurde nach Ablauf der *Skulptur Projekte* nicht angekauft und stand also temporär für den Ausstellungszeitraum an dem Ort.

Bild 5

In dem Text, den die Workshopteilnehmerin zusammen mit der Installationsansicht in dem Briefumschlag (Bild 1) vorfand (Torke 2017), wird diese Arbeit als ein modellhafter Kuppelbau beschrieben, der in Beziehung steht zu den historischen Architekturen vor Ort – den Resten eines Wasserwehrs und dem Eulenturm des ehemaligen Zoos. Die Arbeit, die Bezug nimmt auf diese instand gesetzten Ruinen, aktualisiere den »Blick auf Stadtgeschichte, die immer auch eine technologische und militärische ist, auf Kolonialgeschichte, die in Münster zum Beispiel in den sogenannten Völkerschauen im Alten Zoologischen Garten präsent war.« (ebd.) Es wird jedoch nicht näher darauf eingegangen, inwiefern hier auf Kolonialgeschichte

angespielt wird. So wird zum Beispiel nicht erwähnt, dass der Kuppelbau Ähnlichkeit mit der Architektur des ehemaligen Elefantenhauses von 1899 aufweist, das an eine Moschee erinnerte.

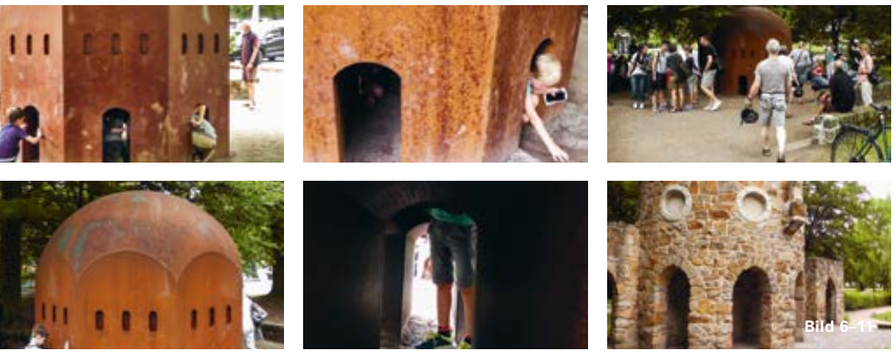
Bild 6–11

In der ersten Sequenz des Videos bewegt sich die Kamera langsam auf die Arbeit von Thomas Schütte zu. Der Ort ist belebt, viele Menschen gehen um die Skulptur herum und kreuzen dabei immer wieder den Kamerablick, der auf die Skulptur gerichtet ist. Es sind Kinder zu sehen, wie sie gebückt in niedrige Öffnungen krabbeln, die rundherum in die Skulptur hineinführen. Hände, Füße, Köpfe ragen aus den schmalen Toren heraus. Ein Kind tastet sich ins Freie, in der anderen Hand hält es zwei Handys. Die zweite Sequenz des Films wird von einem anderen Punkt aus aufgenommen. Mit etwas mehr Abstand rücken die vielen Besucher*innen ins Blickfeld, die auf einer die Arbeit umgebenden kniehohen Mauer sitzen oder vor der Skulptur stehen. Erwachsene posieren, um ein Selfie aufzunehmen. Es ist laut, es wird gelacht, geredet, gerufen; jemand zeigt etwas. In diesem Trubel bewegt sich die Kamera um die Arbeit herum, bleibt dabei außerhalb der Mauer. Der Kamerablick fällt auf zwei Kinder, die mit ihren Händen die Oberfläche der Skulptur berühren, prüfend mit der Faust auf den Stahl klopfen und mit der flachen Hand darüber streichen. Eine rostige und raue Oberfläche, scharfe Kanten und ovale Formen treten bei der anschließenden Nahaufnahme in Erscheinung. Die Kamera geht auf die Skulptur zu und wandert nach unten, um in eine Öffnung zu schauen. Ein Kind sitzt im Schneidersitz in der Skulptur und schaut mit offenem Mund nach oben. Ohne in die filmende Kamera zu blicken, steht das Kind einen kurzen Moment später auf. Dabei verschwindet sein Oberkörper im Inneren der Skulptur. Den Betrachtenden bleibt verborgen, was sich dort abspielt. Es sind weitere Kinder zu hören, die sich im Inneren der Skulptur miteinander unterhalten. In der dritten Sequenz des Films hat sich der Kamerablick von der Skulptur abgewandt und ist auf einen Turm aus

Sandstein gerichtet. Dessen runde Außenform und die torähnlichen Öffnungen bilden architektonische Korrespondenzen. Fast menschenleer wird dieser Bau ins Bild gesetzt. Die Geräuschkulisse, die in den beiden vorherigen Sequenzen zu hören war, spielt sich nun leiser im Off der Kamera ab.

»OFF OFD«

Susanne Bauernschmitt und Frank Heinemann besuchten *OFF OFD* von Christian Odzuck. Wie schon das Foto auf dem Briefumschlag andeutete, handelte es sich hierbei – die Arbeit wurde nicht von der Stadt angekauft – um eine Skulptur, die die Formensprache moderner Architektur aufgriff.

Bild 12

Der verschlüsselte Kurztitel *OFD* verweist auf das Ende, sprich den Abriss der ehemaligen Oberfinanzdirektion Münster, der 2016 offenbar ohne größere Diskussion relativ sang- und klanglos über die Bühne ging.[4] Diese Stille ist aus überregionaler Perspektive verwunderlich, wenn man dem verschwundenen Bau und den Namen des Architekturbüros, HPP Hentrich-Petschnigg & Partner, die die OFD 1966 planten, nachgeht. Das Büro HPP wurde berühmt durch den Entwurf des Dreischeibenhauses, das 1957–1960 in

4 Siehe <https://www.muenster.de/stadt/presseservice/pressemeldungen/web/frontend/show/949440>, Zugriff am 10.10.2018. Leider ist – jedenfalls auf dem Weg einer mehrstündigen Online-Recherche – nicht herauszufinden, ob über den Abriss auch unter dem Aspekt des Erhalts moderner Architektur aus den 1960er Jahren diskutiert wurde, genauso wenig, wie die Kostensituation wirklich aussah.

Düsseldorf errichtet wurde.[5] Diese Hintergründe verklausuliert die offizielle Werkbeschreibung auf der Homepage der *Skulptur Projekte Münster 2017* von Clara Napp, in der »Odzuck auf diesen fragilen Schwebezustand zwischen Abriss und Neubau und die städteplanerischen und gesellschaftlichen Potenziale [verweist], die daraus entwachsen können.« (Napp 2017)

Bild 13–21

Der gut zweiminütige Film, der sich Odzucks Arbeit annähert, dokumentiert eine Begehung der Aussichtsplattform, auf die das »architektonische Fragment« (ebd.) führt. Die Kameraführung wirkt einfach und entschieden, sie beginnt am oberen Ende der Originalstraßenlaterne vom Parkplatz, die der Künstler in die Rekonstruktion eines Teils der Treppenanlage wieder einbaute. Der Blick folgt dem Pfosten nach unten, läuft dann unterhalb der Balustrade entlang und nähert sich der rechten Ecke der Plattform. Dort schaut die Kamera über die Brüstung, weitet den Blick und zeigt den Aushub, der sich von der dunklen Baumreihe im Hintergrund abhebt. Danach streift das Kamerabild nacheinander über Container, Bauzaun und

5 Die Entscheidung darüber, die OFD wegen erhöhten PBC-Werten zu sanieren oder abzureißen, fiel 2011 für den Abriss, nachdem Ende 2009 »die Sanierung der schadstoffbelasteten Oberfinanzdirektion (OFD) allenthalben [noch] als beschlossene Sache [galt].« Westfälische Nachrichten, 16.12.2009: <www.wn.de/Muensterland/2009/12/Muensterland-OFD-Neubau-statt-Sanierung>. WN, 09.05.2011: <www.wn.de/Archiv/2011/05/Oberfinanzdirektion-bleibt-in-Muenster-Asbestverseuchter-Altbau-wird-abgerissen-Umzug-an-die-Loddenheide>. Vgl. die erfolgreiche (Asbest-)Sanierung 2009 der Ruhr-Universität Bochum, die 1970 ebenfalls von HPP gebaut wurde: <www.uv.rub.de/archiv/pdf/RUB_Doku-San%202009.pdf sowie www.hpp.com/de/projekte/ikonen/ruhr-universitaet-bochum.html>, 10.10.2018.

einen Abfalleimer nach links. Andere Besucher*innen sind zu hören. Auffällig ist der Wechsel der Bildsprache zwischen reduzierter Innen- und detaillierter Außenansicht, der auch das Zeitempfinden stark beeinflusst. Die Dauer des hellgrauen Hinwegs erscheint wesentlich länger als der Rückweg, bei dem das aufgerissene Grundstück zu sehen ist. Das, obwohl beide Wege im Video etwa eine halbe Minute lang sind.

»Masques Célèstes [Himmlische Masken]«

Lina Gebhardt, Johannes Lerch und Rike Wiesen haben sich filmisch auf die Arbeit *Les masques célèstes* von Hervé Youmbi bezogen. Die Arbeit hing während des Ausstellungszeitraums in den Bäumen des stillgelegten Überwasserfriedhofs. Fußläufig waren die Skulpturen in fünfzehn Minuten von der *Trafostation* aus zu erreichen. Die Masken wurden im Anschluss an die *Skulptur Projekte* vom *LWL-Museum* angekauft und werden dort zukünftig als Sammlungsstücke präsentiert.

Bild 22

In dem Text, den die drei Teilnehmer*innen zu Beginn des Workshops mitgenommen haben (Anklam 2017), ist zu lesen, dass sich die Arbeit von Hervé Youmbi aus Masken zusammensetzt, die sowohl an afrikanische als auch an westliche Kultur erinnern.[6] Es gehe Youmbi darum, mit einer »ikonografisch hybriden Formsprache, gespeist aus westlicher Popkultur sowie der vorkolonialen und kolonialen Kunstproduktion in West- und Zentralafrika,

6 Als Vorbilder werden Edvard Munchs *Der Schrei* (1893) und die dieses Motiv zitierende Filmmaske aus dem Horrorfilm *The Scream* (1993) genannt.

[...] der Idee von einer singulären kulturellen Identität« zu widersprechen (ebd.). In dem Kurztext wird die Arbeit als eine kritische Auseinandersetzung mit Religiosität, Spiritualität und Aberglaube gedeutet. Es wird auf die Grabstätte des preußischen Generals von Schreckenstein hingewiesen, die sich in unmittelbarer Nähe der Installation befindet. Youmbis Masken führen demnach an Orte, an denen Verbindungen zwischen Diesseits und Jenseits hergestellt werden. Die Arbeit reflektiere die Umstände, unter denen »diese kulturellen Praktiken [wie z. B. Grabrituale] als gültig, wirkmächtig oder authentisch erachtet werden« (ebd.)

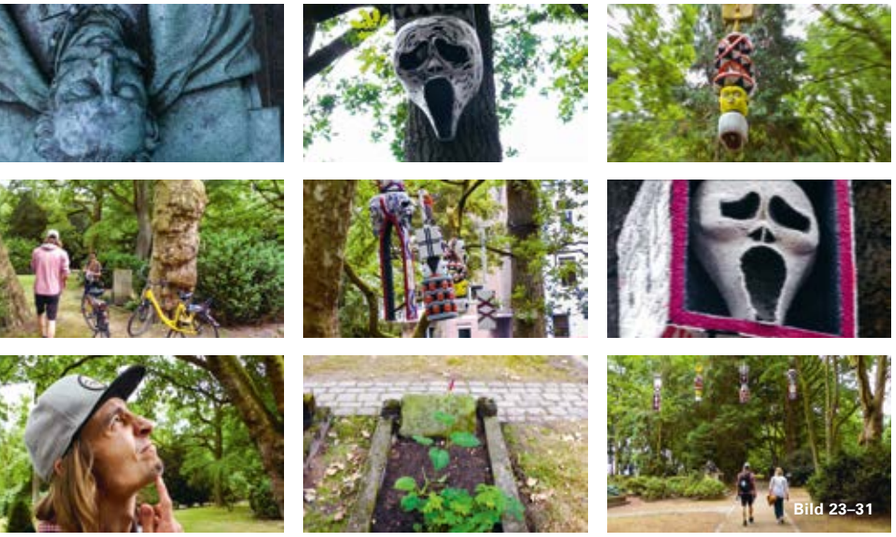
Bild 23–31

Der Film beginnt mit dem Blick auf eine Bronzefigur. Das Gesicht der Figur wird formatfüllend und auf dem Kopf stehend gezeigt. Am Kragen militärisch dekoriert, die Augen geschlossen, ein großer Schnäuzer – es handelt sich um das Grab des Generals. Die Kamera hält kurz inne und wendet sich dann ab, um entlang eines danebenstehenden Baumstamms nach oben zu wandern. Der Blick bleibt an einer schwarz-weiß gemusterten Maske hängen, die grotesk zur Fratze verzerrt ist und plötzlich im Gegenlicht in Erscheinung tritt. Die Kamera schaut sich um: Weitere Masken und Köpfe, hoch oben und freischwebend nebeneinander aufgehängt, geraten ins Blickfeld und werden en détail gezeigt. Unruhig pendelt die Kamera zwischen Baumkronen und Erdboden hin und her. Durch einen Schwenk nach unten werden umstehende Fahrräder gefilmt, die von Besucher*innen neben den Baumstämmen abgestellt worden sind. Der Kamerablick wandert wieder nach oben und

zeigt die Masken von der Seite. Während sie in den vorherigen Einstellungen vom Grün der Baumkronen umgeben sind, werden sie nun in die Architektur des Stadtraums und die umliegenden Wohnhäuser eingebettet. Die Kamera zoomt zwischen Nah- und Distanzaufnahmen hin und her, schwenkt nach oben zu den Masken und nach unten zu den Gräbern. Die Filmenden setzen sich schließlich selbst ins Bild, fragend nach oben blickend und den Rückweg antretend.

»Speak to the Earth and It Will Tell You (2007–2017) [Sprich zur Erde und sie wird es dir sagen (2007–2017)]«

Birgit Engel und Kerstin Hallmann wählten *Speak to the Earth and It Will Tell You* (2007–2017) *[Sprich zur Erde und sie wird es dir sagen* (2007–2017)*]*, von Jeremy Deller. Es handelt sich hierbei um eine »naturwissenschaftliche und kulturanthropologische Langzeitstudie« über Münsteraner Kleingartenvereine (Prinzing 2017), einem partizipatorischen Projekt, das Deller schon vor zehn Jahren zu den *Skulptur Projekten Münster 2007* begann.

Bild 32

2007 händigte der Künstler über 50 Vereinen Tagebücher aus, die darin botanische und klimatische Daten, Vereinsaktivitäten und gesellschaftliche Ereignisse aufzeichnen sollten. 2017 konnten 33 dieser Bände in dem Schrebergarten Mühlenfeld am Lublinring für das Publikum der *Skulptur Projekte* eingesehen werden. Die Schrebergartensiedlung liegt im Norden des Innenstadtrings, circa zehn Minuten Radweg von unserem Startpunkt entfernt.

Die erste Videosequenz zeigt die Radfahrt zum Schrebergarten. Auf einem Schotterweg ist erst eine Radfahrerin zu sehen, die vorfährt, dann blickt die Kamera in den Fahrradkorb der Filmenden. Darin ist die Broschüre der *Skulptur Projekte Münster 2017* zu erkennen. An einer Tafel, die den Eingang des gesuchten Gartens markiert, stoppt das Rad. Die Kamera schwenkt nach oben und filmt den Blick in einen blühenden Garten. Die zweite Sequenz wirkt zufällig aufgenommen, eine bewegte Kamera tastet die Umgebung ab, bis sie eine Weile im Fahrradkorb abgelegt wird. Anschließend wird sie für den

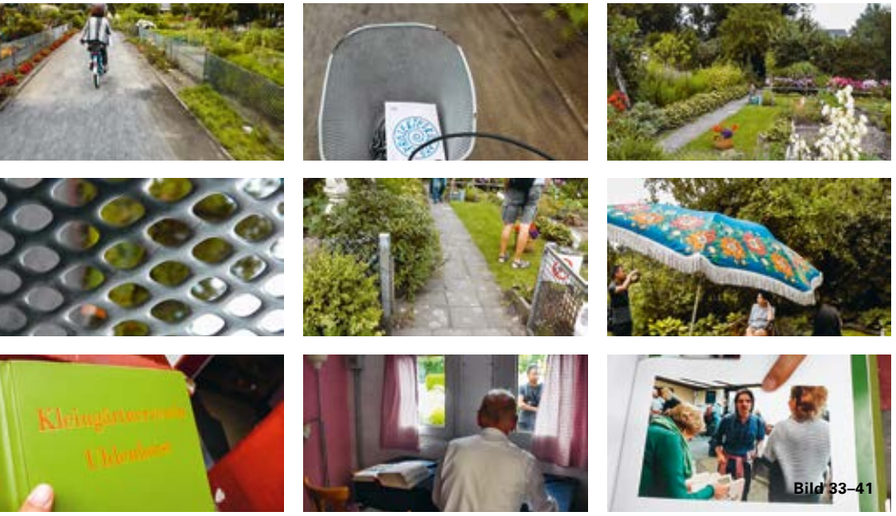

Bild 33–41

Weg ins Gartenhaus wieder aufgenommen, zeigt das Tor, Beine und ein Schild, das verbietet, Fahrräder anzuschließen. Im Garten trifft die Kamera auf Menschen, zwei Repräsentant*innen der *Skulptur Projekte,* die vor einem Springbrunnen Karten spielen, und ein Paar, das im Grünen Porträtaufnahmen anfertigt. Die Teilnehmerin ohne Kamera, die schon ins Haus gegangen ist, kommt heraus mit einem grünen Buch in der Hand. Sie schlägt es auf und lässt die Kamera Dellers Tagebuchanleitung für die Vereinsmitglieder lesen. Sie liest eine Frage über den ersten Kuckuck des Jahres vor. Eine weitere Einstellung folgt dem Buch ins Gartenhaus, wo ein weiterer Gast an einem Tisch am Fenster ein anderes Buch studiert. Ausschnitte aus einer englischsprachigen Führung sind im Hintergrund leise zu hören. Nach einer kurzen Erkundung des Innenraums, die auf gestickte Landschaftsbilder und eine Kakteensammlung trifft, konzentriert sich die Kameraperson noch einmal auf die Buchseiten über den Kleingartenverein Uhlenhorst: Auf einem Foto ist Jeremy Deller vermutlich mit Vereinsmitgliedern zu sehen. Kurzes Lachen.

PROJIZIEREN AM AEGIDIIMARKT

Nach einer Stunde trafen wir uns alle auf dem Gelände des Aegidiimarktes, um die Filme an Orten zu zeigen, die möglichst mit den Arbeiten korrespondieren sollten. Da nur wenig Zeit zur Verfügung stand, sich dort umzuschauen, wurden die Projektionsorte von den Teilnehmenden eher spontan ausgewählt.

Bild 42

So wurde ein leeres Firmenschild am Eingang des Gebäudekomplexes zur Projektionsfläche für die Filme über die *Masques célèstes* von Hervé Youmbi und die Arbeit von Jeremy Deller. Die davor liegenden Treppenstufen wurden zum Zuschauer*innenraum (Bild 42). Auf einer braunen Wand aus Metall abseits des Einkaufstrubels wurde der Film über den *Nuclear Temple* von Thomas Schütte gezeigt. Das Video über die Arbeit von Christian Odzuck sollte eigentlich auf einem Baustellengerüst präsentiert werden, wurde dann aber wegen der schlechten Lichtverhältnisse auf einer provisorisch aufgestellten Holzwand neben einem Café projiziert.

Trotz des improvisierten Rahmens war die Aufmerksamkeit für die Produktionen der anderen Beteiligten hoch. Die Clips wurden von verschiedenen Seiten kommentiert: Die Autor*innen teilten Überlegungen zur medialen Annäherung und ihre Erfahrungen an dem anderen Ort mit. Die Zuschauer*innen stellten Fragen oder beschrieben die Wirkung der Bilder auf sie – der Ton der Videos war aufgrund der Umgebungsgeräusche vor allem im Eingangsbereich des Komplexes kaum zu hören.

Durch die gemeinsame Sichtung der Ergebnisse wurde tatsächlich allen Anwesenden – einige Gäste waren hinzugekommen – ein Einblick in die individuellen Annäherungen an vier künstlerische Arbeiten medial vermittelt, den sie sonst an diesem Ort nicht hätten wahrnehmen können. Dieser Umstand lässt sich als eine Art immaterieller Verschiebung beschreiben.

VERSCHIEBUNGEN

Durch das nochmalige Betrachten und Beschreiben der Videos und Fotos, die während des Workshops entstanden sind, differenzieren sich wenigstens zwei Ebenen der Verschiebung aus: eine räumlich-mediale Verschiebung (1), die damit zu tun hat, dass die Skulpturen gefilmt und anschließend an einem anderen Ort projiziert wurden. Und eine Verschiebung unserer Vermittler*innenrolle (2), da die Auseinandersetzung mit den Originalen während des Workshops größtenteils anderswo und ohne uns stattfand.

Zu (1): In den kurzen Filmen werden die Arbeiten alles andere als menschenleer gezeigt. Der Workshop fand an einem Samstag statt. Anders als auf den Bildern der offiziellen Homepage zeigen die kurzen Filme, wie sich die Filmenden ins Verhältnis setzen zu den Skulpturen, wie Besucher*innen vor einer Arbeit stehen bleiben, um sich zu fotografieren, wie sie sich gegenseitig Dinge zeigen, wie Skulpturen dazu einladen, kommuniziert zu werden.

Darüber hinaus verdeutlichen die Videofilme, dass sich mit dem Medium Video sehr gut darstellen lässt, was eine Skulptur im öffentlichen Raum ausmacht und wie sie in den städtischen Kontext eingreift. Die Filme lassen offen, was sich vor Ort zufällig ergeben hat und was bewusst von Künstler*innen oder Kurator*innen inszeniert worden war. Die Räumlichkeit von Skulpturen, die im Unterschied zu zweidimensionalen Werken ohne Bewegung nicht wirklich zu beschreiben sind, wird über das audiovisuelle Medium in ein Lichtbild verwandelt, gleichzeitig ergänzt durch die Audiospur. Gehören die Geräusche zu den gefilmten Skulpturen? Bei genauerer Betrachtung wird also die Frage aufgeworfen, wo eine solche Skulptur anfängt und wo sie aufhört.

Die Filme erweckten bei uns den Eindruck, dass sich beim Filmen eine Auseinandersetzung mit den Arbeiten, ihren jeweiligen Umgebungen und Korrespondenzen ereignet hatte. Konzentriert wurden Details in den Blick genommen, skulpturale Formen und Räume filmend abgetastet, scheinbar Nebensächliches fokussiert und in Zusammenhang mit der Arbeit gebracht. Die Filme vermitteln spontane ›Tiefenbohrungen‹.

Als wir uns am Aegidiimarkt über die Filme austauschten, war das Sprechen darüber nicht einfach. Das lag sicherlich auch an der Geräuschkulisse, die im Stadtzentrum sehr laut war und ein Sprechen in der Gruppe erschwerte. Aber es lag wahrscheinlich auch an den Filmen selbst. Die Filme zeigten zwar sehr viel von den verschiedenen Arbeiten, erwiesen sich durch ihre ungeschnittene, direkte Art aber zugleich auch als sperrig. Warum wurde eine Arbeit zuvor ausgewählt? Welche Gespräche wurden geführt, wenn die Kamera nicht lief? Was fand außerhalb des Sichtfeldes und der Aufnahmezeit der Kamera statt? Wie waren die Aufgaben unter den Teilnehmer*innen verteilt worden? Wessen Interessen und wessen

Ästhetik prägten die Filmszenen? Wie beeinflusste die Technik den eigenen Zugang? Wie würde sich die Rezeption vor Ort verändern, wenn man mit der medialen Darstellung im Kopf die Arbeit besuchen würde? Solche Themen standen im Raum und könnten sicherlich entwickelt werden, um Genaueres über die Skulpturen bzw. über die Wahrnehmung der Skulpturen zu erfahren. Damit wird aber nicht nur nach dem Verhältnis der Filmenden zu ihrem Dokument gefragt, sondern zugleich auch die Bedingungen der Begegnung mit der Kunstsituation vor Ort in die Reflexion gebracht.

Zu (2): Die *Skulptur Projekte* waren über die gesamte Stadt verteilt. Auch außerhalb der Promenade[7] befanden sich zahlreiche Arbeiten (siehe Bild 1). Diese Ausdehnung der Ausstellung im Stadtraum war nicht nur für Projektebesucher*innen schwierig, sondern auch für uns als Vermittler*innen eine zentrale Frage, auch der Logistik. Es war offensichtlich, dass 2,5 Stunden keinen Überblick zuließen. Erst nach dem Workshop und besonders in der Arbeit an diesem Text fiel uns auf, dass sich in unserem Workshop grundlegende Parameter von Vermittlung verschoben hatten: Indem wir dir Teilnehmer*innen ausgehend von der Karte dazu einluden, mit ein wenig Infomaterial und den Kameras zu einer selbst ausgewählten Arbeit zu laufen oder zu fahren, diese zu filmen und mit den Filmen dann wieder zurückzukehren, fand im Grunde die Vermittlung dezentral und unabhängig von uns an unterschiedlichsten Orten statt. Gerade weil in der Stadt insgesamt 35 Arbeiten parallel aufgeführt wurden bzw. aufgestellt waren[8], regte der filmische Auftrag an, sich eine Weile bei *einer* Arbeit aufzuhalten. Der Blick weitete sich erst für mögliche Zusammenhänge, als die vier Filme präsentiert und diskutiert wurden. So vermittelten sich die Teilnehmer*innen mit ihren Filmen gegenseitig und auch uns die von ihnen aufgesuchten Arbeiten. Ein Vergleich dieser Darstellungen mit den offiziellen Ausstellungsfotografien erwies sich am Ende nicht als zwingend, da der Eindruck durch die eigene Aneignung – ob an den Kunststandorten oder beim Screening im Stadtzentrum – einerseits so viel stärker und präsenter war und die motivischen Differenzen andererseits sehr deutlich auf der Hand lagen.[9]

Über die Reflexion und neue Recherchen beim Erstellen dieses Artikels entstand bei uns eine erhöhte Aufmerksamkeit für den Unterschied zwischen angekauften, d. h. bleibenden Werken – wie Hervé Youmbis *Les masques célèstes* und Jeremy Dellers

7 Die Promenade ist ein Ring für Fußgänger*innen und Fahrradfahrer*innen, der um die gesamte Innenstadt von Münster führt.

8 Hinzukommen noch die 36 Arbeiten der vergangenen vier *Skulptur Projekte* aus den Jahren 1977–2007, die im öffentlichen Raum installiert sind. Mit den vier Arbeiten, die 2017 angekauft worden sind, besteht die Öffentliche Sammlung mittlerweile aus 40 Arbeiten. Mehr Informationen zur Sammlung unter: <www.skulptur-projekte-archiv.de/de-de/9999/>, Zugriff am 03.07.2018.

9 Vgl. Fußnote 2.

Speak to the Earth and It Will Tell You und den nur für die Ausstellungsdauer realisierten Skulpturen *Nuclear Temple* von Thomas Schütte und Christian Odzucks *OFF OFD*. Dies insbesondere, da genau zwei von den vier ausgewählten Sujets in Münster bleiben durften. Das verweist auf eine unterschiedliche Haltbarkeit von Arbeiten, die so gar nichts mit Material oder Konstruktion zu tun hat. Mit dieser Unterscheidung verändert sich auch die Bedeutung der Videos. Insbesondere für die temporären Arbeiten werden diese Aufnahmen – wie viele andere private Videos oder auch der beauftragte Dokumentationsfilm über die *Skulptur Projekte Münster 2017*[10] – zum archivarischen Dokument und Beleg. Sie werden zu einer Art ›Wahrnehmungsspeicher‹, indem sie davon zeugen, wie sich Projektebesucher*innen die Arbeiten angeeignet haben. So erscheinen die Videos wie Zeitkapseln[11], in denen das mittlerweile Verschwundene in Bewegung oder sichtbar bleibt.[12]

Literatur

Anklam, Nico Hervé Youmbi, Les masques célèstes [Himmlische Masken], 2017, in: LWL-Museum für Kunst und Kultur / Skulptur Projekte Archiv (Hg.): Skulptur Projekte Münster 2017, Projekte (2017), <https://www.skulptur-projekte-archiv.de/de-de/2017/projects/207/>, Zugriff am 03.07.2018

Byrne, Gerard Gedanken zur Ortsspezifik/Site Specificity?, in: Skulptur Projekte Münster (Hg.): Out of Place, Frühling 2017/3, o. S.

Napp, Clara Christian Odzuck, OFF OFD, 2017, in: LWL-Museum für Kunst und Kultur / Skulptur Projekte Archiv (Hg.): Skulptur Projekte Münster 2017, Projekte (2017), <https://www.skulptur-projekte-archiv.de/de-de/2017/projects/190/>, Zugriff am 03.07.2018

Prinzing, Andreas Jeremy Deller, Speak to the Earth and It Will Tell You (2007–2017) [Sprich zur Erde und sie wird es dir sagen (2007–2017)], in: LWL-Museum für Kunst und Kultur / Skulptur Projekte Archiv (Hg.): Skulptur Projekte Münster 2017, Projekte (2017), <https://www.skulptur-projekte-archiv.de/de-de/2017/projects/180/>, Zugriff am 03.07.2018

Schmuch, Alina / Kiesswetter, Jan Skulptur Projekte [Dokumentarvideo], <https://vimeo.com/228769539>, Zugriff am 03.07.2018

Torke, Nicola Thomas Schütte, Nuclear Temple, 2017, in: LWL-Museum für Kunst und Kultur / Skulptur Projekte Archiv (Hg.): Skulptur Projekte Münster 2017, Projekte (2017), <https://www.skulptur-projekte-archiv.de/de-de/2017/projects/198/>, Zugriff am 03.07.2018

Abbildungen

Bild 1 Kartierung mit Info-Umschlägen zu den *Skulptur Projekten Münster 2017* / Foto von: Katja Böhme

Bild 2 Karte sichten, eine Arbeit auswählen / Foto von: Katja Böhme

Bild 3 und 4 Zusammenbau des Sonnenschutzes / Fotos von: Katja Böhme

Bild 5 Thomas Schütte, *Nuclear Temple,* Installationsansicht *Skulptur Projekte 2017*[13] / Foto von: Henning Rogge © LWL-Museum für Kunst und Kultur

Bild 6–11 Janine Schmutz, Film über *Nuclear Temple,* Videostills entnommen aus insgesamt drei Sequenzen (Sequenz 1: Bild 6–7; Sequenz 2: Bild 8–10; Sequenz 3: Bild 11) / Videostills von: Katja Böhme © Janine Schmutz

Bild 12 Christian Odzuck, *OFF OFD,* Installationsansicht *Skulptur Projekte 2017* / Foto von: Henning Rogge © LWL-Museum für Kunst und Kultur

Bild 13–21 Susanne Bauernschmitt und Frank Heinemann, Film über *OFF OFD,* Videostills entnommen aus einer Sequenz / Videostills von: Nanna Lüth © Susanne Bauernschmitt und Frank Heinemann

Bild 22 Hervé Youmbi, *Masques célèstes [Himmlische Masken],* Installationsansicht *Skulptur Projekte 2017* / Foto von: Henning Rogge © LWL-Museum für Kunst und Kultur

Bild 23–31 Lina Gebhardt, Johannes Lerch und Rike Wiesen, Film über *Les masques célèstes,* Videostills entnommen aus insgesamt elf Sequenzen (Sequenz 1: Bild 23–24; Sequenz 2: Bild 25; Sequenz 3: Bild 26; Sequenz 5: Bild 27; Sequenz 6: Bild 28; Sequenz 8: Bild 29; Sequenz 9: Bild 30; Sequenz 11: Bild 31) / Videostills von: Katja Böhme © Lina Gebhardt, Johannes Lerch und Rike Wiesen

Bild 32 Jeremy Deller, *Speak to the Earth and It Will Tell You [Sprich zur Erde, sie wird es dir sagen], 2007–2017,* Installationsansicht *Skulptur Projekte 2017* / Foto von: Henning Rogge © LWL-Museum für Kunst und Kultur

Bild 33–41 Birgit Engel und Kerstin Hallmann, Film über *Speak to the Earth and It Will Tell You,* Videostills entnommen aus insgesamt 14 Sequenzen (Sequenz 1: Bild 33–35; Sequenz 2: Bild 36–37; Sequenz 4: Bild 38; Sequenz 5: Bild 39; Sequenz 7: Bild 40; Sequenz 14: Bild 41) / Videostills von: Nanna Lüth © Birgit Engel und Kerstin Hallmann

Bild 42 Die Filme werden am Aegidiimarkt präsentiert / Foto von: Nanna Lüth[14]

10 Der gesamte Dokumentationsfilm unter der Regie von Alina Schmuch und Jan Kiesswetter (2017) ist hier zu sehen: <https://vimeo.com/228769539>, Zugriff am 03.07.2018.

11 Den Begriff verwendeten wir für eine gemeinsame Seminareinheit im Wintersemester 2015/16 an der Universität der Künste Berlin, in der Studierende aus unseren Seminaren zu Raum (Böhme) und Zeit (Lüth) einmütige Filme drehten. Diese Filme, an allen möglichen Orten entstanden, wurden dann in der Umgebung der Universität der Künste Berlin, Hardenbergstraße 33, projiziert. Für eine Minute öffnete sich dadurch mit jedem Film ein projizierter Raum im gegenwärtigen Raum. Erzählte, filmische und erlebte Zeit überlagerten sich.

12 Dies trifft auf alle vier Arbeiten zu, da auch die angekauften Arbeiten von Hervé Youmbi und Jeremy Deller heute im Archiv bzw. der Bibliothek des *LWL-Museums* eingelagert und nicht mehr an ihren Originalstandorten zu sehen sind.

13 Es handelt sich um Bildmaterial von der Homepage der *Skulptur Projekte Münster 2017,* für den Workshop druckten wir die ursprünglich farbige Abbildung in Schwarz-Weiß (siehe auch Bilder 5, 12, 22, 32).

14 Die Fotos wurden nachbearbeitet, um die Projektionen visuell etwas hervorzuheben. Dies dient nicht nur der besseren Sichtbarkeit in der Publikation, sondern entspricht auch mehr dem Eindruck vor Ort.

STEFANIE BRINGEZU

Beäugen, Beschnuppern, Andocken und Anzapfen – Synästhetische Zugänge zu ortsbezogener Kunst im öffentlichen Raum legen

»Langsam gehen, Abstand halten, leise sprechen!« – so kennen viele Vermittler*innen und Pädagog*innen die Verhaltensregeln, die im Museum für Besucher*innen gelten. Meist sind sie unausgesprochen. Ausgesprochen oder gar aufgeschrieben werden sie für noch ungeübte Besucher*innen – Schüler*innen zum Beispiel.

Karl-Josef Pazzini analysiert die Institution Museum als besonderen Ort, der bereits architektonisch eine Trennung vom Alltag erzeugt und ein nicht alltägliches, ritualisiertes Verhalten hervorruft. Die dort befindlichen Objekte sind zur Herstellung einer symbolischen Ordnung und eines kollektiven Gedächtnisses aus ihren vorherigen gesellschaftlichen Kontexten und den damit verbundenen Gebräuchen entnommen. Sie sollen von nun an bewahrt und nicht weiter behandelt werden. Allen Verhaltensregeln voran steht daher das Verbot des Verbrauchs und damit der Berührung (vgl. Pazzini 2003, 26–55). Zur Stillstellung der Objekte kommt somit, wie Carmen Mörsch und Eva Sturm zeigen, eine Stillstellung der Körper der Besucher*innen (vgl. Mörsch/Sturm 2010, 2). Die Schritte verlangsamen sich, die Stimmen werden gesenkt, und es wird eine erlernte, konventionelle Haltung eingenommen – die kontemplative Betrachtung der Dinge auf Abstand. Diese Charakterisierung mag auf den ersten Blick und für den jeweils konkreten Fall veraltet erscheinen. Viele Museen sind bereit für Veränderungen und nutzen unterschiedliche Vermittlungs- und Veranstaltungsformate, um mehr Leben in die Institution zu holen.[1] Das heißt jedoch nicht, dass ein Kind vor Peter Paul Rubens' Früchtestillleben sein Picknick verzehren oder gar über die Oberfläche von Louise Bourgeois' Bronze streichen dürfte. Es gilt jeweils genau zu schauen, ob der *Barcelona-Chair* zum Betrachten oder zum Sitzen einlädt – hinter den Ausnahmen verbirgt sich die Regel, an die im Zweifelsfall die Aufsicht erinnert.

Als Ausstellung im öffentlichen Raum sind die Voraussetzungen für die Erfahrung und den Umgang mit Kunst bei den *Skulptur Projekten Münster* grundlegend anders. Seit 1977 werden sie im Zehnjahresrhythmus nach dem gleichen Prinzip realisiert: Künstler*innen werden zu einem Besuch nach Münster eingeladen, erkunden die Stadt und wählen für sie interessante Orte, für die sie ein Projekt entwickeln. Im Gegensatz zum Museum ist es nicht die Bestimmung dieser Orte, eine Ausstellung oder gar Kunst zu beherbergen. Sie dienen anderen Zwecken, sind demnach auch anderer Gestalt. Die Kunstwerke hier entstehen anlässlich der Ausstellung und in intensiver Auseinandersetzung mit ihren Orten[2], und stehen daher in vielfältigen und vielschichtigen Bezügen zu ihrem jeweiligen physischen Kontext und seinen unterschiedlichen Funktionen und Konnotationen. Im Unterschied zum White Cube des Ausstellungsraums, vor dessen neutral erscheinenden Wänden sich das autonome Kunstwerk abhebt, ist es bei ortsbezogener Kunst im Stadtraum in manchem Fall schwer zu bestimmen, wo sich die Grenzen des Werks befinden und der Kontext beginnt. Die Materialien, die Dimensionen, die Geräusche und Gerüche am Ort, selbst das Wetter hat Anteil an dieser Kunst. So sind auch die Körper der Besucher*innen bei dieser Ausstellung nicht durch institutionelle Regeln gegängelt. In der Stadt sind sie frei von einem vorgegebenen Parcours zwischen verschiedenen Orten unterwegs. Zudem erfordert die räumliche Dimension der Werke selbst Bewegung. Darüber hinaus wird im alltagsräumlichen Kontext mehr als nur der Sehsinn angesprochen, im Zusammenspiel der verschiedenen Sinne erhält die Kunsterfahrung eine synästhetische Dimension.[3]

Der Workshop *Beäugen, Beschnuppern, Andocken und Anzapfen – Synästhetische Zugänge zu ortsbezogener Kunst im öffentlichen Raum legen* fand während des Kunstpädagogischen Wochenendes *Ver_handeln. Begegnungen im öffentlichen Raum der Kunst* statt. Er sollte Kunstpädagog*innen und Kunstvermittler*innen die Möglichkeit bieten, Methoden zur Wahrnehmung und Nutzung dieser andersartigen Bedingungen für die Herstellung von Bedeutung zu erproben. Neben einer Sensibilisierung der körperlich-sinnlichen Wahrnehmung sollten Haltungen und Handlungen zu Kunstwerken entwickelt und in diesem Zusammenhang auch die (nicht-)institutionellen Rahmenbedingungen der Kunstbegegnung beforscht und kritisch hinterfragt werden.

Aufgrund des zeitlich eingeschränkten Rahmens von 150 Minuten konzentrierte sich der Workshop auf zwei Projekte und deren kontextuelle Einbettung, um einen ausschnitthaften, aber intensiven Einblick in Vorgehensweisen der Vermittlung von Kunst im öffentlichen Raum zu ermöglichen. Von der *Trafostation*, dem zwischen Altstadtkern und Promenade gelegenen Ort für Kunstvermittlung, ging es zunächst zu Aram Bartholls Projekt *3 V* in einer ehemaligen Fußgänger*innenunterführung und anschließend zu Michael Deans Arbeit *Tender Tender [sei zärtlich, sei zärtlich]* im *LWL-Museum für Kunst und Kultur*.

Methodisch war der Workshop so aufgebaut, dass nonverbale Übungen unter Verwendung künstlerischer, künstlerisch-forschender und beobachtend-

1 Für eine Kritik an einer verlebendigenden Kunstvermittlung, die den machtvollen Charakter der Institution als Bildungsanstalt außer Acht lässt, siehe Pazzini 2003 und Mörsch/Sturm 2010.

2 Ausnahmen bestätigen auch hier die Regel: So wurde im Fall von Thomas Schüttes *Nuclear Temple* eine vorhandene Plastik vom Künstler an einem passenden Ort im Stadtraum platziert. Konzeptuell fundiert war der *Skulpturentausch* zwischen Münster und Marl, der im öffentlichen Raum der jeweiligen Stadt befindliche Kunstwerke in die andere brachte, einschließlich der Wiederaufführung von Reiner Ruthenbecks Performance *Begegnung Schwarz/Weiss, Aktion (Skulptur Projekte Münster 1987)*.

3 Synästhesie wird hier nicht als pathologisches Ausnahmephänomen, sondern im Sinne von Merlau-Ponty als eine in der alltäglichen Wahrnehmung grundsätzliche Verbindung der Sinnesmodalitäten verstanden (vgl. Hallmann 2016, 65–68).

Bild 1

forschender Methoden einer verbalen Reflexion vorausgingen. Dadurch sollten in handelnder Auseinandersetzung mit dem jeweiligen Projekt konkrete Erfahrungen gewonnen werden, als Ausgangsbasis für deren Reflexion und einen möglichen Austausch von verschiedenartigem Wissen über Kunst, Orte und Vermittlung im anschließenden Gespräch.

Die erste praktische Übung bezog sich auf den Weg zu Aram Bartholls Projekt *3 V*. Für die Wegstrecke zur Unterführung erhielten die Teilnehmer*innen entweder eine Schlafmaske oder Gehörschutz und gingen dann in gemischten Paaren los. Die Sehenden, aber nur gemindert Hörenden, leiteten umsichtig die Nicht-Sehenden, welche auf ihre sonstigen Sinneseindrücke achteten.[4] Beim Projekt angekommen, führten die Sehenden die Nicht-Sehenden herum und regten sie zur haptischen Wahrnehmung des Ortes an. Auf ein Zeichen hin wurden Gehörschutz und Masken abgelegt und das Projekt in Ruhe individuell erkundet.

In dem ansonsten unbeleuchteten Tunnel war eine Reihe von fünf Kronleuchtern installiert, jeweils bestückt mit zehn LED-Leselampen, die ihre Energie durch thermoelektrische Umwandlung aus der Flamme je eines Teelichts bezogen, autark von jeglicher Stromzufuhr. Der Titel der Arbeit, *3 V*, bezeichnete die Spannung, die dabei erzeugt wurde. Für die Erfahrung des Projekts spielte der Kontrast von großer Helligkeit außerhalb und zunächst überwältigender Dunkelheit innerhalb der Unterführung, das zuerst Nicht-Sehen und zunehmende Sehen, eine wichtige Rolle. Darüber hinaus waren die speziellen akustischen Verhältnisse

4 Keine*r der Teilnehmer*innen war blind, keine*r war gehörlos, keine*r nutzte einen Rollstuhl.

und selbst die Gerüche am Ort von Bedeutung. Die besondere Art der Hinführung nahm bereits darauf Bezug. Ziel war es, durch die Isolierung der Sinne für ihr Zusammenspiel im Wahrnehmungsprozess zu sensibilisieren. Im Reflexionsgespräch schilderten die Teilnehmer*innen ihre gesteigerte Wahrnehmung der Fülle, Vielfalt und Lautstärke von Geräuschen und Gerüchen in der Stadt durch die Ausschaltung des Sehsinns. Die Sehenden wiederum waren nach dem Ablegen des Gehörschutzes teilweise überrascht von der Lautstärke in der Unterführung, sie hatten deren Dunkelheit mit eher gedämpften Geräuschen assoziiert.

Eine andere Beobachtung war, dass das Führen einer nicht sehenden Person eines grundlegenden Perspektivwechsels und einer permanenten Übersetzungsleistung bedurfte. Zunächst mussten die möglichen Herausforderungen der Wegstrecke bewusst wahrgenommen werden, um dann für die Perspektive der nicht sehenden Person sinnvoll und sehr präzise formuliert zu werden. Statt auf Abstand Sichtbares unter der Verwendung von abstrakten Maßangaben zu beschreiben, wurde durch direktes Tasten und Tappen gemeinsam ausgemessen und der individuelle Körper zum Maßstab: nicht »ein Meter«, sondern »vier kleine Schritte«. Die geführten Teilnehmer*innen betonten diesen stark körperlichen Aspekt der Führung, die nur bei einer Verbindung von Verbalem und Berührung gelingen kann, und thematisierten die Überwindung, die vonnöten war, um sich vertrauensvoll in die Hände einer anderen Person zu geben.

Mit der Fokussierung der Wegstrecke und des Gehens an sich knüpfte die Übung an einen weiteren inhaltlichen Aspekt von *3 V* an: Das Projekt nutzte mit der ehemaligen Unterführung einen Ort, der nicht für einen Aufenthalt, sondern als Transitraum konzipiert war. Ende der 1960er Jahre erbaut, um ein neues Hörsaalgebäude der Universität mit dem damaligen Hindenburgplatz[5] zu verbinden, entwickelte sich der heute geschlossene Tunnel bald zum Angstraum und gilt seit Langem als Beispiel fehlgeleiteter Verkehrsplanung[6]. Mit seiner Dysfunktionalität hat dieses Bauwerk jedoch wie kaum ein anderer Ort in Münster künstlerische

5 Heute Schlossplatz.

6 Bereits in den 1970er Jahren kam es wiederholt zu Zerstörungen an den Rolltreppen der Zugänge, die in den 1980er Jahren entfernt wurden. 1997 wurde die Unterführung schließlich für den Fußgänger*innenverkehr geschlossen (vgl. Stadt Münster, Tiefbauamt o. J.), der östliche Tunneleingang wurde bald zum Aufenthaltsort von wohnungslosen Münsteraner*innen.

7 Schon 1977 beschäftigte sich Joseph Beuys für seinen Beitrag *Unschlitt/Tallow* mit der »Dreckecke« (Glozer 1977, 239), dem keilförmigen Raum unter der Rollstuhlrampe im östlichen Eingangsbereich der Unterführung. 1987 inspirierte die bereits dysfunktionale Unterführung Siah Armajani zu seinem unrealisierten Projektvorschlag in Gestalt einer Hängebrücke, über die die Fußgänger*innen stattdessen die Straße überqueren sollten (vgl. Schemann 1987). Douglas Gordons Projekt *Between Light and Darkness (after William Blake)* nutzte den zwielichtigen Tunnel 1997 als Kino – mit Ende der Ausstellung kam es zur Schließung (vgl. Stadt Münster/Tiefbauamt o. J.). 2007 entwickelte die Künstlerin Valérie Jouve ihr Projekt für die Unterführung in Auseinandersetzung mit dem im Eingangsbereich lebenden wohnungslosen Andreas und seinen Wegen durch die Stadt (vgl. Jouve 2007, 123 und Frangenberg 2007, 35).

Reaktionen provoziert, wie die wiederholte Wahl als Projektstandort in der Geschichte der *Skulptur Projekte* zeigt.[7] Aram Bartholls Installation evozierte mit ihrer Verbindung von futuristisch anmutender Technik und Kerzenlichtromantik eine postapokalyptische und zugleich festliche Atmosphäre und verstärkte so den ambivalenten Charakter des zwischen Raum und Passage changierenden Ortes.

Hier dockte die zweite Übung des Workshops an. Die relative Dunkelheit bei punktueller Beleuchtung bot den Workshopteilnehmer*innen einen schützenden Rahmen für die Erprobung von performativem Handeln. Körperlich sensibilisiert durch die vorangegangene Übung waren sie nun aufgefordert, sich allein oder zu zweit ganz unterschiedlich durch die Unterführung zu bewegen. Im Anschluss sollten sie die von ihnen bevorzugte, für sie ›passende‹ Bewegungsart vorführen. Diese offene Formulierung sollte ein breites Spektrum ermöglichen: Zum einen wurde der Tunnel auf unterschiedliche Art und Weise systematisch und rhythmisch abgeschritten und damit Bezug auf das sich wiederholende Element des Kronleuchters sowie die repetitiven Strukturen an Wänden und Boden genommen. Zum anderen wurden an sich selbst und anderen beobachtete intuitive Bewegungsarten zugespitzt reproduziert: das von den Lichtquellen aus vorsichtige Zurücktreten zur Erweiterung des Sichtfeldes oder ein langsames Schlendern, das dem eingangs beschriebenen, im Museum anzutreffenden ›kontemplativen‹ Bewegungsmuster entsprach. Letzteres wurde in der Reflexion als ›neutrale‹ Bewegungsart bezeichnet, gewählt, um der ›Aura‹ des Kunstwerks nicht etwas Zweites entgegenzusetzen. Dieser Beitrag bot interessanten Diskussionsstoff: Was ist ›neutral‹, ›normal‹, was legitim angesichts solcher Kunst, die öffentlich ist und somit auch besonders offen für eine Vielfalt von Deutungen und deutenden Handlungen? Wäre es ›unpassend‹, hier mit einer Gruppe von Gleichgesinnten Tango zu tanzen, wenn doch die Kronleuchter und die Nähe zum barocken Schloss auch die Assoziation eines Ballsaals nahelegen? Ganz selbstverständlich machten sich die Teilnehmer*innen dabei den Begriff ›Performance‹ für ihr Tun zu eigen. Sie thematisierten den Mut, den es gekostet hatte, bei der Vorführung ihrer gewählten Bewegungsart anderen Besucher*innen den Platz streitig zu machen. Dabei wurde deutlich, dass bei Kunst im öffentlichen Raum immer situativ auszuhandeln ist, wer Vorrang hat – die Einzelbesucher*innen, die kostenpflichtige Tour, die performende Workshopteilnehmerin. Anders als im Museum gibt es hier keine institutionellen Reglements. Diese Un-Sicherheit ermöglicht jedoch wiederum Rollenwechsel, die im institutionellen Raum nicht einfach möglich sind.

Mit Michael Deans Projekt *Tender Tender* wurde im Workshop einer der Beiträge im und am Museumsgebäude verhandelt. Mit der punktuellen Nutzung des Gebäudes durch ortspezifische Projekte im Rahmen der *Skulptur Projekte 2017* sollte das Museum als Institution und Gebäude auf seinen öffentlichen Charakter

Bild 2

hin befragt werden – entsprechend dem im kuratorischen Konzept formulierten Verständnis des öffentlichen Raums, das diesen nicht mehr als per se durch Besitzverhältnisse garantiert, sondern als Gegenstand immer neuer Aushandlungsprozesse betrachtet (vgl. König/Peters/Wagner 2015 und 2017). Im Vergleich zu Nora Schultz' installativer Veränderung des Foyers *Pointing their fingers at an unidentified event out of frame [Deuten mit ihren Fingern auf ein unbekanntes Ereignis außerhalb des Rahmens]* und Gregor Schneiders *N. Schmidt Pferdegasse 19 48143 Münster Deutschland,* ein von einer Seitenstraße über ein Versorgungstreppenhaus erreichbares Implantat einer privaten Wohnung in den Gebäudekörper, mochte Deans Arrangement wie eine übliche Museumsausstellung wirken. Dazu trug der Umstand bei, dass der von ihm gewählte Raum, der historische Lichthof im Altbaubereich des Gebäudes, nicht wie bei Schneider und Schultz direkt von außen zugänglich war, sondern wie eine reguläre Ausstellung vom Foyer aus über einen Gang erreicht wurde.[8]

Irritiert wurde diese Annahme jedoch durch die Art der Präsentation sowie die gewählten Materialien, ihre Verarbeitung und ihr Zustand. Der historische Lichthof war mit Plane ausgelegt und an drei Seiten vom umgebenden Säulengang abgesperrt wie zur Abtrennung einer Baustelle. Dabei nutzte die Installation den Umstand, dass dieser bereits selbst den

8 Der historische Museumsbau datiert von 1908. Der 2014 eröffnete Neubau von Staab Architekten integriert ihn in ein neues architektonisches Gesamtgefüge.

Eindruck einer »nach innen gewendeten Außenarchitektur« (Anklam 2017, 165) hervorruft. Auch die verwandten Materialien – Beton und Armierungseisen, Absperrbänder, Aufkleber, Kabelbinder, Plastiktüten, Fahrradschlösser, Getränkedosen, Bodenplatten, mit Beton ausgegossene Müllsäcke – schienen dem Außenraum zugehörig. Viele Objekte lagen am Boden und die Arbeit zeigte starke Anzeichen von Verfall, wie bröckelndes Material, Zementstaub, zerfledderte Taschenbücher. Vor allem aber war es vom Künstler erwünscht, dass diese Objekte von den Besucher*innen haptisch erkundet wurden. Daher bot es sich an, bei *Tender Tender* den zuvor bei *3 V* diskutierten Fragen unter veränderten Bedingungen weiter nachzugehen, in Kleingruppen die eigene sinnliche Wahrnehmung, das Verhalten anderer Besucher*innen und die spezifischen Regeln und Rahmenbedingungen für die Kunstbegegnung zu untersuchen und dabei künstlerisch-forschende und beobachtend-forschende Methoden auszuprobieren.

Neben den bereits genannten Materialien spielte Text in der Installation eine wichtige Rolle, zum Beispiel als Beschriftung der Absperrbänder, Plastiktüten und Getränkedosen sowie in den Büchlein, deren Dialoge in einer Sprache verfasst war, die nur aus Buchstaben- und Silbenkombinationen der Phrase *›I love you‹* bestand.

Darauf bezugnehmend war für die Reflexion der individuellen sinnlichen Wahrnehmung von *Tender Tender* eine Schreibübung naheliegend. Nach der Erkundung des Raums, dem Betrachten der Objekte und Befühlen der unterschiedlichen Oberflächen sollten die Teilnehmer*innen sich an einem für sie angenehmen Ort in der Installation niederlassen. Als hauptsächlicher Schreibimpuls diente die Vorstellung einer Landschaft, da das Projekt mit seiner rhythmischen Verdichtung und Vereinzelung von Objekten sowie der Vielfalt an Formen, Farben und Materialien über stark landschaftliche Qualitäten verfügte. Zusätzlich erleichterten Fragen zur Assoziation von Geräuschen, Gerüchen, Wetter, Musik die Entwicklung eines Stream of Consciousness. Die entstandenen Texte knüpften stark an die Alltagsherkunft vieler Materialien an und versprachlichten die sinnlichen Eindrücke sowie akustische Assoziationen. Über die sinnlich-körperliche Ebene hinaus äußerten sich in den Texten auch die emotionalen Stimmungen der Schreibenden, die das Spannungsverhältnis zwischen Zärtlichkeit und Aggression in den Texten und Textfragmenten *(Tender Tender – I love you – Sorry – Bye – Fuck you – Fuck off)* sowie in den zahlreichen Abgüssen von menschlichen Fäusten, gekreuzten Fingern[9], Lippen und Herzsymbolen reflektierten.

9 Im angelsächsischen Raum ist das Kreuzen des Zeige- und Mittelfingers einer Hand eine Geste des Glückwunschs analog zum Daumendrücken oder Daumenhalten.

Zur Sensibilisierung der Wahrnehmung für die performative Qualität von *Tender Tender* bot sich Mapping als Methode an, um den handelnden Umgang der Besucher*innen mit der Installation zu visualisieren. So kartierten die Teilnehmer*innen zeichnerisch Bewegungsmuster aus der Vogelperspektive, die ihnen die Galerie im zweiten Geschoss des Lichthofs bot. Über das Mapping wurde der szenografische Charakter der Installation sichtbar, die die Bewegung und Handlungen der Besucher*innen gezielt durch Absperrungen, Durchblicke, Zugänge und die Platzierung der Objekte steuerte: Der Großteil der Beobachteten nutzte die Gucklöcher in der Plane, die auf unterschiedlichen Höhen Einblicke in den Innenraum ermöglichten, umschritt dann die Absperrung, verharrte zunächst vor dem Eintritt in den Innenraum, um sich dann zwischen den verschiedenen Objektgruppen vornehmlich auf einer Z-förmigen Linie zu bewegen, die von der Anordnung der Gruppen vorgegeben wurde. Vereinzelt wurden Oberflächen berührt, Büchlein hochgenommen, um darin zu lesen, und einmal spähte eine Person durch die Gucklöcher der Folie von innen nach außen. Durch die Kartierungen zeigte sich die entscheidende Bedeutung dieser perforierten Membran, die den Besucher*innen einen Rollenwechsel ermöglichte – von Beobachtenden zu Handelnden. Über ihre dokumentarische Funktion hinaus verfügten die Maps allerdings durchaus über eine eigenständige Qualität als Zeichnungen, auf denen sich seismografisch der Duktus und die Bewegung der Hand der*des jeweiligen Zeichnenden niederschlugen.

Zur Auseinandersetzung mit den Regeln und Bedingungen, unter denen das Kunstwerk von Michael Dean zugänglich wurde, nutzten die Teilnehmer*innen einen Pool von Fragen zur Anregung und beliebigen Erweiterung.[10] Mithilfe fragegeleiteter Beobachtung analysierten sie zum einen ebenfalls die physischen Elemente der Besucher*innenleitung, mit welchen das Kunstwerk selbst die Rezeptionsbedingungen von Kunst thematisierte. Im Vergleich mit ihren vorherigen Erfahrungen im Außenraum zeigten sich ihnen darüber hinaus auch zahlreiche sonst oft unhinterfragte institutionelle Restriktionen: Im Unterschied zu *3 V* musste zunächst die Schwelle des Museumsgebäudes überschritten und herausgefunden werden, wo genau sich

10 »Wo befindet sich das Kunstwerk? Wo sind seine Grenzen? Was ist das für ein Ort? Was mussten Sie tun, um Zugang zu diesem Kunstwerk zu erhalten? Was können die Besucher*innen hier tun? Was ist verboten? Darf man auch essen? Ist die Aufenthaltszeit im Kunstwerk geregelt? Wie lange verbringt die Aufsichtsperson am Stück mit dem Kunstwerk? Wie oft in der Woche? Was gehört alles zu ihren Aufgaben hier? Gibt es besondere Herausforderungen bei der Beaufsichtigung? […]« (Zitat aus dem unveröffentlichten Forschungsauftrag)

Tender Tender befand. Eine weitere Hürde stellte der Durchgang zum historischen Lichthof dar, der von Aufsichten kontrolliert wurde, die über die Zugangsbedingungen informierten. Als Teil der *Skulptur Projekte* musste für den Besuch zwar kein Eintritt entrichtet, jedoch ein Freiticket an der Museumskasse abgeholt und eventuelles Gepäck im Schließfach deponiert werden. Am Projekt selbst befand sich eine weitere Aufsichtsperson, welche die Regeln für den Zutritt in den Innenraum der Installation vortrug – die maximale Anzahl von Personen, das Berühren, aber Belassen der Objekte am Ort, insbesondere die Büchlein betreffend. In der Diskussion der unterschiedlichen Beobachtungen wurde deutlich, welch entscheidender Anteil in diesem Fall den Aufsichtspersonen und ihrem Verhalten an der Wirkung des Werks zukam. Hier zeigte sich pointiert das Dilemma der Institution zwischen der Sorge vor dem Verbrauch des Werks durch die Strapazen einer Großausstellung und dem Respekt für die Intention des Künstlers, das museale Berührungsverbot aufzuheben. Als Reaktion auf den ambivalenten Status dieses Kunstwerks – im Museum verortet, aber als Arbeit der *Skulptur Projekte* Teil einer Ausstellung im öffentlichen Raum; haptisch erfahrbar, aber gleichzeitig kleinteilig, instabil und dadurch hochempfindlich – wurden Regeln und Bedingungen für die Kunstbegegnung, die in der Institution sonst als verinnerlichte vorausgesetzt werden, nun in andauernder Wiederholung ausdrücklich ausgesprochen.

In der abschließenden Reflektionsrunde tauschten die Teilnehmer*innen ihre Erfahrungen mit den verschiedenen Übungen aus und betrachteten den Workshop im Ganzen. Dabei wurde zum einen über die Einsatzmöglichkeit der erprobten Methoden für die Arbeit mit unterschiedlichen Gruppen, Schüler*innen oder Studierenden, gesprochen. Zum anderen wurde die Frage einer möglichen Übertragung der Methoden auf andere Arbeiten der *Skulptur Projekte* kritisch beleuchtet – mit dem Schluss, dass trotz ähnlicher Fragestellungen die konkreten Herangehensweisen nicht austauschbar sind, sondern jeweils in genauer Passung – Andocken und Anzapfen – mit der ortspezifischen Kunst gewählt oder auch ganz neu entwickelt werden müssen. Die Teilnehmer*innen begrüßten die Fokussierung auf zwei Projekte, die einen Vergleich erlaubte, aber auch genügend Zeit ließ, die Methoden ohne Eile zu erproben und in Ruhe über die Erfahrungen zu reflektieren und diskutieren. Der grundsätzliche Aufbau des Workshops, bei dem verbale zugunsten handlungsorientierter Phasen zurückgestellt wurden, wurde dabei als sinnvoll betrachtet. Positiv bewertet wurde auch die parallele Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Aspekten in Kleingruppen bei *Tender Tender,* deren nachfolgende gemeinsame Reflexion zu einem komplexen Eindruck des Projekts führte. Manche Teilnehmer*innen hatten zunächst eine Kunstvermittlung in einem Ausstellungskontext, die verbale Vermittlung von kunsthistorischem Wissen weitgehend hintanstellt, auch skeptisch betrachtet. Der Workshop konnte jedoch exemplarisch zeigen, dass künstlerische, sinnlich-explorative Formen des Handelns zu Kunst letztlich zu einem für die Teilnehmer*innen relevanten Austausch auf Basis eines eigenen Erfahrungswissens führen. Dabei war deutlich geworden, dass bei solchen Arten der Annäherung aktiv etwas Eigenes eingebracht wird – Zugänge ›legen‹ – und in der handelnden Auseinandersetzung und ihrer Reflexion gemeinsam Bedeutung hergestellt wird. Durch die bewusstere Wahrnehmung der Qualitäten des öffentlichen Raums und besonders ortspezifischer Arbeiten sowohl für die Erfahrung als auch die Vermittlung von Kunst wurde schließlich eine kritische Hinterfragung der Bedingungen möglich, welche in der Institution Museum wie selbstverständlich gegeben erscheinen.

Literatur

Anklam, Nico Michael Dean. Tender Tender, in: Skulptur Projekte Münster 2017. Kat.-Ausst., hg. von Kasper König, Britta Peters und Marianne Wagner, erschienen anlässlich der Ausstellung im Jahr 2017, Leipzig 2017, S. 165

Jouve, Valérie Münsterlands (Münsterländer), Fußgängerunterführung am Hindenburgplatz, in: skulptur projekte münster 07. Kat.-Ausst., hg. von Brigitte Franzen, Kasper König und Carina Plath, erschienen anlässlich der Ausstellung im Jahr 2007, Köln 2007, S. 123

Frangenberg, Frank Valérie Jouve. Münsterlands (Münsterlander), in: skulptur projekte münster 07. Kat.-Ausst., hg. von Brigitte Franzen, Kasper König und Carina Plath, erschienen anlässlich der Ausstellung im Jahr 2007, Köln 2007, S. 35

Glozer, Laszlo Eine Einführung von Laszlo Glozer. Skulpturen für eine Stadt, in: Skulptur Ausstellung in Münster 1977. Kat.-Ausst., hg. von Klaus Bußman und Kasper König, erschienen anlässlich der Ausstellung im Jahr 1977, Münster 1977, S. 231–249

Hallmann, Kerstin Synästhetische Strategien in der Kunstvermittlung. Dimensionen eines grundlegenden Wahrnehmungsphänomens, München 2016

König, Kasper / Peters, Britta / Wagner, Marianne Skulptur Projekte Münster, in: Pressemappe Skulptur Projekte 2017, hg. von Skulptur Projekte 2017, Münster 23.06.2015, <https://rokfor-muenster.rokfor.ch/asset/763/7372/20150623_Pressemappe_SPM_DE_58fb3ada40ecd.pdf>, Zugriff am 05.02.2018

König, Kasper / Peters, Britta / Wagner, Marianne Bruch und Kontinuität, in: Skulptur Projekte Münster 2017. Kat.-Ausst., hg. von Kasper König, Britta Peters und Marianne Wagner, erschienen anlässlich der Ausstellung im Jahr 2017, Leipzig 2017, S. 109–115

Mörsch, Carmen / Sturm, Eva Vermittlung – Performance – Widerstreit, in: Art Education Research, e-journal des Institute for Art Education der Zürcher Hochschule der Künste, 1/2010/2, <https://intern.zhdk.ch/fileadmin/data_subsites/data_iae/ejournal/no_2/Art_Education_Research_1__2__Moersch_Sturm.pdf>, Zugriff am 03.05.2018

Pazzini, Karl-Josef Die Toten bilden. Museum und Psychoanalyse II, Wien 2003

Schemann, Wolfgang Luftige Hängebrücke. Es bleibt beim Modell, in: Westfälische Nachrichten, 31.03.1987

Stadt Münster / Tiefbauamt (Hg.) Bauakte zum Bauwerk Nr. 0100070, o. J., Einsichtnahme am 19.03.2018

Abbildungen

Bild 1 Aram Bartholl, *3 V,* Installationsansicht *Skulptur Projekte Münster 2017,* Foto von: Henning Rogge © LWL-Museum für Kunst und Kultur

Bild 2 + 3 Michael Dean, *Tender Tender,* Detail, Installationsansicht *Skulptur Projekte 2017,* Foto von: Henning Rogge © LWL-Museum für Kunst und Kultur

Nachgedanken zum Workshop Skulpturales ER_PROBEN in und an der öffentlichen Skulptur Sketch for a Fountain von Nicole Eisenman

Reflexives E-Mail-Gespräch zwischen Antje Dalbkermeyer und Sabine Lenz im Kontext der Kunstvermittlungstagung VER_HANDELN im Sommer 2017

Am 29.11.2017 um 15:51 schrieb Sabine Lenz: Liebe Antje, nun sind die *Skulptur Projekte 2017* in Münster vorbei.

Im Nachklang zu unserem gemeinsamen Workshop habe ich noch einmal den Ort von Nicole Eisenmans Skulptur *Sketch for a Fountain* aufgesucht. Dort befindet sich kein Brunnen mehr und ein Gefühl der Leere entsteht. Dieser Ort war vor wenigen Wochen eine Stätte der Begegnung für viele Menschen geworden. Auch für uns und die Teilnehmerinnen unseres Workshops.

Wir hatten uns die Frage gestellt: Wie können wir für die Teilnehmerinnen ein Erfahrungsfeld mit der Arbeit von Nicole Eisenman schaffen, in dem sie eigene, sinnlich-leibliche Erfahrungen mit der Skulptur machen? Unsere Überlegungen im Vorfeld führten dazu, die Teilnehmerinnen eigene Körperübungen als Vorbereitung erproben zu lassen. Die körperliche und geistige Auseinandersetzung – ein Bewusstsein schaffen und experimentell Körperhaltungen ausprobieren und wahrnehmen – standen im Mittelpunkt. Dies alles geschah im geschützten Raum und wir waren noch nicht der Öffentlichkeit ausgesetzt. Ich denke, die Übungen waren für uns inspirierend und zugleich eine gute Einstimmung für unser Projekt.

Bild 1

Das Foto zeigt einen Teil des Brunnens und ist eine schöne Erinnerung! Vielleicht hast du ähnliche Bilder im Kopf?! Ich bin gespannt auf deine Antwort.

1 Hauteng anliegende Kleidungsstücke, die den ganzen Körper bedecken. In diesem Falle auch Kopf und Gesicht.

Am 30.11.2017 um 15:51 schrieb Antje Dalbkermeyer: Danke für deine Beschreibungen, liebe Sabine!

Versuchen wir, uns dem Erfahrungsraum der Kunst im Öffentlichen und dem nun nicht mehr Vorhandenen zu nähern, drängt sich für mich hier die Grundfrage auf, wie ästhetische Bildungsprozesse initiiert werden können und was bleibt.

Unsere Übungen im Vorfeld und vor Ort an der Skulptur stellten die ästhetische Wahrnehmung in den Mittelpunkt. So zitieren wir Nicole Eisenman auch in unserem Ankündigungstext: »Wir kennen die Regeln der Gesichter, wir nehmen sie unbewusst auf. Über die Struktur, nicht über das Bild kommt die Verbindung zustande«, schreibt Nicole Eisenman (in White 2017, 178). Die Szenerie der Figuren stiftet zum ER_PROBEN an. Durch das Entwickeln eigener Körperhaltungen werden die haptisch-sinnlichen Skulpturen selbst erfahren. Wie lassen sich menschliche Emotionen mit der Sprache des Körpers ausdrücken und darstellen? Unterschiedliche zur Verfügung gestellte Materialien wie »Morphsuits[1]« regen zum Begegnen und Experimentieren an. Die Skulptur lädt ein, sich als Teil der Szenerie zu erleben.

Wie kommen wir diesen Erfahrungsmomenten in unserer reflexiven Betrachtung auf die Spur?

Am 30.11.2017 um 16:24 schrieb Sabine Lenz: Ja, liebe Antje, lass uns die Spur der Entdeckungen und Erfahrungsmomente verfolgen.

Die Frage nach dem, was Kunst auslösen kann und was bei jedem Einzelnen bleibt, wird sehr individuell zu beantworten sein. Alles, was wir erleben oder tun, hat auf uns, bewusst oder unbewusst, Auswirkungen.

Bild 2

Ein wesentlicher Aspekt bei unserer Arbeit war es, einen Raum zu schaffen, in dem sich die Teilnehmerinnen auf die Szenerie einlassen konnten und nicht nur als Betrachtende von außen fungierten. Es war doch sehr einzigartig, wie individuell jede Person Gefühle durch Körperhaltungen zum Ausdruck brachte. Die Übungen ermunterten dazu, sich wahrzunehmen und auszuprobieren. Dabei gab es kein richtig oder falsch!

Bei der Frage nach den ästhetischen Bildungsprozessen ist das »Mit-Einbeziehen« der Beteiligten von Bedeutung,

um eine Sensibilisierung und Auseinandersetzung anzuregen. Dies durften die Teilnehmerinnen im öffentlichen Raum an der Skulptur von Nicole Eisenman erproben. Es war für alle eine besondere Situation!

Sicherlich war hier der Einsatz der »Morphsuits« sehr hilfreich. Hier stellt sich die Frage nach den Erfahrungen vor Ort: Welche wurden vor Ort mit der Skulptur im öffentlichen Raum gemacht?

Am 02.12.2017 um 16:22 schrieb Antje Dalbkermeyer: Liebe Sabine, ich finde das von dir mitgesandte Aquarell der Münsteraner Kunststudentin Leonie Reis (Bild 2), welches wir freundlicherweise auch für unsere Workshop-Ankündigung verwenden durften, zur Beschreibung unterschiedlicher Körperwahrnehmungen passend: Anhand der fünf Brunnenfiguren von Nicole Eisenman, zwei Bronzen und drei Gipsfiguren, zeichnet die Studentin alle fünf Figuren stehend, liegend und sitzend übereinander. So überlappen sich die verschiedenen Körperhaltungen und gleichzeitig verschmelzen sie ineinander und lassen wiederum neue Formen entstehen.

Bild 3

Die Brunnenfiguren der Künstlerin dienten den Teilnehmerinnen als Impuls, deren Haltungen mit dem eigenen Körper einzunehmen.

Unter dem Arbeitstitel *Körpersprache – Skulpturen erzählen* wurden in dieser Übung zunächst Standbilder nachgeahmt, um aufgrund der eingenommenen Haltung ein Gefühl für die dargestellte Brunnenfigur zu entwickeln. Die nachgestellten Figuren blieben jedoch nicht bewegungslos, sondern ließen den Teilnehmenden vielmehr die Möglichkeit, darüber hinaus eigene Empfindungen zu spüren und durch ihren Körper zum Ausdruck zu bringen.

Ich leite dir hierzu die Eindrücke einer Teilnehmerin in ihrer reflexiven Nachbetrachtung per E-Mail vom 20.11.2017 um 14:53 Uhr weiter:

Liebe Antje, Feedback zu eurem Workshop:

Mir gefiel die grundsätzliche Planung schon einmal sehr gut, mit Hinführung zur Künstlerin über die Malerei, also einem anderen Medium als die Skulptur; dann natürlich die Vorbereitung mit den Körperübungen, die ich als sehr wichtig erachte, um überhaupt in so einen »Morphsuit« zu steigen … Gut war daran die Anonymität, dadurch, dass die Gesichter verdeckt waren. Somit habe ich z. B. viel mehr ›gewagt‹; war frecher, da mich ja kein Außenstehender erkennen konnte. Außerdem hatten wir durch den Rahmen des Workshops die ›Legitimation‹, uns den Figuren zu nähern, sie sogar vorsichtig zu berühren, also in einen lebendigen Dialog zu treten, der zusätzlich noch musikalisch untermalt wurde.

Dieses dritte Medium empfand ich ebenso als passend, eine gute Ergänzung, um den Figuren eine Stimme zu verleihen, den Bewegungen eine Stimmung, einen Rhythmus etc. …

Einen runden Abschluss bot der Workshop mit dem Ausblick auf eine Umsetzung im Unterricht. Grundsätzlich habe ich das ja auch ähnlich mit den Schülerinnen und Schülern überlegt, dann aber eher günstiger, d. h. im Einweg-Maleranzug; was leider nicht dasselbe wäre.

Liebe Grüße Martina

Am Kunstwerk im öffentlichen Raum gab es zwei Gruppen: Die eben beschriebene und eine andere, die mit Klanginstrumenten den ›stillen‹ Figuren eine Stimme gab. Diese agierte unter dem Aufruf: »Eine ungewöhnliche Unterhaltung!«

Auch die Bedeutsamkeit des öffentlichen Raumes für unsere Workshopteilnehmerinnen wäre noch zu erspüren.

Am 03.12.2017 um 14:37 schrieb Sabine Lenz: Hallo Antje, ja, sehr inspirierend war auch die Gruppe mit den Klanginstrumenten.

Wir stellten uns die Frage: Wie können die Figuren miteinander kommunizieren, ohne Worte? Welche Mittel der Kommunikation sind umsetzbar?

Es war eine zweite Möglichkeit mit den Brunnenskulpturen in Beziehung zu treten, den Figuren eine Stimme zu geben und somit auch in eine Interaktion zu treten.

Die Wahl der Instrumente ließ dabei genug Spielraum, eigene Fantasien zu entwickeln und eine individuelle und abstrakte Sprachmelodie zu inszenieren. Die Teilnehmerinnen fanden ihre eigene Interpretation hierzu, mal lauter – mal leise, in ihrem persönlich für sie passenden Klangbild. Schließlich führte es beide Projektgruppen zusammen und endete in einer ausdrucksstarken, spontanen Inszenierung. Wir agierten im öffentlichen Raum. Die Figuren stellten alltägliche Situationen dar.

Immer noch bin ich von Nicole Eisenmans Brunnengestaltung beeindruckt. Insbesondere die Gipsfiguren luden dazu ein, sich zu ihnen zu gesellen und es ihnen gleich zu tun. Sie hatten einen hohen Aufforderungscharakter. Ich frage mich, was die Menschen vor Ort empfanden? Welche Eindrücke hinterließen unsere Aktionen bei den Zuschauer*innen, den Teilnehmenden und bei uns? Was meinst du?

Am 07.12.2017 um 23:20 schrieb Antje Dalbkermeyer: Liebe Sabine, da ich zurzeit im Harz bin und hier bereits der erste Schnee gefallen ist, frage ich mich, wie es unseren Brunnenfiguren in ihrem alltäglichen Tun wohl so erginge, wenn sie noch vor Ort an der Promenade in Münster weilen würden.

Bild 4

Denn, sie waren nackt und haben sicher auch in deutschen Sommernächten ein wenig gefroren. Und mittlerweile wären die Gipsfiguren durch Wind und Wetter doch auch sehr verwittert und ihre Vergänglichkeit überdeutlich.

Du sprichst vom starken Aufforderungscharakter – insbesondere der Gipsfiguren durch ihre Identifikationsmodifikationen mit den eigenen alltäglichen Handlungen – wie hier dem Abhängen am Rand des Wasserbeckens oder dem Dösen in der Sonne. Da die Mimik der Gesichter unsichtbar war, bot sich den Teilnehmerinnen in ihren Körperanzügen die Möglichkeit, den Habitus der Figuren sozusagen anonym bzw. als nicht erkennbare Persönlichkeit zu erproben.

Meines Erachtens spielt die Kontextualisierung für die Bedeutung des Zusammenlebens der Menschen eine erhebliche Rolle. Die Nacktheit machte die Skulpturen sensibel, verletzlich und menschlich. Irgendwie ganz normal und nicht abgehoben, unantastbar auf einen Sockel gestellt. Auch die Geschlechtsidentität neutralisierte sich in und durch die »Morphsuits«. Wie bei den Brunnenskulpturen waren durchaus Geschlechtsmerkmale erkennbar, aber nicht von klar zuzuordnenden und eindeutigen Zuschreibungen von männlich-weiblichen Identitäten.

Bild 5

Man schert sich wenig um gesellschaftliche Werte und Normen, insbesondere im öffentlichen Raum.
Warum befindet sich das Kunstwerk genau an diesem Ort?
Was ist das Ortsspezifische daran?
Und wie ist das mit den Freiräumen und dem Stadtbild?

Am 08.12.2017 um 11:39 schrieb Sabine Lenz: Hallo liebe Antje, warum wählte Nicole Eisenman für ihr Kunstwerk diesen Ort?

Die Promenade in Münster wird von vielen Menschen genutzt. Besonders im Sommer lädt sie zum Spazierengehen, Sich-Treffen und Verweilen ein. Es ist ein öffentlicher Ort am Rande des Stadtzentrums. Zu Ehren einiger verdienter Künstler*innen, wie Annette von Droste-Hülshoff, Julius Otto Grimm und Bernard Altum wurden Denkmäler errichtet. Inmitten dieser Statuen fanden wir die Brunnenanlage. Annette von Droste-Hülshoff sowie die Eule (ersatzweise für das zerstörte Denkmal von Bernard Altum) richteten direkt ihren Blick auf die Szenerie. Von diesem Standort aus befand sich die Anlage im Mittelpunkt. Was wollte Nicole Eisenman in den Blickpunkt rücken?

Du sprichst von der Nacktheit der Figuren! Für die Münsteraner*innen hat dieser Ort eine weitere Bedeutung. Seit Langem ist er Treffpunkt für homosexuelle Liebespärchen. Sollten sie hier ihren Raum oder Freiraum erhalten? Inmitten unserer Gesellschaft – mit uns allen?!

»Das Bedürfnis eines Menschen, einen Ort auf Erden zu haben, das Gefühl für ein bestimmtes Terrain, ist nicht das Gefühl für irgendeinen beliebigen Ort […], der von der Ausbreitung menschlicher Empfindungen jenseits der Herdstelle bestimmt wird, Ort einer erotischen Politik, die den Herd scheuert, die einen Weg nach draußen unternimmt und sich der Fragen annimmt […].« (White 2017, 178)

Es ist ein Hinweis, den man spürt. Auch auf uns richtete sich der Blick des Publikums während unserer Aktion. Zum öffentlichen Agieren und Auftritt gehörte Mut. Von einigen Passant*innen wurden wir ignoriert, andere schauten uns interessiert zu. Was dachten sie? Wollten wir vielleicht sogar anecken?

Es war beeindruckend, diese persönlichen Erfahrungen machen zu können, die Möglichkeit zu haben, Körperlichkeit im öffentlichen Raum darzustellen, zu erleben und dafür einen Freiraum zu schaffen.

Das Foto dokumentiert unsere Inszenierung.

Während der *Skulptur Projekte* war ich oft an dem Brunnen von Nicole. Es waren immer viele Menschen dort. Von den Bänken oberhalb des Hügels betrachtet, wurden auch sie zum Teil der Inszenierung.

Soweit meine Eindrücke und Erfahrungen im Nachklang!

Bild 6

Am 08.12.2017 um 16:34 schrieb Antje Dalbkermeyer: Liebe Sabine, ich finde deine Beschreibungen sehr treffend, da sie gleichzeitig das Ortsspezifische sowie das Alltägliche in der Szenerie des Kunstwerkes bedeutsam werden lassen.

Auch das Temporäre und Flüchtige wird aufgenommen, welches sich besonders in unserer performativen Auseinandersetzung zeigte. Durch das sinnlich-leibliche Handeln sensibilisiert sich unsere Wahrnehmung und schärft den Blick auf gesellschaftliche Zusammenhänge. Spielerisch-experimentell in der Öffentlichkeit zu agieren, bedeutet auch, mutig zu sein: Sich zu zeigen und etwas zu wagen. In dem skulpturalen ER_PROBEN, das wir den Teilnehmer*innen eröffneten, konnte Unbekanntes, Unerwartetes und somit Eigenes und Neues entstehen. Durch unser offenes Bildungsangebot haben wir den Teilnehmer*innen das Machen dieser ästhetisch-sinnlichen Erfahrungen performativ-handelnd ermöglicht, so jedenfalls mein nachhallender Eindruck aus reflexiver Perspektive.

Am 09.12.2017 um 15:12 schrieb Sabine Lenz: Liebe Antje, danke für deine schnelle Antwort!

Rückblickend fand ich die *Skulptur Projekte 2017* eine Bereicherung. Sie regten zu vielfältigen Begegnungen und Auseinandersetzungen mit gesellschaftlichen Themen an.

Wir begegneten den Menschen am Brunnen ohne Sprache, wurden zu Skulpturen in der Skulptur und machten so auf uns aufmerksam. Im Kontext der Erprobung bezogen wir auch die Passant*innen mit ein, indem wir sie indirekt ansprachen und mit unserem Tun konfrontierten. Wir mischten uns unter die vorhandenen Figuren und beteiligten uns am Geschehen in der Öffentlichkeit. Der Workshop ermöglichte uns den Freiraum, etwas in den Blick zu nehmen, Fragen aufzuwerfen und zur Diskussion einzuladen.

Was meinst du? Wie wurden wir von dem Publikum um uns herum wahrgenommen?

Am 10.12.2017 um 16:46 schrieb Antje Dalbkermeyer: Liebe Sabine, meine Erfahrungen als Workshopleiterin mit dir im Teamteaching beziehen sich mehr auf die Vermittlungs- und Beobachtungsperspektive als auf eigene ästhetisch-sinnliche Körperwahrnehmungen, die wir hier in unserem E-Mail-Gespräch mit Blick auf die Teilnehmerinnen bereits dargelegt haben.

Besonders die Begegnungen mit den Brunnenskulpturen, den Workshopteilnehmerinnen und den Passant*innen, die vorbeikamen, um sich die Skulptur der Künstlerin anzusehen, haben mich im Nachhinein beeindruckt. Diese waren hier nicht von uns als Zuschauende eingeladen, wie bei einer Theateraufführung, sondern stolperten zufällig in unser Geschehen hinein und wieder hinaus. Es gab spontane und ungeplante Begegnungen ohne Wort-Sprache. Und gerade deshalb intensivierten sich über die ästhetische Wahrnehmung das sinnliche Empfinden und somit der körperliche Ausdruck.

Als Workshopleiterinnen haben wir hier den Blick als Beobachterinnen eingenommen: Einige ignorierten unser Tun, andere rätselten vielleicht, ob diese Aktion zum Kunstwerk dazugehörte und wiederum andere zeigten ein Interesse an einer für sie vermuteten unbeobachteten Beobachtung.

Dieses Handeln der Besucher*innen zeigt ihre Neugierde und Aufmerksamkeit für das Geschehen vor Ort insgesamt. Und genau an dieser Stelle wird meines Erachtens ein kritisches Bewusstsein sowohl der Passant*innen als auch aller anderen Beteiligten ermöglicht. Es kann sich ein stiller Dialog über die Sprache des Körpers zwischen den Akteur*innen und den Besucher*innen der Kunst im öffentlichen Raum entfalten.

Aktuelle, erlebbare Kunst eröffnet somit Impulse für ein kunstpädagogisches Handeln und stiftet zur Öffentlichkeit an!

Ich finde, dass uns eine Anregung zu einem kritischen Nachdenken über gesellschaftliche Verknüpfungen durch unser ästhetisch-performatives Bildungsangebot gelungen ist.

Für das E-Mail-Gespräch bedanke ich mich sehr herzlich und freue mich auf weitere Projekte mit dir.

Am 10.12.2017 um 20:32 schrieb Sabine Lenz:
Liebe Antje, ja, es war sehr spannend, den Workshop noch einmal Revue passieren zu lassen und reflexiv zu betrachten. Danke für den anregenden E-Mail-Austausch und alles Gute bis zu unserem nächsten Projekt.

Literatur

White, Simone Nicole Eisenman, in: Skulptur Projekte Münster 2017, Kat.-Ausst., hg. von Kasper König, Britta Peters und Marianne Wagner, erschienen anlässlich der Ausstellung im Jahr 2017, Leipzig 2017, S. 175–180

Abbildungen

Bild 1 Seitlich stehende Nicole Eisenman im Wasser / © Antje Dalbkermeyer
Bild 2 Leonie Reis, *Aquarell, 2017* / © Leonie Reis
Bild 3 © Antje Dalbkermeyer
Bild 4 © Sabine Lenz
Bild 5 © Antje Dalbkermeyer
Bild 6 © Antje Dalbkermeyer

INGRID FISCH

Ins Gespräch kommen – Dialogische Kunstvermittlung der Skulptur Projekte Münster 2017. Erprobungen und Reflexionen

Seit dem Jahr 1977 ist die zeitgenössische Kunst in Münster zunehmend präsent, nicht zuletzt durch das stetige Anwachsen der Öffentlichen Sammlung[1] auf über 40 *Skulptur Projekte* im gesamten Stadtraum. Anfangs weitgehend von den Bewohner*innen abgelehnt, gehören diese heute zum Alltag der Menschen. Ungeachtet dieser Vertrautheit war, wie schon in den Jahren 1997 und 2007, auch in 2017 wieder eine Aufgeregtheit und Vor-Freude in der Stadt zu spüren. Denn mit der neusten Ausgabe der *Skulptur Projekte* gab es nicht nur aktuelle künstlerische Positionen zu entdecken, sondern auch die Standpunkte anderer Münsteraner*innen sowie der Gäste aus dem In- und Ausland. Die Stadtgesellschaft – so mein Eindruck – genoss dieses internationale Interesse und den damit verbundenen Austausch besonders. Und obwohl scheinbar alle ihre Meinung zu der Ausstellung hatten, waren die Reaktionen auf die Ankündigung dialogischer Kunstvermittlung verhalten.[2] Die in der Kunstvermittlung Tätigen wunderte dies nicht, schließlich haben sie die gängigen Bedenken gegen Gesprächsformate schon oft gehört. Einige Leute wünschten sich, die Kunst im Vortrag erklärt zu bekommen, von der sie fürchteten, dass sie damit nichts anfangen könnten. Für mich schwingen besonders zwei Aspekte in diesen Sorgen mit: Zum einen, die Angst geprüft zu werden und erzählen zu müssen, wofür man doch jemand anderes bezahlt. Zum anderen die bildungsbürgerliche Tradition, die auf Wissensvermittlung setzt und sich vor einer angeblichen Banalisierung wappnen möchte. Deshalb ist das Sprechen über Kunst für mich ein immer wiederkehrendes Thema in der Kunstvermittlung. Während der *Skulptur Projekte Münster 2017* habe ich dieses Sprechen über Kunst sowohl im Seminar *Gelebte Räume I* zur Diskussion gestellt, als auch in Fortbildungen für Lehrer*innen und dem Workshop für das Kunstpädagogische Wochenende. Der folgende Text ist ein Rückblick auf einige Erprobungen und Gedanken.

DEUTUNGSHOHEIT

Wer hat das Sagen? – Beginnen wir mit der überlieferten Erwartung an eine Kunstausstellung. Die Besucher*innen trafen dort über Jahrzehnte vor allem auf Kunsthistoriker*innen, zu deren Aufgaben es zählte, den Menschen die Kunst und das Ausstellungskonzept zu erläutern. »Die Kurator_innen der Ausstellung erwarten, dass die Vermittler_in der Ausstellung dient, indem sie die kuratorischen Erzählungen so genau wie möglich für das Publikum übersetzt«, wie Carmen Mörsch schreibt (Mörsch 2012, o. S.). Ich beobachte diesbezüglich durchaus einen Wandel und eine Professionalisierung und Anerkennung der Kunstvermittlung, die sich etwa in neuen Master-Studiengängen äußert. Aus meiner Erfahrung bieten die Kolleg*innen in klassischen Führungen durchaus verschiedene wissenschaftliche Auslegungen an. Doch sie beantworten oft nur, was sie interessiert und in der Fachwelt diskutiert wird. Das Ergebnis könnte polemisch so beschrieben werden: Wissende geben ihr Wissen an Unwissende weiter – und zwar willkürlich. Jacques Rancière schreibt dazu: »So funktioniert der Glaube an die Ungleichheit. Kein höherer Geist, der nicht einen noch höheren fände, um ihn zu erniedrigen; kein niederer Geist, der nicht einen noch niedrigeren fände, um ihn zu verachten.« (Rancière 2009, 54) Dass die Besucher*innen eigene Interessen, Kenntnisse und Erfahrungen mitbringen, wird nicht wertgeschätzt. Mit Schulgruppen wird schon lange das Gespräch gesucht, doch auch hier steht immer noch oft der Wissenstransfer im Fokus. Eine Kunstausstellung ist aber ein Ort der Multiperspektivität, der eigene außerschulische Vermittlungsmethoden braucht und bietet.

Wenn argumentiert wird, dass die Vermittlung sich ›neuerdings‹ einmische[3], werden Museums-Pioniere wie Alfred Lichtwark übersehen. Er schrieb zu Beginn des 20. Jahrhunderts: »Ziel soll nicht die Mitteilung eines zu memorierenden Stoffes sein, sondern die Ausbildung der Fähigkeit, Kunstwerke anzuschauen.« (Noschka Roos 2016, 43). Dieses reformpädagogische Fundament für Museen wurde von einem affirmativen Ansatz ersetzt, der heute zu der dominanten Vermittlungsstrategie in Museen zählt (vgl. Mörsch/Forschungsteam der documenta 12 Vermittlung 2009, 9).

RUHELOSIGKEIT

Kunst, aber zack, zack! – Was die oft zitierte Angst der Banalisierung betrifft: Den Besucherservice der *Skulptur Projekte* erreichten immer wieder Wünsche nach der Besichtigung von so vielen Werken wie möglich. Dieses schnelle ›Abservieren‹ ist für mich der Inbegriff des Banalen. Die Leute mögen bei diesem Schnelldurchlauf zwar körperlich anwesend gewesen sein, aber ich bezweifle, dass sie wirklich etwas gesehen haben. Es ist legitim, sich einen Überblick verschaffen zu wollen, aber das ist keine Aufgabe für die Kunstvermittlung, sondern eher für ein Leitsystem.

1 Die Öffentliche Sammlung besteht aus Skulptur Projekten, die seit 1977 in Münster verblieben sind und öffentlich zugänglich sind.

2 Der Deutsche Museumsbund (DMB) schreibt zum Bildungsauftrag der Museen: »Vermittlungsarbeit im Museum gestaltet den Dialog zwischen den Besuchern und den Objekten und Inhalten in Museen und Ausstellungen. Sie veranschaulicht Inhalte, wirft Fragen auf, provoziert, stimuliert und eröffnet neue Horizonte.« (vgl. DMB/BVMP 2008, 8, zitiert nach Nettke 2016, 31 f.) Und obwohl es an so prominenter Stelle verankert ist, begegnet dem Dialog nach wie vor Skepsis.

3 Etwa wenn Wolfgang Ullrich schreibt: »Niemals zuvor in der Geschichte wurde mit Kunstwerken so viel gemacht wie heute. Um sie herum ist eine enorme Geschäftigkeit entstanden, mit der seltsamen Erwartung, dass jedes Kunstwerk jedem Menschen zu jedem Zeitpunkt etwas zu geben habe.« (Ullrich 2015, o. S.)

Für mich war die *Grandtour. Die Skulptur Projekte in 45 Minuten*[4] in 2017 deshalb besonders großartig, weil die Studierenden der *Kunstakademie* unabhängig von der Kunstvermittlung in Eigenregie den Finger in diese Wunde gelegt haben. Die Kunstvermittlung der *Skulptur Projekte* war sich dabei mit dem kuratorischen Team mit Britta Peters, Marianne Wagner und Kasper König einig, nicht die Erwartung einer solchen Dienstleistung erfüllen zu müssen. Wir haben uns auf den Dialog konzentriert. Dieser trägt meines Erachtens zu einer inhaltlichen Vertiefung und zugleich dem Respekt vor den Besucher*innen bei. Die Workshops haben – auch am Kunstpädagogischen Wochenende – deshalb meist nur zwei Arbeiten in den Fokus genommen.

AUTONOMIESTREBEN

Doch warum wollen die Kunstbetrachter*innen angeblich nicht so gerne reden? Weil die Rezipient*innenhaltung in Museen so bequem ist? Gewohnheit? Oder haben sie alle zu oft falsch gestellte Fragen gehört? Geht es um die Angst, etwas Falsches zu sagen? Falls ja, was ist falsch und was ist richtig? Warum sollten die Gedanken der Fachleute erlaubt sein, die der Besucher*innen nicht. »Ich kann nicht« bedeutet auch »[…] ich will nicht« und »Warum sollte ich mich anstrengen?«, sagt Rancière und schließt mit der Frage: »Und was würde es mir nützen, […]?« (Rancière 2009, 54) Der Nutzen ist einfach dargelegt: Bei jeder Kunstbetrachtung spielt der Erfahrungshorizont in die Werkanalyse hinein. Es braucht eine Gelegenheit und eine Kultur, diese zu äußern. Die Freiräume, die Besucher*innen für ein Gespräch brauchen, kann ihnen eine klassische Führung nicht geben (vgl. Schrübbers 2013, 167). Ein moderiertes Gespräch kann das. Assoziationen sind dafür ein guter Anlass. Es geht dabei nicht um Beliebigkeit, sondern um einen persönlichen Zugang. Unsere Neugier wird geweckt. Gemeinsam kann davon ausgehend das Werk befragt werden. Bei *Skulptur Projekte Münster 2017* haben wir deshalb bewusst von Touren gesprochen. Der Begriff schien uns weniger durch vorherige Vermittlungserfahrungen besetzt und ermöglichte so aus unserer Sicht leichter den Dialog.

Um die Wertigkeit dieses Themas zu untermauern und den Vermittler*innen methodische Sicherheit zu geben, haben wir für *Skulptur Projekte Münster 2017* unsere Informationswochen für die Kunstvermittler*innen mit einer Einführung in dialogische Kunstvermittlung begonnen.[5] Wir haben die Ausstellung erst vorgestellt, als die Prinzipien[6] dafür befragt worden waren – also etwa Offenheit für andere Sichtweisen, aktives Zuhören, gemeinsames Erkunden, Wertschätzen und Zulassen von Verlangsamung zum Verarbeiten und Reflektieren. So war klar, dass wir den Dialog suchen, dass wir uns von den Fragen der Besucher*innen leiten lassen und gemeinsam von der Kunst ausgehend Schlussfolgerungen ziehen möchten.

4 Vgl. <http://grandtour-muenster.de>, Zugriff 10.10.2018, ein Projekt von Studierenden der Klasse Prof. Aernout Mik der *Kunstakademie Münster*, was aber während der *Skulptur Projekte Münster 2017* für Besucher*innen nicht deutlich wurde.

5 Wir haben Gundula Avenarius (Kultur im Dialog) zu dem Thema *Dialogische Vermittlung* eingeladen.

6 Gundula Avenarius und Antje Lielich-Wolf nennen mit Johannes und Martina Hartkemeyer auf der philosophischen Basis von Martin Buber und David Bohm zehn Prinzipien (vgl. Avenarius/Lielich-Wolf 2007, 51 und Lielich-Wolf 2017, 73 ff.).

PERSPEKTIVWECHSEL

»Sehen kommt vor Sprechen«, postuliert John Berger (Berger 2017, 7). So selbstverständlich dies für die Kunstbetrachtung klingen mag, wird es doch oft nur bedingt beherzigt. Gerade in der klassischen Führung gibt es dafür keine Zeit. Die Zuhörer*innen sind damit beschäftigt, die Ankerpunkte in den Kunstwerken zu finden, von denen berichtet wird. Der Blick wird mit der Beschreibung schon in eine festgelegte Richtung gelenkt. Es gibt keine Möglichkeit, selbst noch mal hinzugucken, denn schon geht es zum nächsten Objekt. Es gibt keine Zeit für eigene Gedanken.

Für die Kunstvermittlung der *Skulptur Projekte* bedeutete das Sehen, dass aus verschiedenen Perspektiven geschaut wurde – und zwar mit genügend Zeit. Dies betraf zum einen den Ort des Standpunkts: Die Frage: »Wo stehe ich im Raum?«, war auch in Hinblick auf die Ortsspezifität aussagekräftig. Zum anderen prägte auch die persönliche Erfahrungswelt die Sichtweise.

Dabei gliedert sich diese Werkbetrachtung, die zunächst Entstehungskontexte ausklammert, methodisch in drei Schritte: Zunächst geht es darum, die verschiedenen Eindrücke zu beschreiben und zu sammeln. Dann kann man Schlüsse ableiten, sollte dabei aber immer wieder zum Kunstwerk zurückkehren. Beim Deuten folgt dann die zusammenfassende Schlussfolgerung (vgl. Avenarius/Lielich-Wolf 2007, 5).

VIELSTIMMIGKEIT

Welche Sprache nutzt man, um über Kunst zu reden? – Die, die die Menschen sprechen, also die gesprochene Sprache. Und die sollte zumindest vonseiten der Vermittelnden möglichst klar und konkret sein. Das bedeutet auch, dass Sachverhalte anschaulich beschrieben werden. Diese Konzentration auf einzelne Aspekte und eine allgemein verständliche Kommunikation ermöglichten erst ein Gespräch. Sturm meint dazu: »[…], Kommunikation fordert mehr oder weniger Reduktion von Komplexität.« (Sturm 2000, 204)

Für die *Skulptur Projekte Münster 2017* haben wir die sprachliche Verschiedenheit der Besucher*innen berücksichtigt. Die mindestens zweistündigen Touren

fanden nicht nur auf Deutsch und Englisch statt, sondern auch in Deutscher Gebärdensprache, Deutsch mit allen Sinnen und Leichter Sprache[7] sowie in für Münster zunehmend relevanten Sprachen, wie Arabisch, Farsi, Kurdisch.[8] Das auswärtige Publikum wurde auf Französisch und Niederländisch angesprochen.

Assoziationen sind im Gespräch ein guter Einstieg, um verschiedene Perspektiven einzufangen. Auch wenn Wolfgang Ullrich moniert: »Auch sonst wird die Kunst von ihren Vermittlern oft darauf verkürzt, bloßer Anlass für Assoziationen oder Gefühlsäußerungen zu sein. Immerhin soll niemand überfordert werden. […] Sie bemühen sich gerade nicht um Bildung oder Aufklärung; vielmehr wird der jeweiligen Klientel suggeriert, sie befinde sich schon auf Augenhöhe mit der Kunst und stecke selbst voller kreativer Potenziale. Eigentlich gehe es nur noch darum, ein paar Unsicherheiten abzubauen.« Und: »Vielmehr heißt Vermittlung von Kunst, diese bis zur Unkenntlichkeit zu verharmlosen.« (Ullrich 2015, o. S.) Doch darum geht es nicht. Es geht um eine Tiefenbohrung, bei der man immer wieder zum Objekt zurückkommen muss. Und Gefühle gehören nicht nur zum Lernen dazu, sie ermöglichen eine Festigung. »Je stärker und angenehmer die emotionale Bewertung eines Gegenstandes wie beispielsweise eines Museumsexponats, desto eher werden die Informationen, die durch den Gegenstand transportiert werden, in das Wissen integriert und später erinnert«, wertet Gun-Brit Thoma in ihrer Dissertation zum Lernen im Museum verschiedene Studien aus (Thoma 2009, 11). Und weiter: »Vielmehr wird die Intensität und Tiefe der Auseinandersetzung durch die Motivation und die Emotionen bestimmt.« (ebd. 22)

Bild 1

Bei *Skulptur Projekte Münster 2017* haben zum Beispiel mehrfach Besucher*innen zwei Werke miteinander verknüpft, die von den Künstler*innen aus keine intendierte inhaltliche Verbindung hatten. Wenn man auf dem Museumsvorplatz an der Rothenburg stand und zum Aegidiimarkt hinüberschaute, blickte man auf *Benz, Bonin, Burr* von Cosima von Bonin und Tom Burr. An der Fassade des Aegidiimarktes hing *Angst* von Ludger Gerdes.[9] Immer wieder brachten Menschen den bloßen LKW mit dem Wortbestandteil von Gerdes Arbeit – »Angst« – in Hinblick auf mögliche und geschehene Anschläge in Verbindung. Diese Assoziation ist berechtigt. Dennoch wird man den Werken nicht gerecht, wenn man im Gespräch nicht auf die einzelnen Arbeiten zurückkommt und sie auch aus anderen Perspektiven befragt. Denn änderte man den Standort, gab es diese Verknüpfung nicht mehr. Sophia Trollmann, kuratorische Assistentin bei den *Skulptur Projekten Münster 2017,* hat in dem *Diskussionsforum II* infrage gestellt, ob der Geburtsort, der so gern als Kurzbiografie bei einer Führung ungefragt geliefert wird, wirklich wichtig sei. Ein zentraler Punkt, denn durch die so prominente Nennung stellen wir bestimmte Kontexte her. Nairy Baghramian, Künstlerin der *Skulptur Projekte,* war etwa in diesem Zusammenhang irritiert, dass die Medien von ihr ständig als iranische Künstlerin schrieben. Sie ist in Isfahan geboren, lebt aber in Berlin, und sieht nicht vordergründig einen Zusammenhang zwischen ihrem Geburtsort und ihrer Kunst.[10]

IMPULSSUCHE

Für den Workshop am Kunstpädagogischen Wochenende, aber auch im Seminar *Gelebte Räume I* haben wir verbale Einstiege für die Kunstvermittlung, meist Fragen[11], gesucht. Für die Studierenden war zunächst wichtig, zu klären, wozu Kunst da ist. Die Frage, die durchaus provozierend verstanden werden könnte und sich für philosophische Abhandlungen eignet, kann auch knapp anhand zweier Werke untersucht werden. Blickt man auf eine mittelalterliche Skulptur, wie zum Beispiel den *Einzug Christi in Jerusalem* von Heinrich Brabender[12], so transportierte diese

7 Leichte Sprache ist eine Schriftsprache. Da der Begriff etabliert ist, haben wir ihn auch für die gesprochene Sprache genutzt. Wir haben den Wortschatz und die grammatikalischen Regeln berücksichtigt.

8 Bei Geflüchteten wird meist das Herkunftsland, aber nicht die Sprache erfasst. Anna-Lena Treese hat dies über die Stadt Münster recherchiert, damit wir auch die Menschen ansprechen konnten, die erst kurz in Deutschland waren.

9 Ludger Gerdes' Kunstwerk aus dem Jahr 1989 wurde im Rahmen von *The Hot Wire* von Marl nach Münster gebracht. Impulsgebend für das Kooperationsprojekt war die Idee von Britta Peters, Skulpturen zwischen den Städten zu tauschen, um die Werke an einem anderen Standort und unter anderen sozialen und städtebaulichen Bedingungen neu zu befragen.

10 Gespräch mit der Künstlerin bei der Informationswoche für Kunstvermittler*innen.

11 Ich gehe an dieser Stelle nicht auf Fragetechniken ein. Ratgeber können hier ausführlicher etwa über das PAKKO-Prinzip (persönlich, aktivierend, kurz, konkret, offen) und Ähnliches informieren.

Bild 2

Kunst religiöse Inhalte. Sie vergegenwärtigte Geschichten. Sie vermittelte also (vgl. Bredekamp 1975). Bei einer Skulptur der Moderne, etwa *Éponge (Schwamm)* von Yves Klein[13], ist der Zweck nicht vorgegeben. Die Kunstvermittlung soll dies für die Kunst übernehmen (vgl. Sturm 2000, 199), was zu dem Wunsch nach einer Erklärung führt. Doch gibt es für (zeitgenössische) Kunst ›eine‹ Erklärung und falls ja, was würde eine einseitige Antwort über das Werk aussagen?

Schnell erklärt, ist nicht nur langweilig, es wird den Arbeiten nicht gerecht. Beim Kunstpädagogischen Wochenende sind wir zu dem Projekt *A Work in situ* von John Knight gegangen. Eine überdimensionierte Wasserwaage an der Spitze des Museumsgebäudes. Die Aufgabe war, eine Frage zur Gesprächseröffnung zu suchen, die eine Intervention darstellen könnte. Zunächst Schweigen. Zügig kamen dann Anregungen zur Bebauung. Sind Alt- und Neubau in Balance? Passt das Gebäude in das Umfeld? Darauf langes Schweigen. Kann es sein, dass Knights Arbeit uns nichts zu sagen hat? Dass es so schnell abgehandelt ist? Ein industriell hergestelltes Standardwerkzeug an einem markanten Gebäudeteil. Auch wenn man sich nicht mit Knight beschäftigt hat, liegt die Vermutung nahe, dass er sich diesen Ort nicht zufällig ausgesucht hat: Die Fassade eines Museums. Denn wendet man die Frage nach dem Gleichgewicht nicht nur auf Äußerlichkeiten an, kann sich daraus eine institutionskritische Debatte über das Level von Kultureinrichtungen entwickeln.

VOR ORT

An dem Werk *Sketch for a Fountain* von Nicole Eisenman haben Lehrer*innen über den Dialogauftakt diskutiert. Als klassischer Weg wurde vorgeschlagen, Schüler*innen die Arbeit mit ihnen bekannten anderen Brunnen vergleichen zu lassen. Ich fand und finde diesen Einstieg schwierig, da es Vorwissen braucht und die anderen Gesprächsteilnehmenden kein Bild des anderen Werkes vor Augen haben. Sie können also gar nicht vergleichen.

12 Heinrich Brabender (um 1470–1537/1538), *Einzug Christi in Jerusalem,* 1516, LWL-Museum für Kunst und Kultur.
13 Yves Klein (1928–1962), *Éponge (Schwamm),* 1961, LWL-Museum für Kunst und Kultur.
14 Notiert in Stichpunkten während des Workshops.

Deshalb wendete sich die Gruppe den Figuren zu. Eine Pädagogin schlug als Einstiegsfrage vor: »Wie entspannt ihr am liebsten?« Eine offene Frage, die jeder ohne Fachwissen beantworten kann. Sie ist persönlich, knüpft an die Lebenswirklichkeit an, stellt aber niemanden mit zu viel privaten Fakten bloß. Für mich war das ein überraschender Gesprächsanfang, der sich jedoch gut anbietet, um das Werk zu analysieren. Er macht neugierig, zeigt Interesse am Gegenüber und enthält auch soziale Aspekte. Und er kann die Augen öffnen in Bezug auf die Betrachtung der Arbeit von Nicole Eisenman. Ihr Werk *Sketch for a Fountain* ist nämlich kein klassischer Brunnenentwurf. Es sind Figuren, die vereinzelt an einem Wasserbassin saßen, lagen oder in ihm standen. Die nachfolgenden Gesprächsfäden[14], die hier verkürzt wiedergegeben werden und am Kunstpädagogischen Wochenende wieder aufgenommen wurden, lauteten so:

Wirken die Figuren wirklich entspannt und möchte ich in ihre Rolle schlüpfen? – Alle Figuren nehmen eine andere, durchaus lockere Position ein. Eine sitzende Figur stützt den Kopf und blickt nach vorn. Eine breitbeinig stehende Person hat die Hände in die Hüften gestemmt und schaut in den Himmel. Die Dose auf dem Bauch einer liegenden Gestalt verheißt eine Erfrischung, doch der hochgehaltene Kopf könnte auf Dauer unbequem sein.

Die Meinungen waren gespalten.

Blicken die Figuren einander an? Oder kommunizieren sie irgendwie mit den Besucher*innen? – Sie scheinen in sich gekehrt, ihre Blicke treffen sich nicht und auch niemand anderen. Es entsteht der Eindruck, dass es gar keine Gruppe ist, sondern Einzelne sind.

Daraufhin wurde erneut über unser Freizeitverhalten gesprochen.

Bild 3

Brauchen wir dezidierter unsere Ruhe, weil wir sonst immer unter Strom stehen? Was macht der Blick aufs Handy mit unserer Kommunikationsbereitschaft? Schauen sich die Menschen überhaupt noch an?

Nach diesem Exkurs befragten wir das Kunstwerk weiter.

Die Figuren sind nicht klar der heteronormativen Geschlechterordnung zuzuweisen. Gibt es weitere Anzeichnen, dass die Künstlerin hier keine klare Antwort geben möchte? Die Figuren spiegeln sich je nach Standort im Wasser. Hat dies Auswirkungen auf unsere Reflexion, insbesondere wenn die Oberfläche bewegt und das Spiegelbild verzerrt ist?

Wie ordnen wir die Materialien ein? – Bronze trotzt der Witterung und ist nicht ungewöhnlich für Brunnenschmuck. Doch mit dem Gips wurde nicht nur ein vergängliches, sondern ein hochsensibles Material in Bezug auf Wasser und Eingriffe von außen verwendet.

Spätestens an dieser Stelle wurde deutlich, dass es sich um keinen fertigen Brunnen handelt, sondern um einen Entwurf.[15]

Die Gipse werden sich im Laufe der Ausstellung verändern. Das Weiß wird schmutzig. Das Material bröckelig. Der Verfall ist bei der Aufstellung mit einkalkuliert. Das Begriffspaar Ewigkeit und Vergänglichkeit fand so Eingang in den Austausch. An dieser Stelle war das Gespräch am historischen Brunnen angekommen. Was spricht für typische Merkmale eines Brunnenentwurfs? – Vergleichbare bodennahe Wasserbecken hatte die Gruppe für moderne Brunnen schon gesehen. Hier entstünde aber eher der Eindruck eines Pools. Der Eindruck wurde verstärkt, weil Kinder im Becken waren, während wir das Werk betrachteten. Die eingebauten Wasserspiele wurden von den Teilnehmer*innen in eine Tradition gerückt. Dabei wurde diskutiert, an welchen Stellen zum Beispiel Sprühregen entsteht (Schnecke) oder Rinnsale (aus einer Gipsfigur) auftauchen. In Hinblick auf barocke Vorbilder benannte die Gruppe die wenig heroischen Figuren. Das Faunartige der Gesichter könnte aber durchaus als mythologische Anspielung gesehen werden.

Die Gestaltung von Brunnen hat eine lange Tradition. Sie dienen der Wassergewinnung. Bei der Prüfung dieses Aspekts einigte die Gruppe sich auf einen Zierbrunnen. Dennoch ist das Motiv des Wassers wichtig. Es bedeutet Leben, so die Gruppe. In zweierlei Hinsicht: Wir brauchen es zum Überleben. Aber dort, wo Quellen sind, sind auch immer Menschen. Brunnen sind Treffpunkte. Ein Fakt, den die Arbeit *Sketch for a Fountain* bestätigte. Alle Projekte waren gut besucht, Eisenmans Beitrag aber war eines der Werke mit einer sehr langen Verweildauer.

15 Nicole Eisenman hatte *Sketch for a Fountain* als Entwurf eines Brunnens geplant, der anderswo realisiert werden konnte. Durch die massiven Beschädigungen, ein Kopf wurde nachts völlig abgetrennt und die Figurengruppe mit Farbe beschmiert, formierte sich in Münster eine starke Solidarität mit Werk und Künstlerin. Darauf aufbauend ist sie nun einverstanden, dass eine Initiative sich intensiv bemüht, die Arbeit für Münster zu kaufen.

Das Zusammenkommen und der Austausch über Kunst war bei den *Skulptur Projekten Münster 2017* auf vielen Ebenen erfolgreich. In Museen wird oft in Zielgruppen gedacht. Hier waren die Besucher*innen sehr heterogen und sind vielleicht auch deshalb in einen Dialog gekommen. Es wurde quergedacht, diskutiert, geschwärmt. Die Begeisterung wie die Irritationen waren für die Gespräche sehr förderlich. Für mich bleibt als eine wesentliche Erfahrung aus diesem ›Superkunstsommer‹ die harmlose Frage: Wie entspannt ihr am liebsten?

Literatur

Avenarius, Gundula / Lielich-Wolf, Antje Der Dialog als Methode in der Kunstvermittlung, in: Standbein Spielbein. Museumspädagogik aktuell, 2008/80, S. 50–53

Berger, John Sehen: Das Bild der Welt in der Bilderwelt, Frankfurt a. M. 2016

Bourdieu, Pierre Die Soziologie der symbolischen Formen, Frankfurt a. M. 1983

Bredekamp, Horst Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution, Frankfurt a. M. 1975

Lielich-Wolf, Antje-Kathrin Multi-voices. Die Chance des Dialogs. Ein Handbuch zur dialogischen Kunstvermittlung, Norderstedt 2017

Mörsch, Carmen Sich selbst widersprechen. Kunstvermittlung als kritische Praxis innerhalb des educational turn in curating, in: Jaschke, Beatrice / Sternfeld, Nora (Hg.): educational turn. Handlungsräume der Kunst- und Kulturvermittlung, Wien 2012, S. 55–78, online unter What's next <http://whtsnxt.net/107>, Zugriff am 19.07.2018

Mörsch, Carmen / Forschungsteam der documenta 12 Vermittlung (Hg.) Kunst Vermittlung 2, Zürich / Berlin 2009

Nettke, Tobias Was ist Museumspädagogik? – Bildung und Vermittlung in Museen, in: Commandeur, Beatrix / Kunz-Ott, Hannelore / Schad, Karin (Hg.): Handbuch Museumspädagogik München 2016, S. 173–183

Noschka Roos, Annette Theorien zur Bildung im Museum, in: Commandeur, Beatrix / Kunz-Ott, Hannelore / Schad, Karin (Hg.): Handbuch Museumspädagogik München 2016, S. 43–55

Rancière, Jacques Der unwissende Lehrmeister. Fünf Lektionen über die intellektuelle Emanzipation, Wien 2009

Sturm, Eva Woher kommen die KunstvermittlerInnen? Versuch einer Positionsbestimmung, in: Rollig, Stella / Sturm, Eva (Hg.): Dürfen die das? Kunst als sozialer Raum. Art / Education / Cultural Work / Communities, Wien 2000, S. 198–211

Schrübbers, Christiane Vom Referieren zum Moderieren, in: dies. (Hg.): Moderieren im Museum. Theorie und Praxis der dialogischen Besucherführung, Bielefeld 2013, S. 161–168

Thoma, Gun-Brit Was lernen Besucherinnen und Besucher im Museum? Dissertation Philosophische Fakultät der Christian-Albrechts-Universität, Kiel 2009

Ullrich, Wolfgang Stoppt die Banalisierung!, in: DIE ZEIT 2015/13, <https://www.zeit.de/2015/13/kunstvermittlung-museum>, Zugriff am 18.07.2018

Abbildungen

Bild 1 Besucher*innen vor den Arbeiten *Benz Bonin Burr* und *Angst, Skulptur Projekte 2017*/ Foto von: Meike Reiners © LWL-Museum für Kunst und Kultur

Bild 2 John Knight, *A work in situ,* Installationsansicht *Skulptur Projekte 2017* / Foto von: Henning Rogge © LWL-Museum für Kunst und Kultur

Bild 3 Besucherin bei Nicole Eisenman, *Sketch for a Fountain,* Detail, Installationsansicht *Skulptur Projekte* 2017 / Foto von: Anne Neier © LWL-Museum für Kunst und Kultur

RONJA GANSSAUGE

Wie schmeckt eine Stadt?

DIE SITUATION

Die Begegnung mit künstlerischen Projekten stellt uns als Betrachter*innen fortwährend vor die Frage, wie wir den Räumen, die sie öffnen, begegnen und wie wir mit den Arbeiten in Kontakt treten – oder auch umgekehrt: Wie wird der Kontakt zwischen mir und der Arbeit versperrt? Werden die Arbeiten in institutionellen Kontexten gezeigt, verändert dies auch mein Eintreten in den Raum. Es wird mir signalisiert: Achtung, Kunst!

Befinden sich diese künstlerischen Arbeiten allerdings im Stadtraum, kreuzen sie unsere Wege an Orten und zu Zeitpunkten, an denen wir sie vielleicht nicht erwarten, wir nicht auf Kunst eingestellt sind. Hier können sie uns überraschen, herausreißen aus unseren Handlungen, uns aber auch mit unserer bisherigen Wahrnehmung des Ortes konfrontieren.

In dem Ausstellungsformat *Skulptur Projekte Münster* wird diese Situation alle zehn Jahre neu verhandelt. Die Arbeiten reagieren auf und mit Orten. So führt ein vor dem Museum für Kunst und Kultur des Landschaftsverbands Westfalen-Lippe (LWL) abgestellter LKW – eine Arbeit von Cosima von Bonin und Tom Burr – zu großen Diskussionen: Wird etwas angeliefert? Ist das Kunst? Steht es im Weg? Die künstlerischen Arbeiten (re)agieren mit dem Alltag der Münsteraner*innen – aber auch mit den Erwartungshaltungen der Besucher*innen der *Skulptur Projekte Münster 2017*. Dadurch entsteht ein besonderes Verhältnis der Betrachtung einer künstlerischen Arbeit: Aus vielen Perspektiven, die aufeinandertreffen können, je nach Situation, ergeben sich unterschiedliche Sinnstiftungen. Das Betreten eines Raumes verändert sich allein dadurch, dass es verschiedene individuelle Verbindungen zu ihm geben kann. Um die Arbeiten herum erlebt man während der *Skulptur Projekte* eine Diskussionsfreude in unterschiedlichen Sprachen. Persönliche Geschichten über die Standorte, historische Begebenheiten der Stadt, Assoziationen mit Handlungen und Objekten. Ein Austausch nimmt seinen Lauf – die eigene Wahrnehmung steht auf dem Prüfstand.

Der folgende Text soll die Möglichkeiten der gemeinsamen Betrachtung innerhalb einer Gruppe fokussieren. Insbesondere steht das Erleben der gemeinsamen körperlich-sinnlichen Handlung im Mittelpunkt der Diskussion. Wie verändern sich die gewohnten Orte und wie begegnen die Orte und die Teilnehmer*innen der Arbeit?

Anhand der Praxisreflexion des Workshops *Wie schmeckt eine Stadt?,* der am Kunstpädagogischen Wochenende vom 7. Juli bis 9. Juli 2017 stattfand, soll zunächst die Handlung Einzelner betrachtet werden, um sie danach in Beziehung zu der Handlung einer Gruppe zu setzen.

Ausgangspunkt stellen hier die Arbeiten des nigerianischen Künstlers Emeka Ogboh dar. Mit *Passage through Moondog* und *Quiet Storm* ist der Künstler mit zwei Arbeiten bei den *Skulptur Projekten 2017* vertreten. Während *Passage through Moondog* an einem festen Ort installiert ist – dem Hamburger Tunnel –, verteilt sich die Arbeit *Quiet Storm* über die ganze Stadt: in der Form eines Bieres, an unterschiedlichen Orten während des Ausstellungszeitraums zu kaufen. Das Bier wurde unter anderem geschmacklich an den Duft der Parks und Gärten Münsters angepasst – mit Lindenblütenhonig von der Westerholtschen Wiese (Promenade). Die Stadt also als Sound und Geschmack? »Ogbohs Werk dreht sich um die Wahrnehmung mit allen Sinnen«, heißt es im Katalog der *Skulptur Projekte Münster 2017* (Torke 2017, 233).

Bild 1

Die beiden Arbeiten, die im Fokus des Workshops stehen, nähern sich Münster auf je unterschiedliche Weise. Unter dem Titel *Wie schmeckt eine Stadt?* wurden zwei Orte in Münster räumlich untersucht und im Hinblick auf unsere körperlich-sinnliche Erfahrung befragt. – Von der Münsteraner Promenade, einem Grüngürtel rund um die Münsteraner Innenstadt, zieht sich unser Weg zum Hamburger Tunnel am Hauptbahnhof.

DIE PROMENADE

Das Material

*Die Gruppe aus zehn Teilnehmer*innen steht an einem Ort an der Promenade von Münster. Zwei Teilnehmer*innen gehen vorsichtig, ganz behutsam, Schritt für Schritt über den waldigen Boden. Eine Person steht mit geschlossenen Augen und wiegt sich ein wenig hin und her. Jemand führt eine Bestandsliste – ein*e andere*r sammelt Dinge in einer Tüte. Jede*r hat eine eigene Aufgabe.*

Die einzelne Handlung

Die Promenade in Münster bildet einen gürtelartigen Grünstreifen rund um den Innenstadtkern. Sie gilt Münsteraner*innen als ›Fahrradautobahn‹ und dient dem alltäglichen Zweck der Beförderung. Zudem finden hier Freizeitaktivitäten wie Joggen oder Grillen statt. Sie ist somit ein Gebrauchsort, aber auch Ort individueller Nutzungen und Erinnerungen.

Unsere eigene Verortung im Raum entsteht durch die leibliche Orientierung des *räumlichen Herums* (vgl. Jäkel 2013, 152). Hierbei bestimme ich von meinem Körper ausgehend die Distanzen, Nähen und Linien im Raum. Dabei ist ebenso die Verfassung des Agierenden sowie seine Bewegung ausschlaggebend für die Beschaffenheit des Raumes (ebd. 157). »Hier wäre das Hantieren, Sich-Bewegen und Wohnen – der alltägliche Vollzug – auch zu deuten als Wirklich-*werden* von Raum: Indem durch Bewegungen unterschiedlichster Art gestische Gestalten zum einen vollzogen, zum anderen aber auch erst gebildet werden, entsteht im gestischen Agieren und Innehaben die ›leibhaftige Herumwirklichkeit‹ – als Wirklich-machen und Wirklich-werden der Gestalt des ›bloßen Herum‹.« (ebd., Herv. i. O.) Allerdings ist zu hinterfragen, inwiefern sich durch diese alltäglichen Handlungen die Wahrnehmung einer Situation an einem dieser Gebrauchsorte nicht auch verschließt. Zu häufig übersehen wir in der Flüchtigkeit des Augenblicks wesentliche Eigenschaften und Potenziale der Dinge. Dazu müssten die Funktionen der Dinge von uns ausgehend erprobt werden (Meyer-Drawe 2015, 30). Das Werkzeug hierfür bietet mein Körper selbst: seine Sinneswahrnehmungen. »Denken und Sprechen reichen nicht weit genug, um diesen Seinssinn zu erfassen. Damit wird zwangsläufig die sinnliche Erfahrung aufgewertet.« (ebd. 33)

Die Promenade als alltäglicher, routinisiert erlebter Handlungsort müsste folglich hinsichtlich ihrer Situation und weiter gehender Erfahrungsmöglichkeiten befragt werden.

Die Befragung des Ortes

Jede*r Teilnehmer*in erhält eine Aufgabe. Dabei geht es darum, sich auf die sinnliche Erfahrung des Raumes zu konzentrieren. So lauten die Aufgaben beispielsweise: »Suche dir eine Stelle, an der du dich wohlfühlst. Zeichne auf, was du hören kannst.« Des Weiteren untersuchen wir den Geruch, das Sehen, das Fühlen sowie das Schmecken. Das räumliche Herum wird durch diese Parameter erweitert, sodass der Raum an sich befragt werden kann. Die Dokumentationsweise wird dabei offengelassen, ebenso die Arbeitsweise. Der Begriff »Aufzeichnen« wird in vielerlei Hinsicht interpretiert: schreiben, zeichnen, fotografieren. So folgt jede*r Teilnehmende zunächst der eigenen Auseinandersetzung. Jede*r einzelne erfüllt somit einen eigenen Auftrag. Die Handlungen ergeben sich hier durch den sinnlichen

Einstieg. Sie sensibilisieren nicht nur für den Raum, sondern definieren ihn durch die eigene Wahrnehmung neu. Das bloße Handeln im Raum stellt dabei noch keine Erfahrungsebene dar. Erst das Rückwirken des Raumes, das Wechselspiel zwischen mir und dem Raum und dessen Reflexion, kann zu einer Schärfung der Erfahrung führen (Dewey 2000, 186 f.). Hierbei ergibt sich aus den Handlungen eine Möglichkeit zur Kommunikation. Alle Teilnehmenden kommen ins Gespräch und tauschen sich über ihre jeweilige Arbeitsweise aus.

Das Material

Wir folgen unseren Sinnen und zeichnen den Raum in seiner temporären Situation durch die eigene Handlung auf. Teilweise fügen sich nach und nach Paare zusammen, die miteinander arbeiten. Dabei entstehen Geschichten, die sich der alltäglichen Nutzung des Raumes entziehen: Zeichnungen, die die Veränderung des Bodens beschreiben, gesammelte Wortfetzen von Joggern, aber auch Größenverhältnisse. Es stellt sich die Frage: Wie viel Raum nehme ich eigentlich an diesem Ort ein? Neben einer scheinbar naturbelassenen Umgebung eröffnet sich ein Raum, an dem entlang süßlicher Waldgerüche verschiedene Tempozonen existieren, die vertikal zur Fahrbahn angeordnet sind. Neben Hektik zieht Gemütlichkeit einher. Wir ziehen weiter.

HAMBURGER TUNNEL

Das Material

*Wir begeben uns erneut in die Erforschung des Raumes. Gemeinsam betreten wir den Tunnel. Einzeln schwärmen wir aus. Dabei legt jede*r sein eigenes Tempo vor. Trotzdem bleibt die Gruppe erkennbar. Eine Person bleibt am Anfang des Tunnels stehen, lehnt sich gegen die Wand und sammelt Geräusche. Eine andere Person versucht, unterschiedlich schnell durch den Tunnel zu gehen. Fahrradklingeln, Besucher*innen und hektische Passant*innen, die ihren nächsten Zug erreichen müssen, kreuzen unsere Wege. Einige bleiben stehen, doch die meisten hetzten an uns vorbei. Wir beobachten, oder: Wir fangen an, das Ganze in seinem Zusammenspiel zu sehen.*

Der gemeinsame Körper: Der Ort und die Arbeit von Ogboh

Vor dem Münsteraner Bahnhof erstreckt sich eine Großbaustelle. Die komplette Front des Gebäudes wird erneuert, die Passant*innen suchen sich ihren Weg zur Bahnhofsrückseite, um die Gleise betreten zu können. Während der Ausstellungszeit der *Skulptur Projekte Münster 2017* wird sich dieses Bild verändern. Der renovierte Bahnhof wird eröffnet und die Züge sind wieder durch den Haupteingang zu erreichen. Noch aber führt für viele die Passage durch den Hamburger Tunnel. Hierbei tummeln sich Fahrradfahrer*innen, Fußgänger*innen und jegliches andere Gefährt. Wie bei der Promenade handelt es sich um einen Gebrauchsort. Doch über die Szenerie legt sich von Zeit zu Zeit ein undefinierbarer Sound. Ein trommelähnliches Instrument spielt einen klaren Rhythmus, der sich von Ort zu Ort im Tunnel bewegt. Der Tunnel führt seine eigene Choreografie auf. Die Arbeit *Passage through Moondog [Passage zu Moondog]* von Emeka Ogboh für die *Skulptur Projekte Münster 2017* greift akustisch in einen bekannten Ort ein (vgl. Torke 2017, 233–235). Aus sechzehn Lautsprechern tönen unter anderem Soundscapes des Musikers Moondog.

Der Prozess

Die Teilnehmer*innen begeben sich erneut in die körperliche Auseinandersetzung mit den am Ort und durch den Ort sich öffnenden Erfahrungsräumen. Bei der Erforschung des Tunnels agieren wir als Marker und skizzieren von uns ausgehend die Umgebung (vgl. Jäkel 2013, 157). Jede*r Teilnehmer*in schärft

Bild 3

den eigenen Begriff vom Raum, indem wir uns auf einen einzelnen Aspekt konzentrieren oder uns bei der Erforschung auf eine Seite des Tunnels beschränken. Wieder fragen wir uns: Wie riecht, schmeckt, fühlt und hört sich dieser Raum an? Was sehen wir? Die Wiederholung des Prozesses an einem anderen Ort ermöglicht den Vergleich, das Abgrenzen der jeweiligen Erfahrung von der anderen, die durch die Stilisierung zu einer Ordnung des erfahrenen Raumes führen kann (vgl. Waldenfels 1973, 23). Insbesondere an diesem Ort wird deutlich: Wir handeln als gemeinsamer Körper. Jede*r hat einen eigenen Auftrag, doch ein gemeinsames Ziel: Das Erfassen und Erkunden des Raumes. Die Gruppe betritt dieses Mal gemeinsam den Tunnel. Jede*r scheint seinem und ihrem Auftrag zu folgen und auf etwas fokussiert zu sein. Doch schneller als zuvor ergibt sich der Austausch. Wie beim Zusammenspiel einzelner Funktionen eines gemeinsamen Körpers reagieren die Mitglieder aufeinander und agieren als Gruppe miteinander. So bleibt beispielsweise ein Teil der Gruppe stehen und jede*r befragt an diesem gemeinsamen Standort die jeweilige Sinneswahrnehmung. Die Teilnehmer*innen erkennen den Grund für dieses gemeinsame Handeln in den Herausforderungen der Umgebung. In der Gruppe fühlt man sich wohler. Der Raum ist laut, hektisch, voller Gerüche und Geschmäcker – alles wird zu viel. Er schmiegt sich nicht an, sondern stößt ab. Doch gerade hieraus ergibt sich (erst) der Kontakt zwischen den einzelnen Teilnehmer*innen. Sie fügen sich nicht nur in Pärchen zusammen, sondern beginnen, im Team gemeinsam zu (re)agieren.

Diskutiert werden die Verbindungen und Abgrenzungen der eigenen Erfahrung sowie die Wahrnehmung des Raumes. Es werden die verschiedenen Eigenschaften in Beziehung gesetzt, wodurch dieser sich in seiner Beschaffenheit eher erfassen lässt (vgl. Dewey 2000, 192). Es beginnt ein Prozess, der nach Dewey als »Denken« (ebd.) bezeichnet werden kann: Das Gehör nimmt verschiedene Rhythmen wahr und verbindet sich mit dem Fühlen, das abwechselnd warme und kalte Luftzüge spürt. Dies führt zu einer unterschiedlichen Schnelligkeit, mit der man sich durch den Tunnel bewegt. Die dokumentierten Aufzeichnungen fokussieren sich mittlerweile sehr auf die schriftliche Aufzeichnung von Beobachtungen. Diese werden auf dem Boden gemeinsam geclustert.

Über diesen Prozess des gemeinsamen Denkens stehen unsere Handlungen im Kontext zu deren Folgen und werden einzeln in Beziehung miteinander gesetzt, beginnen die Beobachtungen der Einzelnen sich gegenseitig zu kontextualisieren, in ein Verhältnis gegenseitiger Kommentierung und Rückkopplung zu geraten. Aus der Reflexion ergeben sich neue Orte innerhalb des Tunnels, die gemeinsam begangen werden und aus denen sich im Gespräch weitere Aspekte der Arbeit *Passage through Moondog* von Emeka Ogboh eröffnen. Über die Abgrenzungen und Differenzierungen definieren sich die Unterschiede in der Wahrnehmung. Das

Natürliche, Leichte, Unbeschwerte im Kontrast zu Urbanität, Schnelligkeit und Rhythmus. Hierbei entsteht weniger eine Abwertung, sondern vielmehr eine Sensibilisierung und eine Veränderung innerhalb der Betrachtungsweise auf die Stadt Münster.

DIE ANNÄHERUNG

Kreuzen künstlerische Arbeiten unsere Routen im Stadtraum, kann uns die Begegnung mit ihnen völlig überraschen. Zu gefestigt sind unsere alltäglichen Wege, durch den Tunnel hetzend, den Zug noch erreichen wollend, vom Sound herausgerissen entsteht Irritation. Dieser neuen Wechselwirkung von künstlerischer Arbeit und Raum müssen wir uns zunächst öffnen.

Die gemeinsame körperlich-sinnliche Betrachtung eines Ortes beginnt bei der einzelnen Handlung. Die Frage, wie ich mich im Raum verorte und inwiefern hier meine Antworten auf den Ort entstehen, ist eine Öffnung hin zu einer sinnlichen Erfahrung. Über die eigene Handlung hinaus, ergibt sich insbesondere durch den gemeinsamen Austausch und die Reaktionen aufeinander ein geschärftes Bild des Ortes und ein differenzierteres Verständnis von Raum als Raum der Erfahrung.

Literatur

Dewey, John Erfahrung und Denken, in: Oelkers, Jürgen (Hg.): John Dewey. Demokratie und Erziehung, Weinheim / Basel 2000, S. 186–218

Jäkel, Angelik Gestische Aspekte des gelebten Raums und Gelebter Raum, Gestimmter Raum, Orientierter Raum. Aufgaben eines Konzepts des Gestischen Raums, in: Jäkel, Angelika: Gestik des Raumes. Zur leiblichen Kommunikation zwischen Benutzer und Raum in der Architektur, Tübingen 2013, S. 152–173

Meyer-Drawe, Käte Sinnlich wahrnehmen. Erfahrungsräume öffnen, in: Eger, Nana / Klinge, Antje (Hg.): Künstlerinnen und Künstler im Dazwischen. Forschungsansätze zur Vermittlung in der kulturellen Bildung. Reihe: Beiträge zur bildungswissenschaftlichen und fachdidaktischen Theorie und Forschung, Band 7, Bochum / Freiburg 2015, S. 30–40

Torke, Nicola Emeka Ogboh. *Passage through Moondog / Quiet Storm,* 2017, in: *Skulptur Projekte Münster 2017.* Kat.-Ausst., hg. von Kasper König, Britta Peters und Marianne Wagner, erschienen anlässlich der Ausstellung im Jahr 2017, Leipzig 2017a, S. 233–235

Waldenfels, Bernhard Gespür für die Dinge, in: ders. (Hg.): Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung, Berlin S. 18–39

Abbildungen

Bild 1 + 4 Emeka Ogboh, *Passage through Moondog [Passage zu Moondog],* Installationsaufnahme *Skulptur Projekte 2017* / Foto von: Henning Rogge / © LWL-Museum für Kunst und Kultur

Bild 2 Hamburger Tunnel, Plakatwand mit Schülerin, Juni 2017 / © Stefanie Bringezu

Bild 3 Hamburger Tunnel, Aufzeichnung eines Mapping, Juni 2017 / © Ronja Ganßauge

STEPHANIE SCZEPANEK

Kunst als künstlerische Dokumentation

Die Grenze zwischen einem Werk und seiner Abbildung oder Dokumentation ist in der Gegenwartskunst nicht immer eindeutig zu ziehen. Sie kann vor allem dort Teil der Arbeit werden, wo Irritationen und Sinnmöglichkeiten erst aus der Zusammenschau dokumentarischen Materials sichtbar werden. Nachfolgend soll anhand der Praxisreflexion des Workshops *Kunst als künstlerische Dokumentation* dieser Gedanke erörtert und in einen Zusammenhang gestellt werden. Was kann für die Teilnehmer*innen einer Kunstvermittlungssituation sichtbar werden, wenn anhand des Dokumentationsmaterials das Erlebente reflektiert wird?

PERFORMATIVITÄT UND IHRE DOKUMENTATION

Ob die eigene künstlerische Arbeit dokumentiert werden soll und wenn ja wie, ist eine der zentralen Fragen künstlerischer Praxis, die sich mit performativen Prozessen auseinandersetzt.

»In den 1960er Jahren entsteht innerhalb der bildenden Kunst eine eigenständige Gattung, die Aktionskunst, zu der neben Body Art, Happening, Live-Art, Fluxus oder Living Sculpture vor allem die Performance Kunst gerechnet wird. Die Anfänge dieser aktionsorientierten Form sind in den 1970er Jahren vor allem geprägt von der körperlichen Präsenz der KünstlerInnen, die wie beispielsweise Marina Abramović, Chris Burden oder die Künstler des Wiener Aktionismus sich und ihren Körper oftmals Extremsituationen und Grenzerfahrungen aussetzen […] – immer in Anwesenheit des Kunstpublikums.« (Pfeiffer 2013, 211)

Die Performance als Live-Art ist auf den Moment des Machens und Erlebens konzentriert. Sie ist oftmals flüchtig und hinterlässt allenfalls dokumentarische Fragmente. Diese sind wichtig, um die eigentliche künstlerische Arbeit fassen zu können. Die Anwesenheit von Zuschauer*innen ermöglicht einen Austausch zwischen Kunstobjekt und Betrachter*in im Moment der Begegnung. Dabei werden die Blicke für das Gewohnte hinterfragt. Hier tauchen Analogien zu Kunstvermittlungssituationen auf: die Schnittstelle zwischen (Kunst-)werk und Betrachter*in. Sie begleitet im Dialog, regt Diskussionen an und vermittelt zwischen den verschiedenen Perspektiven. Dabei können die Arbeiten vielschichtig erforscht und hinterfragt werden.

Die Auseinandersetzung mit anderen Personen, ihre Einbeziehung in performative Handlungen und die Kommunikation über die je eigene Wahrnehmung und Erfahrung sind ein wichtiger Bestandteil meiner eigenen künstlerischen Arbeit: Das Innere und Äußere durch eine nicht wiederholbare Handlung erlebbar werden zu lassen, die sich als orts- und situationsspezifische Setzung versteht und die in ihrer Wirksamkeit ergebnisoffen bleibt. Hierbei begegnet mir immer wieder die Entscheidung darüber, was und wie dokumentiert wird und was das Dokumentieren für die eigene Arbeitsweise bedeutet.

Von diesem Hintergrund ausgehend beschäftigte ich mich im Rahmen der Kooperation der Kunstdidaktik der *Kunstakademie Münster* und der Kunstvermittlung der *Skulptur Projekte 2017* mit den Gemeinsamkeiten und Unterschieden der Dokumentation künstlerischer Arbeiten und der Dokumentation als Kunst, verbunden mit dem Interesse, welche Spuren Prozesse in Werken hinterlassen können und wie diese sichtbar werden.

»KUNST ALS KÜNSTLERISCHE DOKUMENTATION«

Während des Kunstpädagogischen Wochenendes fand der Workshop *Kunst als künstlerische Dokumentation* statt. Auch dieser thematisierte performative Prozesse in Kunst und Vermittlung und beschäftigte sich diskursiv damit, was für die Teilnehmer*innen einer Kunstvermittlungssituation sichtbar werden kann, wenn anhand des Dokumentationsmaterials das Erlebte reflektiert wird.

Ziel innerhalb des Workshops war es, gemeinsam einen Raum zu schaffen, der es ermöglichte zu reflektieren und zu hinterfragen, wie und in welcher Form Begegnungen mit der Kunst entstehen, wie sie Zugänge eröffnet und ästhetische Prozesse fördert. In Hinblick auf experimentelle und prozessorientierte Verfahren stand die Frage, »was geschieht, wenn Kunst in den städtischen Außenraum tritt – und mitten in die Lebenswelt und den Alltag von Menschen?« (Kunstakademie Münster 2017) Diese Annahmen diskutierten wir während des Workshops über den praktischen Umgang mit zwei Arbeiten: die Installation von Michael Asher und die Arbeit von Cosima von Bonin und Tom Burr *Benz Bonin Burr*.

Zunächst widmeten wir uns der Erörterung der Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen der Dokumentation einer künstlerischen Arbeit und einer Dokumentation als künstlerische Arbeit, losgelöst von konkreten Beispielen. So haben wir uns mit der Möglichkeit der Grenzziehung zwischen einem Werk und seiner Abbildung oder Dokumentation beschäftigt.

Die einzelnen Assoziationen, Eindrücke und Erfahrungen der Teilnehmer*innen wurden auf Karten gesammelt und im Anschluss gemeinsam besprochen. Die Dokumentation der künstlerischen Arbeit und die Dokumentation als künstlerische Arbeit haben demnach gemeinsam, dass gespeichert, transportiert, vermittelt, interpretiert und aufgeführt werden kann. Die Dokumentation der künstlerischen Arbeit scheint jedoch lediglich eine Aufzeichnung beziehungsweise Zusammenstellung und Nutzbarmachung von Dokumenten, Belegen und Materialien zu sein. Diese sind von dem eigentlichen Original abhängig und daher etwas anderes als das Werk selbst. Dabei wurde erörtert, dass eine Dokumentation einem subjektiven Blick folgt und immer abhängig davon ist, wer und mit welcher Intention dokumentiert. Die Dokumentation kann insofern zu einer künstlerischen Arbeit werden,

wenn Künstler*innen in den Prozess lenkend eingreifen, unabhängig davon, ob dies von vornerein intendiert ist oder nicht.

Im Anschluss an diese erste Diskussion bildeten die Teilnehmer*innen insgesamt vier Gruppen und erhielten die fotografische Dokumentation (Bild 1) von Michael Ashers Projekt, das 1977 während der ersten Ausgabe der *Skulptur Projekte* das erste Mal gezeigt wurde.

Das Material sollte von den Gruppen aus unterschiedlichen Blickwinkeln anhand von zwei verschiedenen Fragestellungen betrachtet werden: Was wird bei Einbeziehung der Dokumentation sichtbar, was bei der Betrachtung der künstlerischen Arbeit ohne deren Kenntnis nicht sichtbar geworden ist, und was zeigt das dokumentierende Material auf, unter der Berücksichtigung, dass die Dokumentation als künstlerische Arbeit verstanden wird?

Michael Ashers Projekt für die Skulptur Projekte 1977, 1987, 1997 und 2007

Im Jahr 1977 stellte Michael Asher an insgesamt 19 Standorten einen gemieteten Anhänger der Marke *Eriba Familia BS* aus. Der Caravan blieb dort jeweils eine Woche und wurde montags an den nächsten Standort umgesetzt. Jeder Standort wurde fotografisch dokumentiert. Während der Ausstellungsdauer konnte der Anhänger mittels eines Zettels, der die Standorte auflistete und im Museum ausgegeben wurde, aufgesucht werden. Ursprünglich war die Arbeit als ein einmaliges Projekt geplant. Jedoch wiederholte Asher 1987, 1997 und 2007 die Arbeit. »Dabei blieben bestimmte Parameter auf Wunsch des Künstlers gleich: das Caravan-Modell, die Standorte, die Handouts, die Dokumentation und das in der gleichen Folge wöchentliche Umstellen des Wagens.« (Winkler 2018, 115)

Die Installation Ashers mit dem Caravan wurde über die Dauer von vier Ausgaben der *Skulptur Projekte* zu einer Langzeitstudie (Alberro 2016, 2). Die Schwarz-Weiß-Fotografien zeigen die Veränderungen innerhalb der Stadt Münster in den dreißig Jahren, die zwischen den jeweiligen Ausstellungen liegen. Fehlende Fotografien verweisen auf den Umstand, dass einige Orte aufgrund von städtebaulichen Maßnahmen zunächst nicht angefahren wurden, was sich jedoch in den jeweiligen Editionen verändern konnte. Auch die Ausstellungsdauer der *Skulptur Projekte* verkürzte sich: 1987 waren es 17 Wochen und somit 17 Standorte, 1997 14 und 2007 15 Standorte (ebd. 3 f.).

Im Ausstellungskatalog der *Skulptur Projekte 2007* wurden alle Fotografien der vergangenen Ausgaben der *Skulptur Projekte* veröffentlicht, sodass die Entwicklung des dokumentarischen Materials nachvollzogen werden konnte (skulptur projekte münster 07, 24–33). Die Aufnahmen der Standorte wurden 2007 im Vorfeld der Ausstellung aufgenommen, d. h., dass der Wohnwagen vor Beginn der eigentlichen Ausstellung an allen »befahrbaren« Standorten aufgestellt und fotografiert

wurde (ebd.). Erst die Zusammenstellung des dokumentarischen Materials erlaubt die überzeitliche Betrachtung und das Erkennen der genannten Beobachtungen (Alberro 2016, 2 f.). Elena Winkler weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass Asher 1977 durch das Aufstellen des Caravans den städtischen Raum ästhetisch erfahrbar werden lässt und den aktuellen Status des Ortes festhält. Durch die Wiederholung der Arbeit in den darauffolgenden Ausstellungsformaten werden zeitliche Aspekte erst greifbar und hinsichtlich des Ausstellungskontextes und des Ortes historisch bedeutend (Winkler 2018, 124). Der Künstler wählte die Fotografien gezielt aus und hinterließ genaue Anweisungen, wie mit den jeweiligen Orten und den Parksituationen umgegangen werden sollte. Winkler bemerkt an dieser Stelle zurecht, dass das dokumentarische Material Hinweise auf die künstlerische Strategie liefert (ebd.).

Im Jahr 2012 starb Asher, weshalb das Werk während der *Skulptur Projekte 2017* keine Fortsetzung fand. Stattdessen wurden in einer Ausstellung des *Skulptur Projekte Archivs* unter dem Titel *Double Check* im *LWL-Museum für Kunst und Kultur* während der Dauer der *Skulptur Projekte 2017* Skizzen, Briefwechsel, Rechnungen, Zeitungsausschnitte und Fotos des Projektes gezeigt. 19 Schwarz-Weiß-

Bild 1

Fotografien des Fotografen Alexander Rischer, die den von Asher einst festgelegten Standorten entsprechen und diesen ohne den Caravan dokumentieren, bildeten den Abschluss dieser Ausstellung (Skulptur Projekte Archiv/LWL-Museum 2017). Innerhalb des anschließenden Austausches wurde das ›Wandern‹ des Caravans als performativer Prozess beschrieben unter Berücksichtigung der ortsgebundenen, infrastrukturellen und architektonischen Veränderungen. Dabei stand das Umsetzen des Wohnwagens als sich wiederholende Handlung als zentraler Aspekt im Vordergrund. Die Dokumentation der Nichtaufstellung, die innerhalb des Materials durch die Abwesenheit der Fotografien deutlich wird, gibt Auskunft über das Vorhaben und im Zuge dessen auch über Nicht-Realisierbarkeiten. Gerade für die künstlerischen Arbeiten der Gegenwartskunst, die nur temporär bestehen, scheint, wie eingangs bereits beschrieben, die Schwierigkeit groß, eine eindeutige Grenze zwischen einem Werk und seiner Abbildung oder Dokumentation zu ziehen. Die Betrachtung und Diskussion des Materials in den einzelnen Gruppen und der gemeinsamen anschließenden Reflexion zeigte, dass erst durch das Einbeziehen der Wahrnehmung und Erfahrungen Einzelner in einen Prozess künstlerischer Erfahrung – auch vor dem eigenen Entwicklungshorizont – sich diese Grenzen aufzulösen scheinen. Dieser Gedanke wurde in der Auseinandersetzung mit dem Projekt *Benz Bonin Burr* von Cosima von Bonin und Tom Burr weiterdiskutiert.

Cosima von Bonin und Tom Burr: »Benz Bonin Burr«

In einer Kooperation zwischen dem Westfälischen Kunstverein und den *Skulptur Projekten 2017* realisierten Cosima von Bonin und Tom Burr während der Ausstellungsdauer der *Skulptur Projekte Münster 2017* das Projekt *Benz Bonin Burr*. Burr stellte während der *Skulptur Projekte* im Westfälischen Kunstverein Münster unter dem Titel *Surplus of Myself* aus. Bonin und Burr, die sich bereits mehrere Jahre kennen, schufen eine gemeinsame Arbeit, die »[…] die Situation auf dem Vorplatz von Museum und Kunstverein an der Rothenburg mit seiner Ansammlung von Skulpturen: Otto Pienes Lichtarbeit *Silberne Frequenz* (1970/71, 2014), Ulrich Rückriems *Granit (Normandie), gespalten, geschnitten, geschliffen* (1985) und zuletzt eine temporäre Leihgabe, Henry Moores Bronzeskulptur *The Archer (Der Bogenschütze)* (1964/65) aus der Sammlung der Neuen Nationalgalerie Berlin« (Westfälischer Kunstverein 2017, Herv. i. O.) beleuchtet. Auf dem Vorplatz unweit der Plastik von Moore stellte die Künstlerin einen Tieflader mit einem Anhänger auf. Die Ladefläche war besetzt von einer mit Sicherungsseilen fixierten Kiste aus schwarz gestrichenem Bauholz in den Maßen 4×2×3 Meter, die Burr somit in den ungefähren Maßen der Arbeit von Moore ausführte. Die Kiste war an einer Seite geöffnet und das Seitenteil an die Box angelehnt. Auf dem Seitenteil stand das Wort *Fragile* geschrieben. Je nach Standort und Blickwinkel der Betrachter*innen auf dem Vorplatz und der umliegenden

Bild 2

Straße wird der Eindruck hervorgerufen, dass der *Bogenschütze* von Moore in der Kiste verschwindet. Von einer Seite aus gesehen in Höhe der Straße scheint die Bronzeplastik auf dem LKW zu stehen zwischen dem Führerhaus und der schwarzen Kiste. Sowohl der Transport der Arbeit als auch ihre Aufstellung an dem Ort und der Moment der temporären Situation auf dem Vorplatz werden thematisiert.

Der Katalog der *Skulptur Projekte 2017* zeigt eine Fotografie der Planungsskizze des Projektes, die den ursprünglichen Aufbau der Bronzeplastik *The Archer (Der Bogenschütze)* von Moore dokumentiert (*Skulptur Projekte Münster 2017,* 147).

Moores Arbeit ist eine Dauerleihgabe aus der Sammlung der Neuen Nationalgalerie Berlin und wird voraussichtlich bis Herbst 2019 auf dem Vorplatz des Museums verbleiben. *Der Bogenschütze* wurde im Herbst 2016 anlässlich der Ausstellung *Henry Moore. Impuls für Europa,* die vom 11. November 2016 bis 19. März 2017 im *LWL-Museum für Kunst und Kultur* zu sehen war, aufgestellt. Auf der Fotografie wurden der Kran und einige der Transportpaletten von Bonin mit dicken schwarzen Linien übermalt.

DOKUMENTATION UND KUNSTVERMITTLUNG

Vor Ort und direkt an dem Projekt von Bonin und Burr betrachteten die Teilnehmer*innen des Workshops gemeinsam die Planungsskizze unter dem Gesichtspunkt, was anhand dieses Dokumentationsmaterials des Aufbaus der Arbeit Moores sichtbar werden kann. Infolge der Diskussion wurde auch danach gefragt, welche Möglichkeiten der Weiterarbeit sich nach dem gemeinsamen Austausch hinsichtlich der eigenen Wahrnehmung und gesammelten Erfahrungen der Vermittlungssituation anbietet:

Die Dokumentation von Kunstvermittlungssituationen und -prozessen kann als Möglichkeit des Erkennens und der Reflexion der eigenen Rolle im Hinblick auf die Bedeutung der eigenen, oft unbewussten Gestaltungsmacht verstanden werden. Welche Bedingungen entstehen, wenn in der Vermittlung Subjekte, Rollen und Hierarchien hinterfragt und aufgebrochen werden? – Dies ließ nach dem Verhältnis von sinnlichen Erfahrungen und deren Reflexion der Grenzen und Geltung von Gegenwartskunst innerhalb experimenteller Kunstvermittlungsformate suchen. Einbezogen waren hier die Zusammenarbeit mit den Teilnehmenden, die jeweiligen Erfahrungsräume und die Bedürfnisse der Gruppe.

Diese Fragen und Aspekte wurden in der abschließenden Diskussion auch vor dem theoretischen Hintergrund des Prinzips der Performativität als Kunstvermittlung nach Bernadett Settele erörtert. Die Performativität in der Kunstvermittlung beschreibt Bernadett Settele als ein Prinzip, in dem das Sprechen und das Tun als Handlungsmodi produzierte, produzierende und produktive Figuren generiert mit dem Ziel, Besucher*innen in einen Dialog treten zu lassen und darüber hinaus Erfahrungen ermöglichen zu können (vgl. Settele 2010, 2). Die Neusetzung von Wissen durch das Sprechen und das Tun stellt eine Situation her, die zu einer gemeinsamen Handlung befähigt, ohne sich selbst dabei die Autorenschaft des Gesagten oder des Getanen zuzuweisen (vgl. ebd. 6), sondern vielmehr die eigene Rolle zu benennen und zu verorten: Die Selbstgenerierung von ›Wissen‹ und Einschätzungen in Bezug auf die Kunst, die Institution, die Ausstellung und den Kontext sind zur Erlangung einer Deutungs- und Gestaltungsmacht notwendig (vgl. ebd. 3 f.).

Die Kunst setzt sich nicht erst seit dem 20. Jahrhundert damit auseinander, dass die Wahrnehmung der Welt, die uns zumeist schlicht als gegeben erscheint, ein prozesshaftes Verhandeln ist, an dem wir selbst aktiv beteiligt sind, wie Stefan Hölscher beschreibt. Sie macht diesen Prozess zugänglich und damit Wahrnehmung als eine Form des Handelns sichtbar. »Kunst wird zunehmend als Initiierung von performativen, bedeutungs- und wahrnehmungstransformierenden Prozessen verstanden.« (Hölscher 2015, 229)

Literatur

Alberro, Alexander Skulpturale Überschreibungen: Michael Asher in Münster, in: Skulptur Projekte Münster (Hg.): Out of Time, Herbst 2016/2, S. 1–5

Hölscher, Stefan Unbestimmtheitsrelationen. Impulse zum kunstdidaktischen Verhältnis von Rahmung und Prozess, in: Engel, Birgit / Böhme, Katja (Hg.): Didaktische Logiken des Unbestimmten. Immanente Qualitäten in erfahrungsoffenen Bildungsprozessen. Reihe: Didaktische Logiken des Unbestimmten, Band 2, München 2015, S. 214–232

Kunstakademie Münster (Hg.) VER_HANDELN. Begegnungen im öffentlichen Raum der Kunst. Diskussionsforum IV (Ankündigung 2017), <https://www.kunstakademie-muenster.de/fileadmin/media/Kalender_Fotos_2017/04_17/Programm_Diskussionsforum_IV__VER_HANDELN.pdf>, Zugriff am 25.06.2018

Pfeiffer, Malte Performativität und Kulturelle Bildung, in: Bockhorst, Hildegard / Reinwand-Weiss, Vanessa-Isabelle / Zacharias, Wolfgang (Hg.): Handbuch kulturelle Bildung, München 2012, S. 211–217, <https://www.kubi-online.de/artikel/performativitaet-kulturelle-bildung>, Zugriff am 25.06.2018

Settele, Bernadett Performing the Vermittler_in, in: Art Education Research. e-journal des Institute for Art Education der Zürcher Hochschule für der Künste, 1/2010/2, S. 1–12, <https://intern.zhdk.ch/fileadmin/data_subsites/data_iae/ejournal/no_2/Art_Education_Research_1_2__Settele.pdf>, Zugriff am 25.06.2018

Skulptur Projekte Archiv / LWL-Museum für Kunst und Kultur (Hg.) Double Check. Michael Ashers Installation Münster (Caravan), März 2017 – März 2018 (2017), <https://www.skulptur-projekte-archiv.de/de-de/page/exhibitions/>, Zugriff am 25.06.2018

skulptur projekte münster 07 Kat.-Ausst., hg. von Brigitte Franzen, Kasper König und Carina Plath, erschienen anlässlich der Ausstellung im Jahr 2007, Köln 2007

Skulptur Projekte Münster 2017 Kat.-Ausst., hg. von Kasper König, Britta Peters und Marianne Wagner, erschienen anlässlich der Ausstellung im Jahr 2017, Leipzig 2017

Westfälischer Kunstverein Münster (Hg.) Cosima von Bonin + Tom Burr. »Benz Bonin Burr«, 10. Juni – 1. Oktober 2017. Eine Kooperation der Skulptur Projekte Münster 2017 mit dem Westfälischen Kunstverein, <https://www.westfaelischer-kunstverein.de/ausstellungen/archiv/2017/b-b-b/>, Zugriff am 25.06.2018

Winkler, Elena Dreimal Depot und zurück. Michael Ashers Beitrag zu den skulptur projekten zwischen Ausstellung und Archiv, in: Huss, Till Julian / Winkler, Elena (Hg.): Kunst & Wiederholung: Strategie, Tradition, ästhetischer Grundbegriff, Berlin 2018, S. 113–134

Abbildungen

Bild 1 Detail von Seite 24 und 25 von *skulptur projekte münster 07*, Kat.-Ausst., mit Parkposition der 1. bis 4. Woche von Michael Asher, *Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Skulptur Projekte, 1977, 1987, 1997, 2007.* Foto: Rudolf Wakonigg (1977, 1987); Roman Mensing, artdoc.de (1997, 2007). © LWL-Museum für Kunst und Kulturgeschichte; © Michael Asher Foundation

Bild 2 Cosima von Bonin und Tom Burr, *Benz Bonin Burr,* 2017, Installationsansicht 2017/ Foto von: Henning Rogge © LWL-Museum für Kunst und Kultur

Medienästhetik als Möglichkeitsentwurf

Wie setzen sich eigentlich die von der Kunstbetrachtung angestoßenen Eindrücke und Gedanken fort und wie lassen sich diese ausdrücken und vermitteln? Im Rahmen des Workshops *Do-It-Yourself-Zine* (gebräuchliches Kürzel *DIY-Zine*) beschäftigten wir uns mit der Frage, wie wir unsere Gedanken und Ideen durch Text und Gestaltung auch für andere ›handhabbar‹ machen können. Ein *DIY-Zine* ist ein kleines, von einer Person oder einer kleinen Gruppe hergestelltes Heftchen, meistens mit einer bestimmten Thematik und üblicherweise in Umgangssprache geschrieben. Ein besonders häufiges Format ist seit den 80er Jahren das Fanzine, das von Fans für Fans gemacht wird.

Der Workshop befasste sich mit den Möglichkeiten des Versprachlichens der Erfahrung, die im Umgang mit Kunst erlebt werden kann. Das Aufzeigen von philosophisch-methodischen Zugängen beim Betrachten eines Kunstwerks war ein Anliegen des Workshops. Besonders spannend ist im philosophischen Kontext nicht nur, was uns die Kunst erzählt, sondern ebenso, wie wir auf sie schauen. Wir können also, im epistemologischen Sinne, besonders gut das Wahrnehmen erfahren und uns dabei unter anderem auch kritisch mit gesellschaftlichen Normen auseinandersetzen und die eigenen und möglicherweise auch fremden gesellschaftlichen Gegebenheiten und Strukturen reflektieren. »Denn Philosophieren lässt sich bestimmen als das Selberdenken lernen und das beste Mittel das Selberdenken zu lernen besteht darin, es zu tun.« (vgl. Guinebert 2014, 8 ff.). In der exemplarischen Auseinandersetzung mit dem Werk *Sketch for a Fountain [Skizze für einen Brunnen]* von Nicole Eisenman wurde die didaktische Dreischrittigkeit des Philosophierens – das Fragen, Hinterfragen und Weiterfragen – erprobt und sich mit den Voraussetzungen, Methoden und Zielen von Philosophie und ihrer Form des Erkenntnisgewinns nach Ekkehard Martens beschäftigt:

- Das beobachtende Beschreiben (Phänomenologie).
- Das Deuten von Deutungen (Hermeneutik).
- Das Zergliedern von Sachverhalten (Analyse).
- Das Denken in Widersprüchen und Gegensatzbegriffen (Dialektik).
- Fantasie und Kreativität, das Denken in Möglichkeiten (Spekulation) (Müller nach Martens 2014, 26)

Im Vordergrund des Workshops stand entsprechend weniger das Vermitteln von künstlerischem und kunsthistorischem Wissen. Umso mehr ging es um ein Bewusstwerden der eigenen Wahrnehmung, also um den Prozess des Erkennens beim bewussten Blick auf ein Werk. Eine anknüpfende Frage war, in welche materielle Form sich unsere Gedanken transformieren lassen und damit selbst zum Objekt der Betrachtung werden können. Ein in der Themenauswahl und Layout selbst gestaltetes *DIY-Zine*, dessen kopierte Auflagen im Stadtraum kostenfrei ausgelegt wurden, bildete den Abschluss des Workshops.

»SKETCH FOR A FOUNTAIN«

Mit ihrer Arbeit *Sketch for a Fountain* interpretierte Nicole Eisenman den Brunnen – einst historisches Zentrum der Begegnung, der Kommunikation und des Verweilens im öffentlichen Raum – neu. Die Wahl des Ortes war für alle Künstler*innen Basis für die ortspezifischen Arbeiten der *Skulptur Projekte 2017*: Inmitten der Promenade, nahe des Buddenturms und der Büste der Annette von Droste-Hülshoff an der Kreuzschanze, setzte sich die Arbeit *Sketch for a Fountain* aus fünf überlebensgroßen, nackten Figuren aus Bronze oder Gips, die sich um ein Wasserbecken herum gruppierten, zusammen. Nicht eindeutig einem Geschlecht zuzuordnen, nahmen die Figuren eine ruhige, entspannte selbstbewusste oder auch in sich gekehrte Haltung ein. Aus einigen Körpern rann Wasser und angepflanzter Pilzbewuchs gedieh zu den Füßen der Figuren. Eisenman inszenierte ihre Skizze mitten in die Lebenswelt und den Alltag der Münsteraner*innen. Rollenklischees, Körper und Sexualität sind in ihrem Werk zentral. Den antiken Brunneninszenierungen setzte sie Figuren entgegen, die sich der klassischen Ästhetik vollkommen entziehen.

WORKSHOPAUFBAU

Der Workshop setzte sich aus zwei Einheiten zusammen. *Teil 1* (45 Minuten) bestand aus einer gemeinsamen Betrachtung der Arbeit *Sketch for a Fountain*. Teil 2 war eine Praxiseinheit (90 Minuten) und fand in den temporär angelegten Atelierräumen der *Trafostation* statt. Dort konnten die Teilnehmenden ein eigenes *DIY-Zine* gestalten. Zum Abschluss (15 Minuten) wurden die *Zines* in der Gruppe präsentiert, mannigfach kopiert und untereinander getauscht. Weitere Exemplare wurden an der »Brunnenskizze« *(Sketch for a Fountain)* kostenfrei ausgelegt.

Betrachten, Analysieren und Deuten der »Brunnenskizze«

Von der *Trafostation* aus startend, ist die Gruppe (insgesamt acht Teilnehmer*innen bestehend aus Lehrer*innen sowie Studierenden der *Kunstakademie Münster*) zum Skulptur Projekt *Sketch for a Fountain* von Nicole Eisenman gelaufen (drei Minuten Fußweg). Der Workshop startete mit der Aufgabe, Wahrnehmungsschwerpunkte auf den urbanen Raum visuell, auditiv, kinästhetisch und olfaktorisch zu legen. Unter den gleichen Bedingungen galt es, die Arbeit zu erkunden, den Standort sowie andere Besucher*innengruppen der *Skulptur Projekte 2017* zu beobachten. Nach etwa zehn Minuten traf sich die Gruppe erneut an dem Werk, um erste

Eindrücke und Gedanken zur Arbeit auszutauschen und Interpretationen zu sammeln. Folgende im Workshop protokollierte Zitate einzelner Teilnehmer*innen geben einen Einblick in die Fülle der Interpretationszugänge:

»Wenn ich in das Brunnenwasser blicke, so wie die eine Gipsfigur neben mir hier, dann denke ich an die Geschichte von Narziss, der die Liebe anderer zurückwies und sich in sein eigenes Spiegelbild verliebte.«

»Ich habe mal gelesen, dass Schnecken Zwitter sind und sich erst im Liebesakt entscheidet, welcher Partner als Männchen und wer als Weibchen wirkt.«

»Sieht lässig aus, wie die Figur dort, nahe dem Brunnenbecken liegt, mit einem Dosenbier zur Hand. Das könnte ich mir jetzt auch vorstellen. Am Brunnen sitzen mit Freunden und das Leben genießen.«

Das Auseinandersetzen mit der Arbeit von Eisenman folgte einem klassischen Assoziieren: Es wurden Eindrücke gesammelt und erste Kategorien wie Geschlecht, Sexualität und Selbstbild aufgestellt. »Wer aber verstehen möchte«, schreibt Hans-Joachim Müller, »möchte gute Gründe für etwas durch eigenes Nachdenken finden.« (Müller 2014, 24) Die Gruppe setzte nach der Diskussion einer Serie von Eindrücken einzelne Elemente in Kontexte. Die darauf aufbauenden Interpretationen wurden meist metaphorisch (re)konstruiert:

»Ich dachte zuerst, der Pilzbewuchs solle auf den Verfall der Dinge anspielen, aber jetzt glaube ich, dass es vor allem was mit dem Genderthema zu tun hat.«

»Jeden Tag fahre ich mit dem Fahrrad, auf dem Weg zur Arbeit, hektisch die Promenade entlang. Da bin ich meist in meinen eigenen Gedanken verloren und bemerke die anderen um mich herum gar nicht so sehr. Aber wenn ich hier im Brunnenwasser mein Gesicht gespiegelt sehe, umgeben von vielen anderen Besuchern, dann frage ich mich vor allem, was ich unter einem guten Zusammenleben verstehe. Ich glaube, wenn ich nächste Woche wieder hier vorbeifahre, dann werde ich durch den Brunnen an meine Frage erinnert.«

»Und ich blicke ein bisschen sehnsüchtig auf die Figur mit dem Dosenbier in der Hand. Dabei hätte es ja auch sein können, dass ich an einen obdachlosen Alkoholiker denke, der nichts als sein Dosenbier hat. Aber das tue ich überhaupt gar nicht. Wenn ich mir die Szenerie anschaue, dann denke ich an ein geselliges Zusammensitzen mit Freunden, hier am Brunnen an einem sonnigen Tag, das ›Hier und Jetzt‹ wird wahrhaftig gelebt.«

Innerhalb der 45 Minuten hat die Gruppe die Elemente von *Sketch for a Fountain* erfahren, durch die Art der Annäherung einen spezifisch wahrnehmungsbezogenen Zugang erhalten. Für die heutige Diskussion um das urbane Lernen und der damit inbegriffenen Neuentdeckung des Erfahrungs- und Erlebnisraums konnte der Umgang mit Räumen, Orten und sozialen Lebensumwelten erprobt werden.

Fantasie und Kreativität stärken und das Denken in Möglichkeiten erproben

Von der Reflexion zum kreativen Handeln – in *Teil 2* sollten sich die Teilnehmer*innen als Produktive im Umgang mit eigenen und kollektiven Wirklichkeiten, Fantasien und Wünschen erfahren können. Die Arbeit von Nicole Eisenman konnte als Inspiration dienen, gesellschaftskritische Themen aufzugreifen; grundsätzlich hatten die Teilnehmer*innen aber freie Themenwahl. In Anlehnung an die kanadische Autorin und Illustratorin Keri Smith, die Kinder darin ermutigt, selbst aktiv zu werden, haben die Teilnehmer*innen die Techniken und Vorlagen zur Herstellung von *DIY-Zines* kennengelernt. Als Künstler*in, so Smith, könne man wie bei einer guten Tat zur rechten Zeit einen Welleneffekt verursachen. Jeder Mensch könne ständig unmittelbaren Einfluss auf sein Umfeld ausüben, indem er jemanden mit etwas Unerwartetem konfrontiere, um seinen oder ihren Tag zu beeinflussen. »Künstler können so Verbindungen zwischen Umfeld und Betrachter herstellen und auf etwas hinweisen, das man vielleicht selbst übersehen hätte, indem sie die Welt um ein unerwartetes Bild ergänzen oder indem sie mit einer anderen Sicht der Dinge aufwarten.« (Smith 2015, 9 ff.) Mit Blick auf *DIY-Zines* – als mediale Produktion – können so symbolische Handlungsräume geschaffen werden, die sich im Spannungsfeld zwischen Gegebenen, real existierenden Wirklichkeiten und dem Möglichen positionieren. Diese eröffnen sich sozusagen medialästhetisch neben und auch konträr zu real existierenden Wirklichkeiten im gesellschaftsrelevanten Hier und Jetzt (vgl. Zacharias 2012/2013, o. S.).

Bild 1

Bild 2

Im Kontext Kultureller Bildung kann der Zugang zu künstlerischer Praxis erleichtert werden, wenn diese sich von Idealen der akademischen Ausbildung löst und sich durch Experimentieren und Improvisieren auszeichnet.

An einem großen Tisch in der *Trafostation* konnten sich die Teilnehmer*innen ihren Arbeitsplatz einrichten, hatten aber gleichzeitig – durch die Anordnung der Arbeitsfläche an diesem Tisch – die Möglichkeit, leicht in den Austausch und in die Interaktion mit den anderen zu kommen. Eine große Auswahl an Materialien in der Mitte des Tisches bildete die Grundlage für die individuelle Gestaltung der jeweiligen Zines. Auch im Praxisteil reduzierten sich die Aufgaben auf zwei Rahmenbedingungen: Formal sollte die Text- und Gestaltungsfläche auf DIN A3-Papier angelegt werden, um das Kopieren der Zines zu ermöglichen, und inhaltlich sollte die Auseinandersetzung mit dem Thema des Zusammenlebens im urbanen Raum aufgezeigt werden.

Themen, Texte und das Gestalten der Zines unterschieden sich gänzlich. Keines ähnelte dem anderen. Die *DIY-Zines* hatten in Inhalt und Form, vielleicht

inspiriert durch die bewusst lockere und lose Gestaltung der Arbeit von Eisenman, einen spielerischen Ansatz: Texte wurden in Spiegelschrift verfasst oder trugen nur einen Satz, der sich im dadaistischen Stil mannigfach aneinanderreiht (»alles fließt alles fließt alles fließt …«). So wie Eisenman für *Sketch for a Fountain* die Materialien Gips oder Bronze sehr gezielt einsetzte, so experimentierte auch die Gruppe mit verschiedenen Materialien und deren ›Kopierbarkeit‹.

Fragen, Hinterfragen und Weiterfragen

Mit der Eingangsfrage, wie sich die von der Kunstbetrachtung angestoßenen Eindrücke und Gedanken fortsetzen können, hat sich der Workshop mit der didaktisch philosophischen Dreischrittigkeit, dem ›Fragen, Hinterfragen und Weiterfragen‹ – auseinandergesetzt. Kunstvermittlung und Kulturarbeit im öffentlichen Stadtraum können zum Schlüssel werden, um den öffentlichen urbanen Raum in seiner sozialräumlichen Dimension zu begreifen. Im Gestalten eines eigenen *DIY-Zine* als Medium wurden symbolische Möglichkeitsräume geschaffen.

Literatur

Guinebert, Svantje Philosophieren im Museum: Die Kunst Denken, in: Standbein Spielbein. Museumspädagogik aktuell, 2014/99, S. 8–11

Müller, Hans-Joachim Im Museum wohnt das Besondere und Schöne, in: Standbein Spielbein. Museumspädagogik aktuell, 2014/99, S. 23–27

Smith, Keri Das Guerillakunst-Kit. Alles, was du brauchst, um deine Botschaft in die Welt zu bringen. Zum Spaß, Gemeinnutz und zur Weltherrschaft, 2. Aufl., Igling 2015

Zacharias, Wolfgang Medien und Ästhetik, in: Kulturelle Bildung >> online, <www.kubi-online.de/artikel/medien-aesthetik>, (2013/2012), Zugriff am 09.05.2018 (Erstveröffentlichung in: Bockhorst, Hildegard / Reinwand, Vanessa-Isabelle / Zacharias, Wolfgang (Hg.): Handbuch Kulturelle Bildung, München 2012, S. 202–207)

Abbildungen

Bild 1+2 Im Workshop gestaltete *DIY-Zines*, 2017 © Anne Neier, LWL-Museum für Kunst und Kultur 2018

II. PRAXIS UND THEORIE IM RÜCKBLICK

Jorge Pardo, Pier *Skulptur Projekte 1997* westliches Aaseeufer, Foto von: Birgit Engel

B. Diskussionsforen

STEFANIE BRINGEZU

Das Diskussionsforum Anstiften zu Öffentlichkeit Vol. 1 – Ein Bericht

Das *Diskussionsforum Künstlerische Bildung Skulptur Projekte 2017* entstand im Rahmen der Kooperation der Kunstdidaktik der *Kunstakademie Münster* und der Kunstvermittlung der *Skulptur Projekte* anlässlich der *Skulptur Projekte Münster 2017*.

Beim gemeinsamen Nachdenken über die mögliche Gestalt einer Zusammenarbeit kristallisierte sich frühzeitig der Wunsch heraus, den Kontext der entstehenden Ausstellung sowohl für ein Kooperationsseminar für Studierende zu nutzen, als auch ein Format zu entwickeln, um zu Fragen der künstlerischen Bildung und Kunstvermittlung im öffentlichen Raum in einen stärkeren öffentlichen Austausch zu treten. Dies entsprach unserem Anliegen als Team der Kunstvermittlung der *Skulptur Projekte 2017,* den Prozess der Entwicklung des Vermittlungsprogramms für diese Ausstellung im öffentlichen Raum für unterschiedliche Ansätze und Perspektiven offen zu gestalten. Das Diskussionsforum *Künstlerische Bildung Skulptur Projekte 2017,* mit insgesamt vier Veranstaltungen von Juli 2016 bis Juli 2017, bot den Rahmen für Einblicke in die innerhalb der Kooperation verhandelten Diskurse und Praxen, Ausblicke auf Unternehmungen anderer Akteur*innen im Feld sowie die Möglichkeit zum öffentlichen Austausch.

Zum Veranstalter*innenkreis zählten Birgit Engel, Professorin Kunstdidaktik, Stefan Hölscher, wissenschaftlicher Mitarbeiter, Katja Böhme, wissenschaftliche Mitarbeiterin, Antje Dalbkermeyer, wissenschaftliche Mitarbeiterin und Stephanie Sczepanek, studentische Mitarbeiterin, vonseiten der *Kunstakademie* und Ingrid Fisch, Leitung Kunstvermittlung und Referentin für Kunstvermittlung am *LWL-Museum für Kunst und Kultur*, Stefanie Bringezu, wissenschaftliche Mitarbeiterin, und Anna-Lena Treese, wissenschaftliche Volontärin, von den *Skulptur Projekten*. Im Verlauf erreichte die Veranstaltungsreihe eine zunehmend weiter gefasste Öffentlichkeit: Das erste Forum im Juli 2016 richtete sich an Studierende der *Kunstakademie* mit der Intention, den geplanten Rahmen der gemeinsamen Aktivitäten vorzustellen und die Interessen und Wünsche der Studierenden kennenzulernen, um sie in die weitere Vorbereitung einbeziehen zu können. Sowohl beim zweiten und dritten Diskussionsforum *Anstiften zu Öffentlichkeit Vol. 1 & Vol. 2* im Wintersemester 2016/17 und Sommersemester 2017 ergänzten geladene Gäste das Podium. Über die am Seminar teilnehmenden Studierenden hinaus wurden dabei ein weiteres studentisches Publikum sowie interessierte Kunstvermittler*innen und Kunstpädagog*innen aus der Region angesprochen. Zum vierten Diskussionsforum, das Anfang Juli 2017 als Kunstpädagogisches Wochenende unter dem Titel *Ver_handeln. Begegnungen im öffentlichen Raum der Kunst* stattfand, versammelte sich schließlich eine überregionale Fachöffentlichkeit zum Austausch in Münster.

»ANSTIFTEN ZU ÖFFENTLICHKEIT VOL. 1«

Näher vorgestellt werden soll hier das zweite Diskussionsforum, das am 24. Januar 2017 unter dem Titel *Anstiften zu Öffentlichkeit Vol. 1* stattfand, da es zum einen theoretische Ansätze präsentierte für pädagogische Praxen, die mit der Ver_handlung von Kunst Öffentlichkeit zu stiften beabsichtigen, zum anderen, weil zu diesem Zeitpunkt bereits Einblicke in laufende Praxis möglich waren sowie Ausblicke auf zukünftige. Darüber hinaus zeigte sich hier beispielhaft eine Heterogenität der Perspektiven, welche die Kooperation im Gesamten auszeichnete.

Katja Böhme moderierte die Veranstaltung, in der zunächst Erfahrungsberichte von praktischen Versuchen aus dem Kooperationsseminar *Gelebte Räume – Die Skulptur Projekte Münster als Anlass für künstlerische Bildungsprozesse*[1] und aus Antje Dalbkermeyers Seminar *Ortsspezifik – Aneignung – Dialog: Partizipatorisches Handeln von Studierenden und Grundschulkindern im öffentlichen Stadtraum* vorgestellt wurden, bevor die Sprecher*innen auf dem Podium ihre Perspektiven darlegten und schließlich die Diskussion für das Publikum geöffnet wurde. Zu den bereits erwähnten Veranstalter*innen der Reihe kamen auf das Podium noch zwei geladene Gäste: Norma Werbeck, Volontärin Kunstvermittlung am *LWL-Museum für Kunst und Kultur*, und Sophia Trollmann, kuratorische Assistentin der *Skulptur Projekte 2017,* deren Tätigkeit sich oft an der Schnittstelle von kuratorischer und Vermittlungsarbeit bewegt. Die Praxisversuche wurden von der studentischen Mitarbeiterin Laura Mareen Lagemann und den Studierenden Luisa Kömm und Felicia Dürbusch vorgestellt.

Einleitend verortete Katja Böhme zunächst das Format des Diskussionsforums im Rahmen der Kooperation zwischen den beiden Institutionen als eine Praxis des interdisziplinären Austauschs anlässlich der *Skulptur Projekte,* die 2007 mit einem Kooperationsseminar zu *Künstlerische Bildung im öffentlichen Raum* unter der Leitung von Stefan Hölscher und Heike Kropff (Leitung Kunstvermittlung *skulptur projekte 07*) ihren Anfang genommen hatte.[2] Sie stellte die beiden laufenden Seminare vor, in denen die in Folge präsentierten Praxisversuche entwickelt wurden, von denen hier zwei beispielhaft skizziert werden. Diese zeigten in ihrer Unterschiedlichkeit die Bandbreite von Kunstvermittlung im öffentlichen Raum anhand der praktischen Auseinandersetzung mit der Öffentlichen Sammlung.[3]

1 Gemeinsame Lehrveranstaltung von Stefanie Bringezu, Birgit Engel, Ingrid Fisch, Stefan Hölscher, Stephanie Sczepanek und Anna-Lena Treese.

2 2007 mündete die Seminarteilnahme in der Umsetzung des Erarbeiteten als freie*r Mitarbeiter*in der *Sommerakademie* für Kinder, Jugendliche und Familien (vgl. Kropff 2009, 64 und 66).

3 Öffentliche Sammlung bezeichnet die in Münster von den verschiedenen Ausgaben der *Skulptur Projekte* im öffentlichen Raum erhaltenen Werke. Da die Seminare im Vorfeld der *Skulptur Projekte 2017* stattfanden, erfolgten sämtliche praktischen Erprobungen in Auseinandersetzung mit Werken der Öffentlichen Sammlung.

Laura Mareen Lagemann präsentierte die Erkundung von Bruce Naumans *Square Depression* (1977/2007) mit einer Gruppe von Schüler*innen der Wartburg Grundschule Münster. Bei diesem choreografierten Spiel mit bunten Flummis wurden einerseits die außergewöhnlichen physikalischen Gegebenheiten der Bodenarbeit Naumans bewusst körperlich erfahren, anderseits wurde ein ästhetisch eindrücklicher Kontrast zwischen der Strenge des hellgrauen Betons und der Farbigkeit und Beweglichkeit der Bälle erlebbar. Der zweite Praxisversuch, der von Luisa Kömm und Felicia Dürbusch vorgestellt wurde, fokussierte die Bühnenhaftigkeit eines Werks auf ganz andere Weise, um das Spannungsverhältnis zwischen Öffentlichkeit und Privatheit, sich Zeigen und Zurückziehen zu verhandeln. Die offene Architektur von Jorge Pardos hölzernem *Pier* (1997) am Aaseeufer war mithilfe diverser Requisiten zu einem trotz der winterlichen Temperaturen angenehmen Rückzugsort umgestaltet worden, wo im Schutz der Vorhänge Tee getrunken und mit Ferngläsern die Umgebung betrachtet werden konnte. Bei dieser nicht-personalen Form der Kunstvermittlung übernahmen die Vermittler*innen die Rolle von Forscher*innen, die ein Setting einrichten und aus der Entfernung das Verhalten der Nutzer*innen ihres Angebots beobachteten. Die videografischen Einblicke in diese sehr unterschiedlichen Beispiele einer künstlerischen Vermittlungspraxis boten anschauliches Material zur Rückbindung der theoretischen Beiträge auf dem Podium.

Dieses eröffnete Katja Böhme mit der Einladung an Ingrid Fisch, ihr Verständnis einer Kunstvermittlung »von Kunst aus« zu erläutern und aus der Perspektive als langjährige Referentin für Kunstvermittlung am Museum den Rahmen zu skizzieren, den die *Skulptur Projekte* im Vergleich zum musealen Raum dafür bereitstellen. Ingrid Fisch plädierte für eine nachhaltige Betrachtung des Originals und einen davon ausgehenden dialogischen Austausch unterschiedlicher Eindrücke, Empfindungen und Assoziationen, der darauf zielt, Veränderungen wahrzunehmen und Wahrnehmungen zu verändern. Sie führte aus, welche andersgearteten Voraussetzungen Kunst im öffentlichen Raum im Unterschied zum Museum für eine solche dialogische Kunstvermittlung biete: »Im Stadtraum können Besucher*innen auch zufällig auf ein Kunstwerk stoßen. Ein Kunstgespräch zählt dort nicht unbedingt zu den erwarteten Aktionen. Das Museum ist eine Ausnahme. Es ist ein institutionell geprägter Raum, in dem bestimmte Stereotype den Charakter des Austauschs mitbestimmen können.« Einhergehend mit dem Fehlen einer institutionellen Rahmung und damit verbundener Konventionen im Stadtraum erwartete sie einen Verlust der Hemmungen, die im Museum in Reaktion auf dessen bildungsbürgerlichen Tradition und das herrschende strikte Regelwerk einen Austausch zur Kunst erschweren. Dort glauben die Besucher*innen, sie seien mit ihren Erfahrungen nicht angesprochen oder verfügten gar über kein Wissen. Dies zeigt sich in einer konsumierenden Haltung. Diese Schwelle fällt im Stadtraum weg, wodurch eher die Möglichkeit eines Austauschs entsteht zwischen Menschen, die alle ihre Kompetenzen, Kenntnisse und Interessen mit in den Dialog einbringen.«[4]

Kunstvermittlung ›von Kunst aus‹ zu entwickeln, kann auch bedeuten, die eigene künstlerische Praxis zum Ausgangspunkt zu nehmen, was Stephanie Sczepanek aus ihrer Perspektive als Künstlerin und freier Kunstvermittlerin anhand des Phänomens der Performativität als Herausforderung in beiden Feldern beispielhaft vorstellte. Ausgehend von Erfahrungen aus ihrer eigenen performativen Praxis zeigte sie die Schwierigkeit auf, gerade im Fall ephemerer Formen der Gegenwartskunst eine eindeutige Grenze zwischen einem Werk und seiner Abbildung oder Dokumentation zu ziehen. Letztere seien als Teil der Arbeit zu verstehen, vor allem dort, wo Irritationen und Sinnmöglichkeiten sich erst in der Zusammenschau dokumentarischen Materials zeigten. Analog dazu könne bei Kunstvermittlungssituationen und -prozessen Dokumentation ein Mittel zur Erkenntnis und Reflexion bereitstellen. »Ein fruchtbarer Fokus ist dabei die Rolle der Vermittler*in und speziell die oft unbewusste Bedeutung ihrer Gestaltungsmacht. So könnten die Bedingungen analysiert, unter denen in der Vermittlung Subjekte, Rollen und Hierarchien entstehen, und diese hinterfragt und aufgebrochen werden.«

Eine Verknüpfung von künstlerischer Praxis und kunstdidaktischem Handeln beschäftigt auch Birgit Engel in ihrer Forschung und Lehre als Professorin für Fachdidaktik. Befragt zum Verhältnis von Kunsterfahrung und Vermittlungserfahrung in Zusammenhang mit Kunst im öffentlichen Raum betonte sie zunächst, dass »Gegenwartskunst – und insbesondere die im öffentlichen Raum – nicht unmittelbar nach der Vermittlung einer schnellen und schlüssigen Interpretation verlangt. Durch ihre Verortung und ihre kontextuelle Bezugnahme auf und in dem öffentlichen Raum kann sie dazu beitragen, dass sich neue und auch künstlerisch bildende Wahrnehmungs- und Erfahrungsweisen *in der Begegnung ereignen*.« Da dies nicht unbedingt von alleine geschehe, bedürfe es auch im öffentlichen Raum einer Kunstvermittlung, die dazu beitrage, dass die besonderen Wahrnehmungs- und Erfahrungsweisen der künstlerischen Arbeit nachempfindbar und im Austausch reflektierbar werden. Auf diese Weise könne sie zu Öffentlichkeit anzustiften. Dabei bezog sich Birgit Engel auf Hannah Arendts Philosophie von Öffentlichkeit, die diese als einen politisch-demokratischem Raum begreift, der dann entstehe, wenn sich zwischen Menschen eine Gemeinsamkeit des Sprechens und Handelns herausbilde, wobei sowohl ihre Gleichheit als auch Verschiedenheit zum Ausdruck komme (vgl. Arendt 1998). Innerhalb dieser öffentlich handelnden und sprechenden Verständigung entwickle sich ein tragendes »Gewebe menschlicher Bezüge« (ebd. 225), in welchem das eigene Wahrnehmen, Handeln und Sprechen in seiner aufschlussgebenden Qualität

4 Zitat hier und im Folgenden aus dem unveröffentlichten Skript der jeweiligen Podiumsteilnehmer*in.

sichtbar werde. Birgit Engel argumentierte für eine grundsätzliche Korrespondenz zwischen den unbestimmbaren und offenen Momenten von Gegenwartskunst im öffentlichen Raum mit den von ihr ausgehenden Wahrnehmungs-, Erfahrungs- und Reflexionsimpulsen und der aufschlussgebenden Qualität eines öffentlichen Sprechens und Handelns. Sie wies jedoch darauf hin, dass erst in der Ereignishaftigkeit eines Sichtbar- und Spürbarwerdens sich ein Raum der Vermittlung im Sinne der künstlerischen Erfahrung und zugleich des Anstiftens von Öffentlichkeit bilden und kultivieren könne. Entscheidend ist dabei ein Bewusstsein dafür, dass die Performativität des künstlerischen Prozesses sich nicht vollständig in Sprache und semantische Mitteilung überführen lasse, sondern auch aus dem Ereignis der eigenen Sichtbarkeit bzw. Wahrnehmbarkeit im Austausch mit den Anderen lebt.

Die konkreten Bedingungen für Vermittlungssituationen, in denen gleichermaßen die teilnehmenden Akteur*innen in einen experimentellen Modus der Erkundung geraten, als auch das zu erkundende künstlerische Phänomen zu eigener Geltung kommt, führte Stefan Hölscher aus, der sich als wissenschaftlicher Mitarbeiter in der Fachdidaktik intensiv mit der Gestaltung produktiver Lerngelegenheiten auseinandersetzt. Der Ausgang seiner Überlegungen lag in der Vorstellung einer prinzipiellen Offenheit von Kunst, die nicht als etwas Gegebenes, sondern im Zusammenhang mit ihrer Erfahrung begriffen werden müsse. Daraus folge ein Verständnis von Vermittlung, das nicht Über-Mittlung oder Beibringen von etwas Abgeschlossenen meint, sondern das Schaffen von Situationen, die Personen und Kunst gleichermaßen involviert – mit entscheidenden Auswirkungen auf die grundsätzliche Haltung der Vermittelnden. Die didaktische Frage laute somit: »Wie bekomme ich oder wie bekommen Schüler*innen Lust darauf, sich in einer Situation mit Kunst auszuprobieren, ohne vorher das Wozu und Warum klären zu müssen? Welche Konstellationen von Materialangeboten und Spielregeln initiieren, unterstützen und inspirieren ein lebendiges Geschehen? Zentraler Schlüssel ist dabei die Lust, sinnlich-körperlich zu handeln. Es geht um eine gemeinsame Suche nach Situationen, in denen die Neugier auf das, was ist, sein könnte oder was sich damit machen lässt, wichtiger wird als das Sicherheitsbedürfnis – das Bedürfnis nach Wissen darum, wozu das gut ist, wofür ich das brauche und was von mir erwartet wird.«

Stefanie Bringezu, wissenschaftliche Mitarbeiterin für Kunstvermittlung der *Skulptur Projekte,* beschäftigt sich mit der Zugänglichkeit von Ausstellungen und partizipativen Ansätzen. Sie stellte sich der Frage, ob und wie Kunstvermittlung Öffentlichkeit herstellen könne, um einen kritischen Blick auf die Bedingungen zu richten, auf die Kunstvermittlung bei einer Ausstellung im öffentlichen Raum trifft.

Ausgehend von den verschiedenen Bezeichnungen, unter denen die Menschen, die den *Skulptur Projekten* begegnen, verhandelt werden, beleuchtete sie den Anspruch, der mit dem Begriff Öffentlichkeit einhergeht. »*Besucher*innen* des Museums und *Gäste* der Stadt werden üblicherweise in Zahlen ausgedrückt. Auch ein *Publikum* existiert nur in Bezug auf die Ausstellung und für ihre Dauer, es wird als rezeptiv, nicht agierend begriffen. *Öffentlichkeit* im Sinne von Hannah Arendt bezeichnet demgegenüber etwas, das sich erst durch Handlungen einstellt – in einem freien und ergebnisoffenen Austausch ganz unterschiedlicher Beteiligter aus und zu ihren verschiedenartigen Perspektiven auf die Dinge (Arendt 1998). Mit diesem Begriff wird der Fokus auf die Themen Diversität, Teilhabe und Sichtbarkeit gelegt.« Stefanie Bringezu wies darauf hin, dass der sogenannte öffentliche Raum im Vergleich zur Institution Museum zwar zugänglich scheine, tatsächlich aber selbst von Ausschlüssen bestimmt sei. Die Dominanz von privatwirtschaftlichen Aktivitäten wie Stadtfesten und Märkten, Gastronomie in den Stadtzentren bedeute eine Verdrängung weniger konsumstarker Menschen. Strukturelle Hürden führten zu weiteren Behinderungen und Benachteiligungen und reduzierten die Sichtbarkeit und Teilhabe davon Betroffener im öffentlichen Raum. Kunstproduktion und Ausstellungspraxis wiederum seien in hochgradig exklusive akademische Diskurse eingebettet und würden daher nur von einem geringen Teil der Gesellschaft als ohne Weiteres zugänglich wahrgenommen. »Eine Kunstvermittlung, die solche Ausschlüsse nicht reproduzieren will, muss sich aktiv um Öffentlichkeit bemühen, indem sie Ausschlussmechanismen reflektiert und kritisch handelt.« Es gelte, Situationen zu schaffen, in denen Strukturen, Hierarchien, Deutungshoheitsansprüche offengelegt werden. Dafür sei die eigene Rolle und Position zu hinterfragen und insbesondere die Rolle der Sprache in der Vermittlung genau in den Blick zu nehmen: Welche Sprache teilen wir? Wer kann hier tatsächlich mitreden? Wann kann möglichst ungehemmt gesprochen werden? »Andere Stimmen können nur dann zu Gehör, andere Perspektiven zur Sichtbarkeit kommen, wenn sie gezielt eingeladen werden, am Gespräch teilzunehmen. Kunstvermittlung im öffentlichen Raum muss notwendigerweise eine Kunstvermittlung für öffentlichen Raum sein«.

Daran anknüpfend ging Sophia Trollmann aus ihrer Perspektive als sowohl kuratorisch wie vermittlerisch Tätige auf den Ansatz einer kritischen Kunstvermittlung ein. Den Schlüssel zu dieser findet sich ihrer Ansicht nach in der Bewusstmachung der Sprecher*innenposition: »Erst, indem die eigene Rolle klar benannt wird, kann sie sichtbar und der eigene Standpunkt als solcher verhandelt werden. Hier zeigt sich die politische Dimension der Kunstvermittlung: Die Haltung eine*r kritischen Sprecher*in, sei es während eines Vermittlungsprozesses oder als Kurator*in einer Ausstellung, ist nicht beliebig subjektivierbar. Sie verlangt nach einer Befragung der Norm und einer Kritik der Hierarchien, stellt scheinbare Selbstverständlichkeiten zur Diskussion und lenkt den Fokus auf marginalisierte oder nicht repräsentierte Perspektiven.« Dabei gehe es darum, den durch die Kunst sichtbar gemachten Raum sowie die Institution Kunst selbst in Bezug auf ihre Struktur zu

untersuchen – welche Werte und Normen werden hier reproduziert oder reflektiert? Wer zeigt wen oder was? – und gemeinsam Vorstellungen zu hinterfragen, statt individuelle Perspektiven als richtig oder falsch zu markieren. »So kann eine kritische Kunstvermittlung Öffentlichkeit herstellen – was allerdings nicht immer nur Spaß macht. Solche Prozesse sind oft konfliktbeladen und unbequem. Meist stellen sie das eigene Weltbild auf den Kopf! Um es abschließend mit Charles Esches Worten zu sagen: ›[It is better to have] a healthy discord rather than an unhealthy symmetry of position.‹ – ›Eine heilsame Uneinigkeit ist besser als eine ungesunde Harmonie.‹« (Esche 2014, o. S., Übers. S. B.)

Anschließend boten sich konkrete Einblicke in bereits laufende und in Vorbereitung befindliche Vermittlungsprojekte zu den *Skulptur Projekten Münster 2017*.

Anna Lena Treese schilderte ihre bisherigen Erfahrungen aus *Mapping Skulptur Projekte*, einer Kooperation mit drei Münsteraner Berufskollegs, die sie im Rahmen ihres Volontariats betreute. Das auf neun Monate angelegte Projekt beteiligte seit Herbst 2016 Schüler*innen aus sogenannten Internationalen Klassen an einer vielschichtigen ästhetischen Auseinandersetzung mit der Öffentlichen Sammlung und dem Stadtraum in Münster. Im Verlauf des Projekts arbeiteten die Jugendlichen und jungen Erwachsenen mit Fluchterfahrungen an einem Vermittlungsmedium zur Ausstellung, welche die persönlichen Perspektiven auf ihre neue Umwelt und die dort befindliche Kunst für andere Münsteraner*innen und Gäste der Stadt in Form von alternativen Stadtplänen sicht- und nutzbar machen sollte.

Partizipatives Handeln als Grundlage für Öffentlichkeit spielte auch bei Antje Dalbkermeyers Überlegungen für kooperative Projekte im Rahmen des *Akademie-Wartburg-Projekts* zu den *Skulptur Projekten* eine Rolle. Bezugnehmend auf den zu Beginn der Veranstaltung vorgestellten Projekttag zu Bruce Nauman mit Studierenden und Grundschüler*innen gab sie Einblick in die seit 2009 bestehende Zusammenarbeit zwischen der *Kunstakademie* und der Wartburg Grundschule Münster, welche der Verzahnung von Hochschuldidaktik und Grundschulpraxis dient.[5] In dem Zusammenwirken aller Beteiligten entstehe dort eine fruchtbare Verbindung der verschiedenen Professionen bei der Entwicklung prozessorientierter Vermittlungsformate. Deren Erprobung erlaubten Studierenden erstes didaktisches Handeln in der Praxis und ermöglichten Praxisreflexion für Studierende und Lehrende gleichermaßen. Im Austausch über die Lehr- und Lernprozesse entstünden Bildungsimpulse zur ästhetischen Erfahrung in Bezug auf Material, Bewegung, Körper und Raum.

Abschließend gab Norma Werbeck einen Ausblick auf zukünftige Vorhaben. Die Volontärin präsentierte anhand der Publikation *Heft #1* das Zine als Format medialer Kunstvermittlung (Seidel/Werbeck/Zipfel 2016). Im Rahmen einer Zusammenarbeit zwischen der Kunstvermittlung des *LWL-Museums für Kunst und Kultur* und dem Masterstudiengang Kulturpoetik der Literatur und Medien der Westfälischen Wilhelms-Universität erhielten Studierende die Gelegenheit, alternative Stimmen zur kuratorischen Erzählung einer Ausstellung zu entwickeln, sichtbar zu machen und somit zu Öffentlichkeit beizutragen. Norma Werbeck ließ dabei in ihre Ideen und Planungen für ein zukünftiges Projekt zu den *Skulptur Projekten* innerhalb der Publikationsreihe *Ein Heft ist ein Heft ist ein Heft* blicken. Mittlerweile ist mit *Heft #3: Etwas bleibt* eine vielstimmige Erinnerung an die zum Zeitpunkt des Diskussionsforums noch in Vorbereitung befindliche Ausstellung erschienen (ebd. 2018).

Literatur

Arendt, Hannah Vita activa oder Vom tätigen Leben, München / Zürich 1958/1998

Esche, Charles Keynote to What Now? Collaboration and Collectivity. Symposium. Art in General in Zusammenarbeit mit dem Vera List Center for Art and Politics, New York City 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=q-SfRdkSKSs>, Zugriff am 28.06.2018

Kropff, Heike Raus aus dem Haus! Die Kunstvermittlung der skulptur projekte münster 07, in: Baumann, Sabine / Baumann, Leonie (Hg.): Kunstvermittlung zwischen Konformität und Widerständigkeit. Reihe: Wolfenbütteler Akademie-Texte, Band 39, Wolfenbüttel 2009, S. 60–67

Seidel, Anna / Werbeck, Norma L. / Zipfel, Hannah (Hg.) HEFT #1: HOMOSEXUALITÄT_EN. Reihe: EIN HEFT ist ein Heft ist ein Heft, Band 1, Münster 2016

Seidel, Anna / Werbeck, Norma L. / Zipfel, Hannah (Hg.) HEFT #3: ETWAS BLEIBT. Reihe: EIN HEFT ist ein Heft ist ein Heft, Band 3, Münster 2018

5 Das *Akademie-Wartburg-Projekt* wird derzeit seitens der *Kunstakademie Münster* von Antje Dalbkermeyer in Zusammenarbeit mit der Lehrbeauftragten Sabine Lenz und der studentischen Mitarbeiterin Laura Mareen Lagemann betreut.

STEPHANIE SCZEPANEK

Anstiften zu Öffentlichkeit Vol. 2. – Ein Austausch über Kunst, Räume und ihre Vermittlung

Die dritte Ausgabe des Diskussionsforums *Anstiften zu Öffentlichkeit Vol. 2.* fand am 22. Mai 2017 um 18 Uhr im Hörsaal der *Kunstakademie Münster* statt und wurde von Katja Böhme moderiert. Im Fokus des Austausches stand die Frage nach dem Phänomen der Performativität für die Kunstvermittlung. Zum einen wurde darüber nachgedacht, was es heißt, performativ zu vermitteln, und zum anderen, welche Möglichkeiten sich daraus für die Kunst, den öffentlichen Raum und die Vermittlung der *Skulptur Projekte Münster* ergeben.

In ihrem Impuls-Vortrag unter dem Titel *Site-specific Performance Art mit Grundschüler*innen als Beispiel einer kunstpädagogischen Vermittlungspraxis* stellte Anna Stern anhand von Videodokumentationen ortsspezifische Performances vor, die Kinder einer dritten und vierten Grundschulklasse für Orte im Innen- und Außenraum des Ruller Hauses bei Osnabrück[1] entwickelt hatten.

Der Vortrag begann mit einer Begriffsklärung von Performativität und Ort/Site. Im Rückbezug auf Theorien aus Sprachphilosophie, Kultur- und Theaterwissenschaften, Humangeographie und Raumsoziologie referierte sie in einer kurzen Genealogie die Entwicklung von Konzepten des Performativen ebenso wie die Veränderung des Raum- und Ortsbegriffs. Sie wies darauf hin, dass Raum und Ort inzwischen in soziologischen, künstlerisch-kunstwissenschaftlichen und pädagogischen Diskursen als performativ und relational verstanden werden, als sozialer Raum in der Spannung zwischen Fremd- und Selbstbestimmung, dessen Bedeutungen handelnd erzeugt und verändert werden können. Vor diesem Hintergrund erläuterte sie die komplexe Rahmung der vorgestellten Performances: Entstanden waren sie in einer Projektwoche, die von Studierenden ihres kunstdidaktischen Seminars an der Universität Osnabrück konzipiert und begleitet wurde. Den ersten Teil dieses Seminars bildete eine intensive praxisorientierte Einführung in die Kunst der Site-specific Performance, die als relativ junge Kunstform Handlungs- und Ortsbezug verbindet. Hier erlebten die Studierenden eine Vielzahl von einführenden Übungen, entwickelten und filmten ihre eigenen Performances im Stadtraum und übersetzten die neuen Erfahrungen und Kenntnisse in ein Unterrichtskonzept. Dies enthielt neben einer Einführung über Videos der Performances der Studierenden und Variationen der Übungen, die sie selbst erlebt hatten, die zentrale Aufgabenstellung: »Finde Deinen Ort und erfinde für ihn eine Performance.« Weitere inhaltliche Vorgaben wurden nicht gemacht. Die Kinder bildeten neben vier solitären Performances Kleingruppen von zwei bis sechs Mitgliedern, jede Gruppe wurde von mindestens einer Studentin betreut. Gleichzeitig lieferte das Projekt die Datenbasis für eine explorative, qualitative, videografische Fallstudie zum Raumschaffen von Grundschulkindern in kunstpädagogischen Settings, die bis zum aktuellen Zeitpunkt noch nicht abgeschlossen ist. Anna Stern stellte erste Ergebnisse aus den Analysen der Videos vor, die darauf schließen ließen, dass hier ›Bildungsräume‹ geschaffen wurden: Die Kinder antworteten auf Atmosphäre und Nutzungsgeschichte der Orte mit Performances, die magische und liminale Räume ebenso thematisierten wie Räume, in denen sie sich als kompetente ›Arbeitende‹ zeigten.

Die Performativität dieser Vermittlungssituation, so Stern in einem Resumée am Ende des Vortrags, liege auf mehreren Ebenen: In der Einführung der Studierenden als Performende, die – weit entfernt vom Expertenstatus – den Kindern gerade eine Nasenlänge voraus waren und auf diese Weise eine weniger stark von schulischen Hierarchien geprägte Beziehung aufbauen konnten, im dynamischen Trialog zwischen Peers, Studierenden und dem Ort, in dem Ideen handelnd entwickelt und diskutiert wurden und schließlich in der strukturierten Offenheit des Settings, das es den Kindern ermöglichte, nicht nur eigene Themen zu setzen, sondern auch die (Macht-)Position der (zukünftigen) Kunstpädagog*innen zu verhandeln.

Bild 1

Nachfolgend stellte Stephanie Sczepanek ihre eigene künstlerische Arbeitsweise anhand von zwei exemplarischen Arbeiten vor:

Ich grabe ein Loch, stecke meinen Kopf hinein und schütte das Loch mit dem Sand wieder zu, klopfe ihn mit meinen Händen fest und harre aus.

1 Sozialräumlicher Kontext der Studie: Das Ruller Haus e. V. ist eine Institution der kulturellen Bildung für Kinder und Erwachsene im gleichnamigen ländlichen Osnabrücker Vorort. Das Haus hat eine wechselvolle Geschichte hinter sich, vom Wallfahrtsort im 14. Jahrhundert über Forst-, Schul- und Wohnhaus bis hin zur aktuellen Nutzung und ist damit ein eindrückliches Beispiel für den Ort als Palimpsest (vgl. de Certeau 1988, 355). Den teilnehmenden Kindern waren Haus und Umgebung bekannt, auch teils geschichtliche Hintergründe, die sie selbst in einer von ihnen organisierten Führung erzählten. Doch es öffneten sich in der Projektwoche eine ganze Anzahl von höchst atmosphärischen Räumen, die im normalen Betrieb verschlossen sind und viele Spuren der vergangenen Nutzung zeigen. Dazu gehörten neben einer Domestikenkammer auf dem Dachboden der Erdkeller auf dem Hof und der Vorratskeller im Haus.

Ich zeichne eine kontinuierliche Linie mit meinem Zeigefinger über Böden, Treppen, Menschen, Gegenstände.

Die Auseinandersetzung mit anderen Personen, ihre Einbeziehung in performative Handlungen und die Kommunikation über die je eigene Wahrnehmung und Erfahrung sind ein wichtiger Bestandteil ihrer eigenen künstlerischen Arbeit und finden sich auch in der Art und Weise wieder, wie Sczepanek selbst Vermittlung denkt, d. h., sie nimmt die eigene künstlerische Praxis als Ausgangspunkt, wie sie selbst vermittelnd tätig ist.

Davon ausgehend diskutierte sie anhand der beiden exemplarischen Arbeiten den eigenen Umgang mit der Frage, ob ihre künstlerische Arbeit dokumentiert werden soll und wenn ja wie. Sie zeigte dabei auf, dass die Grenze zwischen der Arbeit und ihrer Abbildung oder Dokumentation nicht immer eindeutig zu ziehen ist. Sie kann vor allem dort Teil der Arbeit werden, wo Irritationen und Sinnmöglichkeiten erst aus der Zusammenschau dokumentarischen Materials erkenntlich werden. Sie fragte in diesem Zusammenhang danach, was für die Teilnehmer*innen einer Kunstvermittlungssituation sichtbar werden kann, wenn anhand des Dokumentationsmaterials das Erlebte reflektiert wird. Die Auseinandersetzung mit Dokumentationen *von* künstlerischen Arbeiten und *als* künstlerische Arbeit bieten Kunstvermittlungssituationen und -prozessen die Möglichkeit des Erkennens und der Reflexion der eigenen Rolle im Hinblick auf die Bedeutung der eigenen, oft unbewussten Gestaltungsmacht. Dabei kann der gemeinsame Austausch hinsichtlich

der eigenen Wahrnehmung und der gesammelten Erfahrungen als Schnittstelle verstanden werden.

Im Anschluss an die zwei vorgestellten Perspektiven zum performativen Arbeiten wurde die Frage aufgeworfen, inwieweit künstlerisches Handeln selbst Vermittlung sein kann und wo die Grenzen hierfür sind. In diesem Zusammenhang stellte Clara Napp *(Skulptur Projekte Münster)* in ihrem Beitrag das Projekt *Still Untitled* von Xavier Le Roy und Scarlet Yu vor, das in Zusammenarbeit mit Alexandre Achour, Susanne Griem, Zeina Hanna, Sabine Huzikiewiz, Laura Mareen Lagemann, Alexander Rütten und Imin Tsao mit Unterstützung von Le Kwatt für die *Skulptur Projekte Münster 2017* entwickelt wurde. Sie führten Workshops durch, in denen gemeinsam mit den Teilnehmer*innen eigene skulpturale Formen erarbeitet wurden, die ihren eigenen Vorstellungen der Interpretation von bestehenden oder ausgedachten Skulpturen entsprach. Die in den Workshops erarbeitete performative Handlung konnte zu jedem Zeitpunkt und an jedem Ort durch die Teilnehmer*innen stattfinden.

Im Vorfeld führte Laura Mareen Lagemann die Performance unangekündigt während des Diskussionsforums durch. Im Anschluss wurde zusammen mit Lagemann über die gemeinsam erlebten Erfahrungen, die alle Anwesenden während der Performance machen konnten, diskutiert. Die Frage nach dem individuellen und/oder gemeinsamen Handeln stand dabei im Vordergrund, ebenso, was die Arbeit *Still Untitled* ermöglicht und inwieweit sie die Entwicklung neuer und anderer Wahrnehmungs- und Erfahrungsweisen unterstützt, die mit spezifischen Erfahrungsmomenten des ›Kunstwerks‹ im Zusammenhang stehen.

Lagemann erörterte, dass die Struktur der Workshops *Embody Your Sculpture & Make It Public* durch Phasen der Information, Diskussionen über den öffentlichen Raum, über Skulptur, das eigene Zeitempfinden, aber auch durch Phasen des leiblichen, nonverbalen Experimentierens in Bezug auf Skulpturen aus der persönlichen Erinnerung geprägt waren. Diese Phasen waren wechselseitig angelegt, sodass eine Vertiefung und Verknüpfung der Inhalte schrittweise passieren konnte. Die wichtigste Spielregel war laut Lagemann: »Tu es nur, wenn du bereit dazu bist, empfinde keinen Druck. Es ist kein Problem, wenn die Performance nur als Gerücht existiert, aber nicht im Stadtraum sichtbar ist.«[2]

Aus dieser Erfahrung heraus entstand eine weitere Spielregel im Tun: »Halte dich an den gesprochenen Rahmen, schließe immer mit dem Ende des Textes, sodass der Kontext klar wird.«[3] Sie berichtete, dass der sprachliche Rahmen Halt gibt und vor unvorhergesehenen Situationen mit Menschen im öffentlichen Raum schützt, weil er Professionalität zeigt und auf etwas anderes verweist als auf die eigene Person.

2 Statement von Laura Mareen Lagemann.
3 Ebd.

Weiter wurde während der Diskussion nach der Initiierung einer wahrnehmungsbezogenen Offenheit bei der Teilnahme gefragt und was nötig und sinnvoll dafür sei, die Arbeit durchführen zu können:

Die Grundannahme, dass die Struktur der Performance so offen angelegt ist, dass sich jeder persönlich mit der fremden Arbeit verbinden kann, ist Bedingung, so Lagemann. Denn auch, wenn es nicht die eigene Performance-Idee ist, muss Fremdbestimmung ausgeschlossen sein. Alle Teilnehmenden reflektierten jede Begegnung verbal und lernten aus den Erfahrungen anderer. Sie erläuterte weiter, dass es für die verkörperte Skulptur beispielsweise wichtiger war, dass sie sich richtig anfühlt (verkörpert, nicht bloß repräsentiert), als dass sie exakt so aussähe, wie die Skulptur, die als Vorbild galt. Ein wichtiger Part in der Performance war Zeit. Es gab einige Übungen, die den Menschen die Möglichkeit gaben, sich im Hier und Jetzt zu verorten, sich mit der Idee zu verbinden, sich auszuprobieren und Eigenanteile einzustreuen. Die Übungen sollten ausgesprochen leiblich orientiert sein und die Erfahrungen später gemeinsam reflektiert werden können. Den Abschluss der Diskussion bildete die Frage danach, inwieweit Vermittlung künstlerisch sein kann beziehungsweise, ob sie künstlerische Praxis sein kann und darf. Lagemann wies darauf hin, dass es keine Grenzen für das gäbe, was Kunst sein kann. Vielmehr müsse Vermittlung künstlerisch sein, damit sie das Wesen der Kunst überhaupt erfassen kann. Künstlerische Vermittlung hebe eine als elitär empfundene Distanz auf, die zumeist vorherrsche, so Lagemann. Sie verwies darauf, dass das künstlerische Handeln in *Still Untitled* unter dem Begriff Kunstvermittlung diskutiert werden kann: »Auf eine bestimmte Art und Weise haben wir uns als Performer um die Kunstbetrachter der *Skulptur Projekte* gekümmert. Zumeist fanden die Performances direkt in, an oder auf anderen Kunstwerken statt. Die Gespräche thematisierten also die Kunstwerke der *Skulptur Projekte,* [die] ›Kunst an sich‹. Es war ein Aufeinandertreffen auf Augenhöhe, initiiert durch eine ungewöhnliche, unvorhergesehene Unterbrechung der Zeit aller Beteiligten, die dadurch wertvoll wurde, [und] sich der Kunst dadurch näherte.«[4]

Zusammenfassend endete das Diskussionsforum mit dem Hinweis, dass in der Ausgabe der *Skulptur Projekte 2017* vor allem die Verbindung zwischen dem Raum und dem Ort sowie der performativen Handlung und der Performance im Vordergrund stehen würde. Bereits die im Vorfeld der Ausstellung erschienenen Publikationen *Out of Body* (Skulptur Projekte Münster 2016/1), *Out of Time* (Skulptur Projekte Münster 2016/2) und *Out of Place* (Skulptur Projekte Münster 2017) bezogen sich auf skulpturale wie auch auf performative Fragen.

4 Ebd.

Literatur

Certeau, Michel de Die Kunst des Handelns, Berlin 1988
Skulptur Projekte Münster (Hg.) Out of Body, Frühjahr 2016/1
Skulptur Projekte Münster (Hg.) Out of Time, Herbst 2016/2
Skulptur Projekte Münster (Hg.) Out of Place, Frühjahr 2017

Abbildungen

Bild 1 Stephanie Sczepanek, *Münster, Wolbecker Straße, Abschnitt Kanalbrücke,* 2014, Performance, Video (06:52 Minuten), Loop / Videostill © Stephanie Sczepanek
Bild 2 Stephanie Sczepanek, *Duisburg, Lehmbruck Museum, Friedrich-Wilhelm-Straße 40,* 2015, Performance, Dauer: 147 Minuten / Foto von: Till Julian Huss © Stephanie Sczepanek

II. PRAXIS UND THEORIE IM RÜCKBLICK

Release Party *Mapping Skulptur Projekte,*
Foto von: Pia Beholz © LWL-Museum für Kunst und Kultur

C. Schulprojekte

JULIA FLASWINKEL

Die Skulptur Projekte Münster als synästhetischer Erfahrungsraum für Kinder und Jugendliche

Die *Skulptur Projekte Münster* fördern die Begegnung mit, den Austausch von und die Teilhabe an Kunst und Kultur. Dabei evozieren sie vielfältige Wahrnehmungsweisen: Zum Sehen kommen das Fühlen und auch das Hören. Anlässlich des bevorstehenden fünften Durchlaufs der *Skulptur Projekte Münster* im Jahr 2017 machte ich mir im Rahmen meiner Bachelorarbeit an der *Kunstakademie Münster* eben dieses Bildungspotenzial der Ausstellung für ein eigenes Vermittlungsprojekt zunutze. Ich plante die exemplarische Vermittlung dreier künstlerischer Arbeiten am Aasee, die während vorangegangener *Skulptur Projekte* entstanden sind. Mein Ziel war es, Kindern und Jugendlichen neue Erfahrungsräume zu eröffnen und sie anhand der *Skulptur Projekte* an synästhetische Wahrnehmungsweisen heranzuführen. Der folgende Text geht auf diese Bachelorarbeit zurück.[1]

SYNÄSTHESIE UND LEIBLICHKEIT ALS VERMITTLUNGSGRUNDLAGE DER SKULPTUR PROJEKTE

Sensibilisierung, Ausbildung und Erfahrbarmachung vielfältiger Wahrnehmungsweisen gehören zu den wichtigen Aufgaben der Kunstpädagogik. Synästhetische Strategien sind hierbei keine zuvor genau geplanten Vorgehensweisen, sondern Ausdruck einer Handlung, die Wahrnehmung als Prozess definiert, der sich zwischen Erwerb und Empfangen abspielt.

Im Sinne der Wortherkunft aus dem Altgriechischen (syn-aísthesis) bestehend aus »syn« (= zusammen / mit) und »aisthesis« (= Wahrnehmung / Empfindung) zielt die synästhetische Bildung auf die reflexive und ganzheitliche Wahrnehmungs- und Empfindungsfähigkeit in allen Lebensbereichen. Dabei wird Bildung vorrangig nicht als Wissenserwerb begriffen, bei dem das Denken der Wahrnehmung übergeordnet ist, sondern vor allem als Resultat sinnlicher Erfahrungen, die selbst Quelle von Wissen und Erkenntnis sein können.

Die Erforschung der Synästhesie bildet die Grundlage für das Verständnis von Wahrnehmungsprozessen. Normalerweise unterteilen wir unsere Sinneswahrnehmung entsprechend der fünf Sinne: Sehen, Hören, Riechen, Schmecken und Tasten. Dieses Modell besteht seit der Antike (vgl. Hallmann 2014, 15). Wahrnehmungserfahrungen von ganzheitlichen Situationen bringen dieses Modell jedoch an seine Grenzen. Wird die Wahrnehmung zunächst als Ganzheit begriffen, so wird Synästhesie als grundlegendes Phänomen von Wahrnehmung kenntlich (vgl. ebd. 9).

In der Phänomenologie wird Synästhesie als ein elementares Phänomen von Wahrnehmung herausgestellt. Wahrnehmung ist dabei nicht in Einzelsinne fragmentiert, sondern ursprünglich ungeschieden, also synästhetisch. Synästhesien widerfahren uns in der Gesamtheit der Wahrnehmungssituationen. Synästhetische Phänomene sind demnach nicht gegenständlich gebunden, sondern vielmehr als ›Vitalempfindungen‹ im eigenen Körper präsent (vgl. ebd. 31). Dabei muss festgehalten werden, dass elementare Wahrnehmungsprozesse keine Reizbeantwortungen sind, sondern multiple, vernetzte Konstruktionen unseres Gehirnes, die sich weder bewusst steuern lassen, noch alle kognitiv zugänglich sind (vgl. Westphal 2014, 3).

DER SYNÄSTHETISCHE ERFAHRUNGSWERT DER SKULPTUR PROJEKTE

Auch in der Auseinandersetzung mit den *Skulptur Projekten* eröffnen sich spezifische Möglichkeiten von Wahrnehmung und Bedeutungskonstitutionen. Münster stellt den Künstler*innen Räume zur Verfügung, in denen sich Geschichten erzählen lassen und die ihrerseits Geschichten in sich bergen, an die erinnert wird oder die neu erzählt werden. Die Arbeiten der *Skulptur Projekte* beschäftigen sich dabei in besonderer Weise mit ihrer Umgebung. Sie stehen in unmittelbarer Auseinandersetzung mit der Stadt Münster, ihren Plätzen, Straßen und Situationen. Sie greifen Aspekte oder individuelle Wahrnehmungen ausgewählter Standorte in Münster auf und bieten Potenziale, Münster als Umgebungsraum sinnlich zu erfahren. Durch den raumgreifenden Charakter der Skulpturen wird ein interaktives Moment zwischen der Öffentlichkeit und dem spezifisch erlebbaren Standort des Projektes geschaffen.

Die synästhetische Erfahrung befindet sich im Spannungsfeld zwischen Alltags- und Kunsterfahrungen (vgl. Brandstätter 2012, 175) – genauso die *Skulptur Projekte,* die eine Brücke zwischen den alltäglichen Erfahrungen im öffentlichen Raum Münsters und den Erfahrungen aus und mit den künstlerischen Projekten bilden. Die Aufgabe der Vermittlung wäre es demzufolge, »Kompetenzen dafür zu entwickeln, mit der Ästhetisierung konkret umgehen zu können« (Böhme 2006, 22). Die Kunstvermittlung ist jedoch nicht nur Verständnishilfe zwischen Kunstprojekt und Publikum, sondern zielt auch darauf ab, die jeweiligen Stärken der *Skulptur Projekte* für das Zusammenleben im Alltag zu nutzen, ihre Fähigkeit, kommunikative Prozesse in Gang zu setzen und die Wahrnehmung auf das Gewohnte zu verrücken.

Durch sinnlich-entdeckende Herangehensweisen können die Lernenden auch einen Zugang zu anderen Arbeiten der *Skulptur Projekte* erhalten. Hierfür sollte ein dialogisches Verhältnis zwischen dem Kunstwerk und den Betrachter*innen sowie auch zwischen der Begleitperson und der Gruppe entstehen. Die *Skulptur Projekte* verleihen unserer Lebenswirklichkeit besonderen Ausdruck, führen zu außergewöhnlichen Qualitäten der Wahrnehmung, fesseln, polarisieren und provozieren zu eigenständigem Denken. Auch wenn sie sich teils unauffällig in

1 Die Bachelorarbeit wurde 2016 im Rahmen meines kunstpädagogischen Studiums bei Frau Prof. Dr. Engel verfasst. Es handelt sich bei dem hier vorliegenden Text um eine gekürzte Zusammenfassung.

ihre Umgebung eingliedern, prägen sie doch maßgeblich das Stadtbild. Gewohnte Wahrnehmungsmuster können durch die Projekte aufgebrochen werden. Die Frage nach dem ›Was‹ wird auf das ›Wie‹ verschoben. Mehr noch als eine Führung im klassischen Sinne der Wissensvermittlung ist eine Begleitung durch das ›Wie‹ der *Skulptur Projekte* über synästhetische Erfahrungen im Bereich der Kunstvermittlung sinnvoll (vgl. Schnettler 1991, 97). Die Vermittlung sollte dabei sowohl visuelles als auch ganzkörperhaftes, haptisches, motorisches, mündliches, schriftliches sowie praktisch-kreatives Begreifen ermöglichen.

Das besondere Potenzial der *Skulptur Projekte* für die Vermittlung liegt in ihrer spezifischen Erfahrbarkeit. Sie provozieren eine sinnliche Wahrnehmung, die zu Meinungsäußerung und Diskussion anregt. Ziel ihrer Vermittlung wäre damit eine Stärkung der Wahrnehmungs- und Artikulationsfähigkeit in Richtung öffentlicher Äußerungen und diskussionsfreudiger Toleranz, aus der sich ein mitdenkendes und kritikfähiges Subjekt entwickeln kann.

Vor allem in der Wechselwirkung zwischen einzelnen, bisher voneinander getrennten künstlerischen Bereichen sowie zwischen den verschiedenen Sinnesmodalitäten können unterschiedliche Prinzipien einiger Skulpturen mit dem Ziel der Eröffnung synästhetischer Erfahrungen entfaltet werden. Nach Kerstin Hallmann kristallisieren sich hierbei drei grundsätzliche Prinzipien heraus: *Analogiebildung, Transformation* und *Performativität* (vgl. Hallmann 2014, 85).

Den theoretisch-konzeptionellen Überlegungen von Hallmann folgend entwickelte ich ein synästhetisches Vermittlungskonzept für die in Münster verbliebenen *Skulptur Projekte* von Donald Judd aus dem Jahr 1977, von Ilya Kabakov aus dem Jahr 1997 und von Susan Philipsz aus dem Jahr 2007.

EIN PROJEKTTAG ZU DEN SKULPTUR PROJEKTEN AM AASEE

Am 5. Juli 2016 war ich mit einer achten Klasse der Geschwister-Scholl-Realschule aus Münster Kinderhaus und am 7. Juli 2016 mit einer siebten Klasse des Wilhelm-Hittorf-Gymnasiums am Aasee.[2] Als Treffpunkt wählte ich den Wewerka Pavillon. Durch den Pavillon konnte ich eine beispielhafte Brücke zwischen der Kunst im geschützten musealen Raum und der Kunst im öffentlichen Raum ziehen. Schnell erkannte die Gruppe eigenständig, dass der Wewerka Pavillon zwar für die Öffentlichkeit visuell transparent, jedoch ohne Möglichkeit des Eintretens nicht leiblich zu erfahren ist.

Nach dieser kurzen Einführung begaben wir uns zur Arbeit *Ohne Titel* von Donald Judd aus dem ersten Jahr der *Skulptur Projekte,* 1977. Ohne Vorinformationen ließ ich die Gruppe die Arbeit auf der Aasee-Wiese erkunden. Durch entdeckendes, ganzkörperhaftes Erforschen der Arbeit, aber auch durch die visuelle Wahrnehmung ihrer Umgebung erkannten die Schüler*innen eigenständig den topografischen Zusammenhang. Um diesen für alle begreiflich zu machen, ließ ich einen Schüler die Linie des inneren und äußeren Betonrings mit dem Arm nachahmen. Ein anderer Junge versuchte, die Linie des Abhangs darzustellen. Schnell erkannten auch die übrigen Schüler*innen, dass beide Linien denselben Neigungswinkel hatten. Es war interessant zu sehen, wie die Jugendlichen die Arbeit aus den verschiedenen Perspektiven betrachteten. Einige blieben zunächst bei der Analyse der Arbeit, andere nahmen schnell ihren Umgebungsraum wahr und bezogen diesen mit ein. (Bild 1) Hier kam das Prinzip der *Transformation* zum Tragen (vgl. Hallmann 2014, 85). Die Topografie des Ortes wurde von Judd in eine minimalistische Arbeit transformiert, wodurch die Umgebung wiederum anders wahrgenommen wurde. Die Arbeit diente den Schüler*innen so als Impuls zur sinnlichen Wahrnehmung ihres Umgebungsraums.

Bild 1

Nachdem die Beobachtungen für alle Beteiligten nachvollziehbar geworden waren, begaben wir uns zum *Skulptur Projekt* von Susan Philipsz unter der Torminbrücke aus dem Jahr 2007: *Lost Reflection.* (Bild 2) Dort, wo der Verkehr vierspurig herüberrollt, kam der Künstlerin die Idee zu ihrem echoartigen Wechselgesang einer Melodie aus der 1881 uraufgeführten Oper von Jacques Offenbach. Es handelt sich um ein Duett mit einer Stimme: Die Stimme von Susan Philipsz selbst erklingt wechselseitig aus Lautsprechern auf beiden Seiten unter der Brücke (vgl. skulptur projekte münster 07 2007, 196).

Ich gab der Gruppe zunächst den Auftrag, den Raum unter der Brücke zu erforschen. Zusätzlich forderte ich sie auf, sich ein Adjektiv zu überlegen, mit dem sie ihre Wahrnehmung treffend beschreiben könnten. Hier ging es insbesondere um die individuelle Empfindung des Raumes. Nachdem jeder ein für sich passendes Adjektiv gefunden hatte, ließ ich einige Adjektive vortragen. Einen solchen Impuls der Strukturierungstätigkeit setzt ästhetische Bildung voraus, um sich in Konfrontation mit einer komplexen Realität zu orientieren.

Der Schwerpunkt sollte hierbei auf der sinnlichen Auseinandersetzung und eigenständigen Verarbeitung der Umwelteindrücke liegen. Daher ließ ich im Nachhinein nur einige Adjektive aus freiwilligen Meldungen vorlesen, die ich nicht weiter kommentierte. Ohne Vorwarnung ertönte daraufhin die Klanginstallation.

2 Zuvor hatte ich ein vorbereitendes Seminar von Christa Heistermann belegt, die seit Langem an der *Kunstakademie* lehrt und im *LWL-Museum* in der Kunstvermittlung tätig ist.

Bild 2

Die Gruppe sollte nun, während des Hörens, denselben Auftrag ein zweites Mal durchführen. Als die Stimme erklang, erschraken einige Schüler*innen zunächst und kicherten, dann wurde es still. Ich konnte beobachten, wie durch die Arbeit von Susan Philipsz andere Wahrnehmungsprozesse angeregt wurden als zuvor durch das Werk von Donald Judd. Einige Jugendliche schlossen sogar die Augen. Als die Klanginstallation ausgeklungen war, ließ ich einige ›Wahrnehmungsadjektive‹, die die Gruppe während der Klanginstallation notiert hatte, vortragen und fragte, was sich verändert habe. Im Gespräch kamen wir schnell auf den Begriff der Atmosphäre zu sprechen und stellten heraus, dass Klang Umgebung einnehmen und verändern kann. Nach diesem Exkurs informierte ich die Gruppe über die Hintergrundgeschichte der Oper von Offenbach. Wie ich zuvor vermutet hatte, war diese nicht bekannt. Interessiert lauschten die meisten der Geschichte vom verlorenen Spiegelbild des deutschen Romantikers E. T. A. Hoffmann. Sie erzählt vom verführerischen, doch teuflischen Reiz der Kurtisane Giulietta, der die Männer erliegen und der sie ihr Spiegelbild schenken. Als Folge erkennen weder Frau noch Kinder die Männer in der Heimat wieder (vgl. ebd. 197). Als ich die Geschichte erzählte, bemerkte ich schnell, dass die Aufmerksamkeit einiger Schüler*innen nun, da sie nicht aktiv in das Gespräch eingebunden waren, nachließ. Daraus konnte ich die Qualität des eigenständigen sinnlichen Erfahrens ableiten, die zuvor jede Schülerin und jeden Schüler angesprochen hatte. Nichtsdestotrotz war der geschichtliche Hintergrund meiner Meinung nach für den weiteren Verlauf ausschlaggebend.

Dies bestätigte sich, da viele Schüler*innen Parallelen zwischen der Geschichte und dem Umgebungsraum fanden. Sie sahen ihre Spiegelbilder im Wasser und erwähnten die Passant*innen auf der anderen Seite. Nach einer einleitenden Frage, ob auch in der Wiedergabe des Liedes Parallelen zur Geschichte zu finden seien, erkannte die Gruppe sogar, dass die Stimmen von beiden Seiten des Ufers sich treffen und wieder verlieren. Eine Schülerin erwähnte, dass Susan Philipsz sich bei der Betrachtung dieses Raumes vielleicht an die Geschichte erinnert habe. So kam die Gruppe letztendlich zu dem Schluss, dass auch Erinnerungen Raum und Umgebung beeinflussen können. In dieser Arbeit wurde das Prinzip der *Analogiebildung* deutlich (vgl. Hallmann 2014, 85). Die Schüler*innen bildeten ganz automatisch Analogien zwischen räumlicher und akustischer Wahrnehmung. Durch den Klang konnte der Raum von den Jugendlichen also nahezu gehört werden.

Abschließend beschäftigten wir uns mit der Arbeit *»Blickst du hinauf und liest die Worte …«* von Ilya Kabakov aus dem Jahr 1997. (Bild 3) Zunächst motivierte ich die Gruppe, erste Assoziationen bei der Betrachtung der Arbeit aus der Ferne zu entwickeln. Daraufhin legten wir uns unter die Arbeit. Durch die liegende Position wurden die Jugendlichen schnell ruhig und entspannten sich. Überall hörte man es murmeln und doch plauderten die Schüler*innen nicht untereinander. Das laute sich selber Vorlesen und Entziffern des Textes verdeutlichte die Selbstvergessenheit, in die sie getaucht waren. Durch die entspannte Position und die persönliche Ansprache im Text gewannen sie schnell einen Bezug zur Arbeit. Gezielt fragte ich die Gruppe, was sie fühlen, sehen, riechen oder auch hören würden, um sie dazu anzuleiten, ihre Wahrnehmungen zu ordnen. Sie berichteten, dass sie das Gras und die Wärme der Sonne spürten und in den Himmel blickten.

Bild 3

Danach lenkte ich das Gespräch auf die Adressat*innen des Textes, einstimmig war ein »Wir« von der Gruppe zu vernehmen. Als ich jedoch nachfragte, warum Kabakov die männliche Ansprache »Mein Lieber« verwendete, wurde es zunächst still. Nach einer kurzen Pause erwähnte eine Schülerin, dass er zu sich selbst gesprochen haben könnte.

Damit war ein guter Ansatzpunkt für eine Praxisaufgabe gegeben. Die Gruppe wurde von mir dazu aufgefordert, selbst einen monologartigen Text zu verfassen, den sie persönlich in den Himmel schreiben würden. Mit der kreativen Schreibaufgabe konnte ich den persönlichen Bezug, der bereits durch die direkte Ansprache des Künstlers an die Betrachter*innen entstanden war, aufgreifen und verarbeiten lassen. Selbstständig reflektierten die Jugendlichen über ihre Umgebung und ihre persönliche Situation. So fand eine Verknüpfung von innerem und äußerem Raum statt. Um sicherzustellen, dass ich ausreichend sensibel mit den privaten Wahrnehmungsäußerungen der Jugendlichen umging, ließ ich die Texte nach Vollendung innerhalb der Lerngruppe austauschen, sodass niemand mehr wusste, von wem welcher Zettel stammte. Einige meldeten sich daraufhin und lasen die Texte anderer vor. Viele Texte griffen den auch von Kabakov in seiner Arbeit thematisierten Freiheitsaspekt auf. Andere berichteten über ihr persönliches Empfinden. Es war schön, zu sehen, wie die Jugendlichen mit der Arbeit umgingen und wie ruhig und konzentriert sie bei dieser performativ ausgerichteten Arbeit agierten. Deutlich wurde hier das Prinzip der Performativität (vgl. Hallmann 2014, 85). Es fand eine Auflösung der traditionellen ästhetischen Relation zwischen jedem einzelnen Betrachtenden und der Skulptur statt.

Abschließend klärte ich offene Fragen und berichtete von den anstehenden *Skulptur Projekten Münster 2017*. Zum Schluss verteilte ich Auswertungsbögen, auf denen die Jugendlichen von ihren Erfahrungen berichten sollten. Dieses förderte die Reflexion des Erlebten und ließ die Lernenden das in den spezifischen Arbeiten Wahrgenommene auf das ganze Projekt beziehen. Zugleich diente es mir zur Evaluation der Informationen und Eindrücke.

DIE SPEZIFISCHEN WAHRNEHMUNGSQUALITÄTEN IN DER BEGEGNUNG MIT DEN ARBEITEN VON JUDD, PHILIPSZ UND KABAKOV

Die Arbeiten von Judd, Philipsz und Kabakov riefen ganz unterschiedliche Wahrnehmungen und Empfindungen bei der Gruppe hervor. Im Kontakt mit der Arbeit von Judd betrachteten die Jugendlichen die Umgebung aus unterschiedlichen Höhen und Perspektiven und konstruierten so ein eigenes Konzept des Wahrnehmbaren. Die Arbeit ließ damit ein leib-phänomenologisches Verständnis der Umgebung erfahrbar werden. Die Inkongruenz zwischen den Objektkonstanten und der Perzeptionsvariablen, zwischen der bekannten Erwartung und der überraschenden Erfahrung ist Judds formales Thema (vgl. Kerber 1977, 78). Die Arbeit führte die Gruppe dazu, selbstständig die Beziehungen in ihrer Umwelt durch Wandel des Ausgangspunktes und in Abhängigkeit ihrer Körpergröße in räumliche Zusammenhänge zu setzen. Durch die Eigenbewegung des Körpers um das Objekt herum

Bild 4

wurde die Entzifferung der Wahrnehmungserscheinungen und des Gesamtzusammenhangs ermöglicht (vgl. Merleau-Ponty 1976, 239).

In einer ganz anderen Weise spielte die Arbeit *Lost Reflection [Das verlorene Spiegelbild]* der schottischen Klangkünstlerin Susan Philipsz unter den Betonbögen der Torminbrücke mit der Wahrnehmung der Jugendlichen. Die Installation zielte in besonderer Weise auf die individuellen Empfindungen der Schüler*innen. Anhand der Adjektive, die sie nach Aufforderung notiert hatten, wird deutlich, wie unterschiedlich die Teilnehmer*innen ihren Wahrnehmungsschwerpunkt gesetzt hatten. Einige der Adjektive bezogen sich auf visuelle Wahrnehmungen wie: »grau, dunkel oder leer«. Andere Adjektive nahmen die auditive Wahrnehmung auf: »laut, ruhig, harmonisch«. Wieder andere griffen innere Empfindungen auf: »komisch, ungeduldig, glücklich«. Einige bezogen sich auch auf das leiblich Wahrgenommene: »nass, windig, hallend«. Auffällig ist, dass mehr als die Hälfte der Wahrnehmungsadjektive, die während der Klanginstallation notiert wurden, dem Bereich der Empfindungen zuzuordnen sind. Ohne Klang gab es indes nur zwei Adjektive in diesem Bereich. Die menschliche Stimme vermochte, den Raum, in dem sie erklang, zwar nicht optisch zu verändern, doch sie veränderte das Erleben des Raums. Die Gruppe begann sich zu fragen: Was höre ich da? Was sehe ich? Was bedeutet das? Ganz automatisch begannen die Schüler*innen, die sinnlichen Wahrnehmungen miteinander in Verbindung zu setzen. Der karge Raum unter der Brücke bekam somit eine akustische Färbung. Durch persönliche Erinnerungen und Empfindungen wurde diese Erfahrung zudem von jedem Einzelnen selbst gefüllt.

Susan Philipsz legt Wert darauf, dass die Betrachter*innen nicht nur den Ort, sondern ebenso sich selbst in Bezug zu diesem Ort bewusst wahrnehmen (vgl. Kopka-Musch 2007, 108). In der Arbeit wurden besonders der atmosphärische Raum und der innere Gedächtnisraum der Jugendlichen aufgegriffen. In der Oszillation von Innenraum und Außenraum lag also die besondere Qualität der Erfahrung. Sehen und Hören ergänzten sich zu ganzheitlichen Raumerfahrungen, die durch die anderen Sinne vervollständigt und durch die Bewegungen des Körpers im Raum realisiert wurden (vgl. Knott 2002, 38). Die freie Beweglichkeit der Rezipient*innen im Raum ist ein wichtiges Potenzial der *Skulptur Projekte,* dessen sich auch Susan Philipsz bediente, indem sie auf jeder Uferseite einen Lautsprecher installierte. Je nach Standort des Betrachters erscheint ihre Stimme leiser oder lauter. Zudem singt Susan Philipsz die Arie auf zwei getrennten Kanälen, sodass sich die Stimmen zuzurufen scheinen – von einem Ufer zum anderen und wieder zurück. Dieser Prozess des Spiegelns, Antwortens und Wiederholens kann auf den Ort der Brücke selbst zurückgeführt werden (vgl. Treese 2007).

Auch die Arbeit von Ilya Kabakov zielt auf eine synästhetische Wahrnehmungsweise. Das Werk lenkt die Aufmerksamkeit in eine Richtung, die sonst weniger Beachtung findet: den Himmel. Vom Weg aus ähnelt die Arbeit einem unauffälligen Antennenmast. Bei Betrachtung aus der »richtigen« Position jedoch, ist in 13 Metern Höhe ein Text zwischen den 18 Metallstangen zu erkennen. Die Installation erfordert eine bestimmte Antwort des Leibes. Ohne sich unter die Arbeit zu begeben und zumindest den Kopf in den Nacken zu legen, kann das Projekt nicht wirklich wahrgenommen werden (vgl. Skulptur. Projekte in Münster 1997, 237). Dann aber sind die Sehenden durch ihre Position aktiv in die Installation integriert. Vor dem Hintergrund des Himmels erzeugen die Metallbuchstaben einen Flimmereffekt vor den Augen (vgl. Stooss 2003, 213). Die Buchstaben erscheinen und verschwimmen wieder. Erst nach intensiver Betrachtung lassen sich die etwa 50 Zentimeter großen Buchstaben zu einem Text verbinden:

Mein Lieber! Du liegst im Gras, den
Kopf im Nacken, um dich herum
keine Menschenseele, du hörst nur
den Wind und schaust hinauf in
den offenen Himmel in das Blau
dort oben, wo die Wolken ziehen
das ist vielleicht das Schönste,
was du im Leben getan
und gesehen hast.
(Kabakov 2003, 223)

Der Text im Himmel lenkte die Aufmerksamkeit der Schüler*innen auf gewisse Aspekte des Standortes und öffnete ihre Wahrnehmung für eine synästhetische Erfahrung. Erst durch die performative Aneignung konnten die Schüler*innen sich mit dem künstlerisch inszenierten Phänomen auseinandersetzen.

Die Qualität der Arbeit von Kabakov liegt damit nicht nur im Objekt, sondern auch im Interaktionsprozess mit den Betrachter*innen. Durch die direkte Ansprache und die liegende, verweilende Position konnten die Schüler*innen in die Arbeit eintauchen. Dadurch, dass sie die von Kabakov inszenierte Position einnehmen mussten, war es ihnen möglich, den Sinn des Textes aktiv nachzuempfinden. Dieses performative Potenzial der Arbeit Kabakovs initiiert wiederum neue Wahrnehmungen, Handlungen und Selbsterfindungen. So konnten die Jugendlichen auf der Grundlage ihrer körperlichen Wahrnehmungen neue Erfahrungen sammeln. Wörter wie »hörst«, »blickst« oder »liegst« aus dem Text Kabakovs waren dabei wiederum Impuls für eigenständige, synästhetische Wahrnehmungsweisen. Die Arbeit veranlasste die Schüler*innen dabei auch, sich mit sich selbst zu befassen. Durch die kreative Eigenarbeit reflektierten sie ihre Umwelteindrücke, nahmen Aspekte aus dem Text auf oder fügten auch ganz andere, individuelle Wahrnehmungen hinzu. Die Schüler*innen verfassten dabei teils sehr persönliche, teils auch künstlerische oder auch ironisch-humorvolle Texte, wie beispielsweise:

»Lasse meine Seele baumeln, schließe die Augen, spüre die Hitze und schwitze.« »Ich liege hier an der sonnigen frischen Luft und denke an die schönen Sachen, die mir im Leben schon passiert sind. Ich genieße diese Momente ein zweites Mal und genieße die Sonne, die mir ins Gesicht scheint.« »Liege auf dem Boden, Blick nach oben, die Kinder toben – von den Wolken gehoben.«

Viele der Schüler*innen nannten in der abschließenden Befragung die Arbeit Ilya Kabakovs als Favorit unter den drei betrachteten Kunstwerken. Der persönliche Zugang stellte sich für sie als sehr fruchtbar heraus. Durch die Befragung der Gruppe im Nachhinein konnte herausgestellt werden, dass sich insbesondere dort, wo eine ganz eigenständige Annäherung und Erschließung stattgefunden hatte, sich auch das vermittelte Wissen gefestigt hatte. Die performative, sinnlich-leiblich orientierte Handlungsweise zeichnete sich so auch durch ihre Nachhaltigkeit aus, ohne dass die Kunstvermittlung vordergründig auf Wissenserwerb abgezielt hatte.

Insgesamt konnten die Schüler*innen innerhalb des Projekttages mittels der *Skulptur Projekte* und ausgehend von ihrer leiblich-räumlichen Erfahrung spezifische Wahrnehmungserkenntnisse sammeln. Münster als Umgebungsraum konnte in Beziehung zur eigenen Körperlichkeit, aber auch zu Erinnerungen und Vorstellungen der Schüler*innen erlebt werden. Die *Skulptur Projekte* boten so eine Art ›Projektionsfläche‹ für individuell-kreative Empfindungs- und Vorstellungsräume der Schüler*innen, welche auch wechselseitig produktive Erfahrungsräume für die Gruppe und den Projekttag eröffneten.

Literatur

Böhme, Gernot Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik, Frankfurt a. M. 2006
Brandstätter, Ursula Ästhetische Erfahrung, in: Bockhorst, Hildegard / Reinwand, Vanessa-Isabell / Zacharias, Wolfgang (Hg.): Handbuch Kulturelle Bildung, München 2012, S. 174–181
Hallmann, Kerstin Synästhetische Strategien in der Kunstvermittlung. Dimensionen eines grundlegenden Wahrnehmungsphänomens, München 2014
Hornäk, Sara Die Skulptur und ihr Gegenüber. Interventionen in den ästhetischen Erfahrungsraum des Betrachters, in: Autsch, Sabine / Hornäk, Sara (Hg.): Räume in der Kunst. Künstlerische, kunst- und medienwissenschaftliche Entwürfe, Bielefeld 2010, S. 165–183
Kabakov, Ilya Installationen 1983–2000. Werkverzeichnis, hg. von Toni Stoss u. a., 2 Bände, Band 2, Düsseldorf 2003
Kerber, Bernhard Bemerkungen zu einigen Großprojekten der Ausstellung, in: Skulptur Ausstellung in Münster 1977. Kat.-Ausst., hg. von Klaus Bußman und Kasper König, erschienen anlässlich der Ausstellung im Jahr 1977, 2 Bände, Band 1: Die Entwicklung der abstrakten Skulptur im 20. Jahrhundert und die autonome Skulptur der Gegenwart, Münster 1977, S. 71–88
Knott, Martin Über die Vermittlung von Klangkunst, Münster 2002
Kopka-Musch, Karin im Gespräch mit Susan Philipsz, in: skulptur projekte münster 07 // Vorspann // Kunstakademie Münster // Gespräche mit // interviews with, hg. von Hildegund Amanshauser und Brigitte Franzen, erschienen anlässlich der Ausstellung im Jahr 2007, Köln 2007, S. 104–112
Merleau-Ponty, Maurice Phänomenologie der Wahrnehmung, Berlin 1976
Sauerborn, Petra / Brühne, Thomas Didaktik des außerschulischen Lernens, Baltmannsweiler 2012
Schnettler, Rainer Ausstellungen von Skulptur im öffentlichen Raum, Frankfurt a. M. 1991
Skulptur Ausstellung in Münster 1977 Kat.-Ausst., hg. von Klaus Bußman und Kasper König, erschienen anlässlich der Ausstellung im Jahr 1977, Münster 1977
Skulptur. Projekte in Münster 1997 Kat.-Ausst., hg. von Klaus Bußmann, Kasper König, Florian Matzner, erschienen anlässlich der Ausstellung im Jahr 1997, Ostfildern-Ruit 1997
skulptur projekte münster 07 Kat.-Ausst., hg von Brigitte Franzen, Kasper König und Carina Plath, erschienen anlässlich der Ausstellung im Jahr 2007, Köln 2007
Stooss, Toni Blickst du hinauf und liest die Worte …, in: Kabakov, Ilya: Installationen 1983–2000. Werkverzeichnis, hg. von Toni Stoss u. a., 2 Bände, Band 2, Düsseldorf 2003, S. 212–217
Treese, Anna-Lena Susan Philipsz, The Lost Reflection [Das verlorene Spiegelbild], 2007, in: LWL-Museum für Kunst und Kultur / Skulptur Projekte Archiv (Hg.): Skulptur Projekte Münster 2007, Projekte, <https://www.skulptur-projekte-archiv.de/de-de/2007/projects/26/>, Zugriff am 02.07.2018
Westphal, Kristin Phänomenologie als Forschungsstil und seine Bedeutung für die kulturelle und ästhetische Bildung, Berlin 2014

Abbildungen

Bild 1 Projekttag 07.07.2016: Arbeit von Donald Judd, *Ohne Titel,* 1977 / © Helena Stegmann
Bild 2 Susan Philipsz, *The Lost Reflection [Das verlorene Spiegelbild],* 2007, Soundinstallation, Installationsansicht 2017 / Foto von: Hubertus Huvermann © LWL-Museum für Kunst und Kultur
Bild 3 Projekttag 07.07.2016: Arbeit von Ilya Kabakov, *»Blickst du hinauf und liest die Worte …«,* 1997 / © Helena Stegmann
Bild 4 Donald Judd, *Ohne Titel,* 1977, Installationsansicht 2017 / Foto von: Hubertus Huvermann © LWL-Museum für Kunst und Kultur

HILTRUD HUSS

Bildnerische Tagebücher einer elften und zwölften Jahrgangsstufe. Bericht einer Lehrerin der Hildegardisschule in Münster

Angeregt durch die Informationsveranstaltung für Lehrer*innen von der Kunstvermittlung der *Skulptur Projekte Münster* 2017 entstand die Idee eines klassenübergreifenden DIN A5-Heftes als persönlichen Begleiter für die Schüler*innen mit der Aufgabenstellung, dieses Heft mit eigenen Ideen und Beiträgen künstlerisch zu gestalten.

Die didaktischen Leitfragen waren bewusst offen gestellt:

- Wie können Lehrende Schüler*innen ermuntern, über die Auseinandersetzung mit den *Skulptur Projekten* selbst produktiv zu werden?
- Gibt es Anknüpfungspunkte zur eigenen Lebenswirklichkeit?
- Berühren die zeitgenössischen Projekte die Lernenden?
- Werfen sie Fragen auf?
- Wie reagieren unsere Schüler*innen auf die Konfrontationen mit für sie ungewöhnlichen künstlerischen Sichtweisen und auf gesellschaftlich aktuelle hochbrisante Fragen?
- Wie werden die künstlerischen Darstellungsweisen unserer Schüler*innen auf die *Skulptur Projekte* sein?
- Ist der Zeitraum von sechs Wochen angemessen?

Die Oberstufenschüler*innen der Hildegardisschule, eines Berufskollegs des Bistums Münster mit ihrem zentralen Standort in der Innenstadt, konnten fußläufig viele der ortsbezogen entwickelten Kunstprojekte im öffentlichen Raum besuchen.

Nach ersten Annäherungsversuchen (Auseinandersetzungen) im Unterricht starteten wir unsere Rundgänge mit dem Heft und dem *Skulptur Projekte*-Stadtplan vom *LWL-Museum* mit dem Künstler*innenverzeichnis. Als Pädagogin wählte ich die Orte aus. Unsere erste Erkundung (im Dauerregen) führte uns zu Nicole Eisenmans *Sketch for a Fountain*. Die mehrfigurige Brunnenanlage inmitten der Promenade eignete sich besonders gut, weil sie auf mehreren Wahrnehmungsebenen sensibilisierte. Parallel dazu wurden im Unterrichtsgespräch unterschiedliche Bezüge thematisiert. Dazu gehörten kunstgeschichtliche Bezüge, das Verhältnis von Mensch, Natur und Umwelt, soziale Kommunikation und Interaktion, der menschliche Körper und Geschlechtszugehörigkeit, Freiheit des Menschen, Entschleunigung und Stille, Zufriedenheit und Glück … Im Gespräch kristallisierten sich persönliche Zugänge heraus, und es fand ein lebendiger Austausch statt. Zu diesem Zeitpunkt diskutierten die Schüler*innen erste Ideen für praktische Gestaltungen.

Für viele war es die erste Begegnung mit Originalen im öffentlichen Raum. Wir besuchten Kunstwerke von CAMP, Benjamin de Burca/Barbara Wagner, Michael Dean, John Knight und Cosima von Bonin/Tom Burr. Die bewusste Wahrnehmung der Orte, auch die körpergebundene sinnliche Wahrnehmung, das Spüren der Atmosphäre und die Wirkung der ortsbezogenen Arbeiten machten neugierig und ermunterten zu weiteren eigenständigen Erkundungen in der Freizeit.

In der Regel entwickelten sich vor Ort über das Erleben der Projekte und durch die individuellen Erfahrungen zur Bedeutung, zur Umgebung, zum Standort, zur eigenen Wahrnehmung, zu gesellschaftlichen und zu kulturellen Bezügen erste situationsbezogene Fragen, Gedanken, Ideen und Assoziationen. Überlegungen

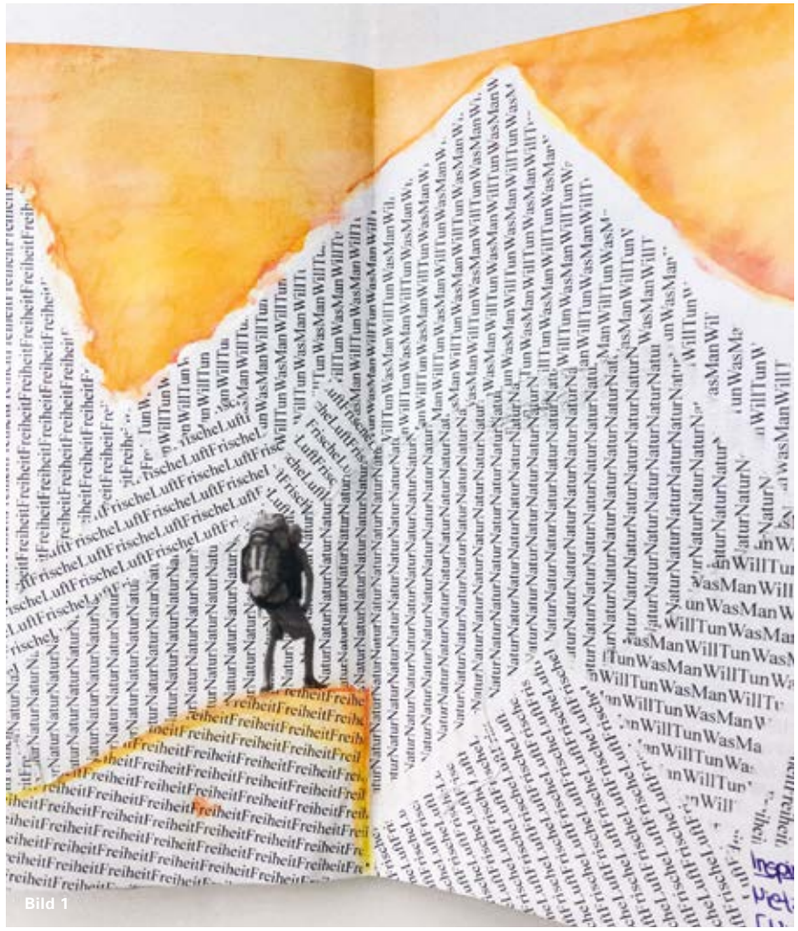

Bild 1

Bild 2

zu möglichen Beiträgen wurden ausgetauscht und auch kontrovers diskutiert. Als Pädagogin begleitete und unterstützte ich diese Prozesse.

Die Möglichkeiten der Informationsgewinnung über das Internet, Apps oder über Publikationen wurden gerne genutzt. Der Einsatz digitaler Medien wie Smartphones und Tablets bot sich an. Das Smartphone war immer allgegenwärtiger Begleiter, hiermit wurde dokumentiert und gleichzeitig motivierte es bei der Ideensuche.

Die Offenheit hinsichtlich des Experimentierens im Umgang mit unterschiedlichsten Techniken und Ausdrucksweisen der Künstler*innen war für die Schüler*innen sehr spannend und wurde Motor für eine erweiterte, eigene künstlerische Ausdrucksweise.

Was zunächst nicht denkbar war, wurde ausprobiert, neu kombiniert, transformiert und umgestaltet. Alle irgendwie verfügbaren Materialien ließen sich künstlerisch verwerten und führten oft zu überraschenden neuen Wirkungen. Die Anregung, dass jedes Material bei der künstlerischen Gestaltung eingesetzt werden kann, wurde selbstverständlich. Für die Schüler*innen zunächst ungewohnt, verschob sich der Blickwinkel dahingehend, nicht ein ästhetisch schönes Produkt zu gestalten, sondern eigene Wahrnehmungen, Gefühle, Gedanken, Fragen und Einstellungen zu den Projekten auf gestalterische Weise zu dokumentieren. Es entstanden originelle und sehr interessante Beiträge. Fragend und kritisch, ermutigend und weiterführend, erfindend, entdeckend und strukturierend.

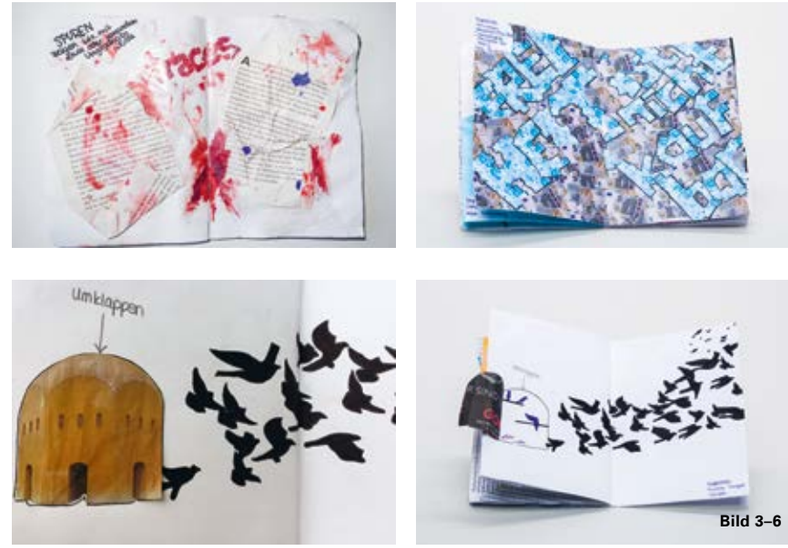

Bild 3–6

So laden die Künstlerhefte beim Durchblättern zum Verweilen und Betrachten ein und sind eine wundervolle Bereicherung im Schulleben. Sie spiegeln Lebensrealität junger Menschen hier in relativ gesicherten Verhältnissen wider und zeigen auf anschauliche und auch teils eindringliche Art eine Sensibilität gegenüber unserer globalen Welt mit ihren Herausforderungen, Unsicherheiten und Ängsten.

Abbildungen
Bild 1–6 Schüler*innen der Hildegardisschule, *Bildnerische Tagebücher,* 2017, Fotos von: Anne Neier
© LWL-Museum für Kunst und Kultur 2018

ANNA-LENA TREESE

Wo ist Kunst? Mapping Skulptur Projekte. Über eine Erkundung der Stadt Münster mit Jugendlichen Internationaler Förderklassen während der Skulptur Projekte Münster 2017

In den letzten Jahren zeigen sich in Ausstellungen zeitgenössischer Kunst verschiedenste Variationen von Partizipation.[1] Die Vielzahl an Verständnisweisen des Begriffs ebnet den Weg für Diskussionen, und diese finden in zufällig, spontan entstehenden oder in Vermittlungssituationen erstellten Räumen statt. Am Beispiel der *Skulptur Projekte Münster 2017* lässt sich vermuten, dass Räume zum Partizipieren oder zum Diskurs automatisch entstehen, sobald Kunst im öffentlichen Raum, quasi unausweichlich zwischen Haustür und Wochenmarkt, lokalisiert wird. Nimmt man die immer deutlichere Forderung nach öffentlicher Auseinandersetzung und nach Demokratie-Erfahrung ernst, dann liegt der Schlüssel zum Dialog in der Vielfalt von Perspektiven. Während der parallel zu den Entstehungsprozessen der *Skulptur Projekte* laufenden Vorbereitung des Kunstvermittlungsprogramms lag die Frage nahe, wie und wo beispielsweise junge und jugendliche Einwander*innen Münster als Lebensraum wahrnehmen. Spielen öffentliche Orte der Kunst dabei eine Rolle? Wie lässt sich die Transformation der Stadt durch die Ausstellung aus der Perspektive neuer Münsteraner*innen sichtbar machen? Im Rahmen des Projekts *Mapping Skulptur Projekte* haben Schüler*innen im Alter von 16 bis 20 Jahren aus drei Internationalen Förderklassen (IFK) des Münsteraner Berufskollegs die Stadt und die Orte der alten und neuen *Skulptur Projekte* erkundet. Dabei haben sie in einem Zeitraum von über sieben Monaten fotografiert, gezeichnet, gefilmt, Sprachaufnahmen gesammelt und all das zu ganz eigenen ›Plänen‹ zusammengestellt, um allen Besucher*innen der Ausstellung im Sommer 2017 ihren Blick auf die Stadt zugänglich zu machen (Bild 1 und 2). Als Set waren die Karten kostenfrei an allen Infopunkten zu bekommen. Über den Blog *mappingskulptur projekte.wordpress.com* (LWL-Museum für Kunst und Kultur / Kunstvermittlung Skulptur Projekte 2017, 2017) können die Karten auch über die Dauer der Ausstellung hinaus aufgerufen und heruntergeladen werden. Sound- und Videoaufnahmen sind dort und über das Portal YouTube abrufbar sowie Zeichnungen und Fotos, die den Arbeitsprozess und Projektverlauf abbilden, Hintergrundinformationen, Einblicke in die gemeinsamen Workshops und die Releaseparty sind hier dokumentiert.

Bild 1

STARTPUNKTE

Die *Skulptur Projekte Münster 2017* zeigten Künstler*innen aus Deutschland, der Türkei, der Schweiz, aus England, der Elfenbeinküste, den USA, Island, Frankreich, Japan, Nigeria, Spanien, Belgien, Indien und aus dem Kamerun. Die meisten von ihnen setzten sich während eines mehrwöchigen Aufenthalts mit der Stadt auseinander und für viele von ihnen waren Münster und die regionale Kultur völlig verschieden vom eigenen Lebensort.

Das *LWL-Museum für Kunst und Kultur* arbeitete als Veranstalter der *Skulptur Projekte* seit 2015 daran, Geflüchtete verschiedenster Herkunft in Kunstvermittlungsprogramme einzubinden und in einem gemeinsamen Ideenfindungsprozess regelmäßige Formate zu realisieren. Im Erfahrungsaustausch mit anderen Museen zeigte sich, wie in der Vermittlungsarbeit mit Geflüchteten gerade Kernfragen von Partizipation und Interaktion – auch außerhalb von Vermittlungsprogrammen – zum Tragen kommen.[2] Inzwischen gibt es eine Vielzahl von Projekten, die Menschen mit Fluchterfahrung anders einbeziehen denn lediglich als »Zielgruppe pädagogischer Bemühungen«.[3] Dementsprechend sollte *Mapping Skulptur Projekte* als Projekt im Vorfeld der Ausstellung auch als Raum des Experimentierens und Erprobens funktionieren, auch für Methoden und Ausdrucksweisen jenseits von Sprache. Die Erfahrungen, die in den einzelnen Begegnungen mit den Kunstorten

1 2016 widmete sich z. B. das *Kunstforum International* unter dem Titel *GET INVOLVED! Partizipation als künstlerische Strategie* (BAND 240, hg. von Max Glauner) der Diskussion um die wachsende Tendenz partizipativ angelegter Kunstprojekte. Einen Überblick über die Genese des Partizipation-Begriffs im 20. Jahrhundert liefert das von Claire Bishop bereits 2011 herausgegebene Buch *Participation*. Es versammelt dabei Thesen, die vom Wunsch, Betrachter*innen aus der passiven Rolle in die von Produzent*innen zu bewegen, reichen bis hin zu Guy Debords Fokus auf den relationalen Charakter von Kunst, d. h. das Entstehen sozialer Beziehungen und sozialer Räume.

Münsters entstanden, hatten darüber hinaus Einfluss auf die Gestaltung der Workshops mit Schulklassen sowie mit Kindern und Jugendlichen im Ferienprogramm während des eigentlichen Ausstellungszeitraums.

DIE TEILNEHMER*INNEN

Nach Gesprächen mit Schulen sämtlicher Schulformen in Münster stellten sich die Berufsschulen als besonders interessierte und interessante Kooperationspartner heraus. Die Wahl fiel auf das Anne-Frank-Berufskolleg als einzige Schule mit Kunstunterricht im Curriculum, das Hans-Böckler-Berufskolleg mit einer rein technischen Ausrichtung und das Ludwig-Erhard-Berufskolleg, eine der größten Schulen der Stadt mit insgesamt fünf Internationalen Förderklassen (IFK), aus denen sich eine kleine Gruppe von besonders aktiven Teilnehmer*innen zusammenfand. Die insgesamt 44 Berufsschüler*innen aus verschiedenen Herkunftsländern waren Jugendliche oder junge Erwachsene. Sie verfügten zum Startzeitpunkt des Projekts über Grundkenntnisse des Deutschen als gemeinsame Sprache – einschließlich einiger nicht alphabetisierter Schüler*innen. Ein großer Teil unter den Teilnehmer*innen kam und lebte unbegleitet; insgesamt überwog die Anzahl männlicher Schüler. Für viele war Münster eine von mehreren Stationen innerhalb Deutschlands und innerhalb ihrer Einwanderungsgeschichte, wobei die meisten aus Afghanistan, Syrien und dem Iran sowie Eritrea kamen. Bereits in den ersten Treffen und in der Kennenlernphase stellte sich heraus, dass alle in recht unterschiedlichen Verhältnissen lebten: die meisten in Unterkünften und Wohngruppen, einige in Gastfamilien und der eher kleinere Anteil lebte bereits mit der eigenen Familie zusammen. Die Orientierung in der Stadt und die Wahrnehmung ihrer ›Lebensadern‹ spielt grundsätzlich eine ganz besonders große Rolle für die Jugendlichen. Die *Skulptur Projekte Münster* griffen im Sommer 2017 in dieses Umfeld ein und veränderten (neu erschlossene) Orte durch Kunst, vor allem auch über ein internationales Publikum – d. h. zahlreiche Menschen, die sich in einer fremden Stadt zu orientieren versuchten. So bot sich umso mehr an, gemeinsam ein Medium zu finden, in dem der Prozess der Aneignung von Themen und (Kunst-)Räumen mit ästhetischen Mitteln Ausdruck finden würde. Vor allem galt es, dabei herauszufinden, was die Teilnehmenden selbst zeigen, fragen und ausdrücken wollten. Ebenso

2 Unter anderem fand der XIII. Rheinische Museumstag unter dem Titel *Horizonte erweitern! Chance zum interkulturellen Dia-log? Bildungs- und Kulturarbeit für und mit Flüchtlingen* am 6. Juni 2016 im Kultur- und Stadthistorischen Museum Duisburg statt. Diese und andere Tagungen boten Gelegenheit zum Austausch mit Kolleg*innen und Raum für die Feststellung, dass einer der wichtigsten Faktoren beim Aufbau von Projekten mit Geflüchteten Zeit und großzügig geplante Zeiträume sind.

3 Als erste Bestandsaufnahme solcher Projekte vgl. Ziese/Gritschke 2016.

stand zur Debatte, inwiefern sie bereit waren, etwas zu veröffentlichen und damit selbst gewissermaßen in die Öffentlichkeit zu treten.

Mit diesen Herangehensweisen, im Verfahren der Aneignung, Interpretation und Darstellung von Orten und ortsspezifischen Skulpturen, bewegten wir uns permanent im Kontext der Ausstellung. Im Laufe des Projekts wurde es wichtig, das wirklich Ortsspezifische jeweils zu erfragen und zu hinterfragen. Für *Mapping Skulptur Projekte* waren die Werke der Öffentlichen Sammlung gute Ausgangspunkte, um Zeitspannen für die Ortserfahrung zu erproben. Immer wieder wurde dabei dem ›Warum ist das hier?‹ auch ein ›Warum ist das jetzt (noch) hier?‹ hinzugefügt. Nairy Baghramian, Künstlerin der *Skulptur Projekte 2007* und *2017,* diskutierte beispielsweise die diskursive Kraft von Kunst und das Problem einer Mystifizierung von Kunstwerken zu Projektionsflächen. Unter anderem mit Verweis auf George Didi-Huberman (1999) und die Rezeption der *Arte Povera* forderte sie die Präsenz von Künstler*innen und die stärkere Kontextualisierung von Werken, die durch die Präsentation eher an Orte als allein an Themen gebunden sein sollten. Dementsprechend lag für sie in der Ortsspezifik eine künstlerische Methode, die die beschworene mystische Autonomie des Werks aufhebt und das diskursive Exponat wiederentdeckbar machte (Baghramian 2012). Solche Diskurspotenziale an einigen Orten vergangener *Skulptur Projekte* gemeinsam zu entdecken und auszuloten, war ein Hauptantrieb für die Arbeiten mit den Schüler*innen.

SAMMELN, ORDNEN UND NEU ORDNEN – PROZESSE BILDEN NEUE RÄUME

Die Orientierung in einer Stadt funktioniert – insbesondere ohne ausreichende Sprachkenntnisse – über Bilder und unser Bildgedächtnis. Mapping wird als besonders prozessorientierte Methode von vielen Disziplinen genutzt, um die Bewegung und Wahrnehmung eines Individuums an Orten zu erforschen. In der künstlerischen Bildung, sowohl schulisch als außerschulisch, werden Mapping und Tracing vielfach zur Förderung ästhetischer Ausdrucksfähigkeiten eingesetzt, mit einer Vielzahl an Möglichkeiten zur Differenzierung, Dokumentation und Förderung dessen, was vor allem die eigene »Gestaltung von Biografie und Wirklichkeit« (Busse 2009, 60) fördern kann. Beim Mapping sind Wahrnehmungsprozesse gefragt, um die individuellen Bilder zu einem multiperspektivischen Netzwerk zu verknüpfen. Die Ausdrucksmöglichkeiten können dabei ganz verschieden sein.

Nach Ortserkundungen verschiedener Skulpturen der Öffentlichen Sammlung kamen wir regelmäßig in der Schule oder im Atelier zusammen, um dort die gesammelten Bilder, Töne, Eindrücke auszubreiten, zusammenzufügen und wieder gemeinsam zu befragen. Dabei stellte sich heraus, dass die Räume für die Auseinandersetzungen in ihrer Wechselwirkung zwar wichtig für das Sichten und die Ideen-

Bild 2

Bild 3

findung waren, aber die ortsabhängige Auseinandersetzung mit dem Kunstwerk wirksamer zu weiterführenden Handlungen anregte – sei es, dass Schüler*innen immer häufiger Bilder von interessanten Orten machten und sich gegenseitig zuschickten oder begonnen hatten, regelrecht Ausschau nach Ungewöhnlichem zu halten. Dabei galt es nicht, eine Erklärung für ein Werk von Ulrich Rückriem, Daniel Buren oder Jorge Pardo zu finden oder zu reproduzieren, sondern aus den Eindrücken selbst Bilder zu generieren.[4] (Bild 3)

Für die Arbeit mit einer sprachheterogenen Gruppe von Jugendlichen mit Fluchthintergrund eigneten sich künstlerische Mittel besonders gut, die das Finden und Produzieren eigener Bilder fördern, was letztlich ebenso für alle Besucher*innengruppen galt. Anregende Fragen oder Impulse für Erkundungen wurden anhand der Auswahl künstlerischer Positionen der *Skulptur Projekte 1977* bis *2007* gewählt und waren dabei vorrangig Startpunkte für die Erkundungen.

Insgesamt ergaben sich folgende Schwerpunkte bei den genutzten künstlerischen Techniken:

- Zeichnen: Die intuitive Zeichnung und Skizze bietet jenseits der Sprache eine Möglichkeit, indirekte, sehr persönliche Eindrücke zu vermitteln.
- Fotografieren: Insbesondere Handyfotografie hat für Geflüchtete eine besondere Bedeutung – viele erhalten über Kurzmitteilungen Bilder aus ihrer Heimat.
- Aufnahmen (Ton und Film) mit dem Handy: Jenseits von Schriftsprache und Bildproduktion liegen hier die Hemmschwellen niedriger, sich ausdrücken. Der akustische Charakter eines Ortes kann ganz direkt eingefangen und im anschließenden Prozess des Hörens und Editierens wieder zu neuen Ausdrucksmöglichkeiten führen.

Besonders wichtig wurde die Frage der Kommunikation, des Feedbackraums und der Dokumentation des Prozesses. Dabei fiel aufgrund der verbreiteten Nutzung bei allen Teilnehmer*innen die Wahl auf eine Kommunikation in WhatsApp-Gruppen. Gemeinsam wurden im Kreis der Gruppe und der Lehrer*innen Bedenken zum Datenschutz besprochen. Bei allen bleibenden und berechtigten Vorbehalten gegenüber WhatsApp überwogen letztlich die schnelle Möglichkeit des Datenaustauschs und der Archivierung der Kommunikationen, vor allem aber die Wahl der Schüler*innen für ihr alltäglich bevorzugtes Medium. Das gegenseitige Feedback zu Bildern und die organisatorischen Möglichkeiten erwiesen sich dabei als wichtige Motoren für den weiteren Verlauf des Projekts. Einige der Schüler*innen fingen an, sich unterwegs Eindrücke von ihren Wegen zur Schule oder durch die Stadt zu schicken. Dabei zeigte sich nach und nach, dass viele einen Blick für Details in ihrer Umgebung entwickelten und sich mit der Frage auseinandersetzten, was aus dem Alltäglichen heraussticht, was ästhetische Wirkung hat und letztlich auch, was auf künstlerische Haltungen hinweisen könnte und wo und wie sich diese entdecken und zeigen lassen.

4 Im Rückblick auf die 2016er Ausgabe der *Emscherkunst* definiert Klaus Peter Busse »Ambiguitätstoleranz«, auch im Zusammenhang mit Mapping, als Grundhaltung für Kunstvermittlung. Weiterhin untersucht er Georges Didi-Hubermans Beschreibungen von Warburgs Atlas-Methode im Hinblick auf die Orte, an und in denen Diskurs und Kunstvermittlung geschehen kann (Busse 2017, 18 ff.,115–124).

DIE KARTEN

Aus dem hier skizzierten Prozess entstanden drei Faltpläne. Diese wurden jeweils in den letzten Sitzungen mit den drei Gruppen erstellt. Die Materialien setzten sich vollständig aus den in den vorangegangenen Monaten erstellten Bildern und Zeichnungen zusammen. Die Karten wurden an einer Wand im Atelier der Kunstvermittlung des *LWL-Museums für Kunst und Kultur* aus allen vorhandenen Arbeiten collagiert, dann für den Druck und Downloads reproduziert und erschienen im selben Format wie der offizielle Orientierungsplan zur Ausstellung.

Trotz der für alle Gruppen gewählten Methode der Collage entstanden die Pläne auf ganz verschiedene Weise, d. h. mit unterschiedlichen Schwerpunkten. Während bei einer Gruppe eher die komplette Rekapitulation der letzten Wochen im Vordergrund stand (Bild 1), hatte die nächste Gruppe konkrete Vorstellungen, die behandelten *Skulptur Projekte* für Besucher*innen durch starke Gestaltungen und einen Mix aus Fotos, Zeichnungen und Text anders als gewohnt zu präsentieren. Die dritte Gruppe reflektierte wiederum die eigenen Wege und Erkundungen stärker und versuchte dabei, zwischen aktuellen Skulpturen in Münster und den Skulpturen vergangener *Skulptur Projekte* zu unterscheiden.

Parallel wurde eine Auswahl von Audiofiles zusammengestellt und über YouTube in den Projektblog eingebettet (>>https://mappingskulpturprojekte.wordpress.com/sounds-video). Die Wahl eines Wordpress-Blogs ergab sich aus der Möglichkeit, hier langfristig und ohne laufende Kosten das Projekt digital zu verorten.

Die Kartensets wurden kurz nach Eröffnung der *Skulptur Projekte Münster 2017* mit einer Releaseparty in der *Trafostation* zusammen mit dem Blog vorgestellt. Dabei hatten die Schüler*innen die Gelegenheit, in einer Diskussion von ihren Erfahrungen während des Projekts zu sprechen und die gemeinsamen Ergebnisse zu feiern.

WIRKUNGEN

Um Kunstvermittlungssituationen in möglichst offenen (ob als öffentlich definiert oder nicht) Räumen zu initiieren, ist neben der Bereitschaft aller Akteur*innen für eine solche Offenheit vor allem die methodische Variabilität eine wichtige Voraussetzung. Es gilt, stets miteinzubeziehen, dass Impulsfragen oder ästhetische Reize in manchen Situationen völlig anders aufgenommen werden als erwartet. Dafür muss insbesondere der individuellen Ortserfahrung viel Raum gelassen und gegebenenfalls der Bereich des Plan- und Kalkulierbaren verlassen werden.

Erfahrungen von Teilnehmer*innen können dabei nicht nur als Einstieg oder ›Aufwärmphase‹ innerhalb einer Vermittlungssituation dienen, sondern selbst Inhalt einer Vermittlungssituation werden. Dies kann nicht nur zu Partizipation oder Teilhabe führen, sondern auch zu einem Moment der Kooperation durch gemeinsames Gestalten des Diskurses. Über Mapping oder Tracing können solche Erfahrungen initiiert oder gesammelt werden, um auf dieser Grundlage gemeinsam Themen zu generieren. Dieses Prinzip ist nicht nur in punktuellen, begrenzten Situationen der Kunstvermittlung nutzbar, sondern wird im Kunstunterricht (wie oben angedeutet) bereits als Methode genutzt. Wie die zahlreichen Funktionen und Differenzierungsmöglichkeiten didaktisch anwendbar und modifizierbar sein können, war Thema von zwei Lehrer*innenfortbildungen, die während der Ausstellung angeboten wurden. Hier wurde am Beispiel von *Mapping Skulptur Projekte* unter anderem durch eigenes Erproben gemeinsam ausgelotet, wie die Auseinandersetzung mit Ort-, Zeit- und Werkspezifik in den Unterrichtsalltag integriert werden kann. Bei den meisten Fortbildungsteilnehmer*innen bestand großes Interesse an Aufgaben, bei denen die Impulse von den Werken ausgingen, und es wurde gemeinsam diskutiert, wie genau diese sehr prozessorientierte Methode eingesetzt werden kann. Das Fach Kunst bietet besonders zahlreiche Wege zu einem nicht nur an Schüler*innen orientierten, sondern von diesen mitgestalteten Unterricht.[5] In diesem Jahr war unter anderem der *Atlas* Gerhard Richters Thema im Zentralabitur in Nordrhein-Westfalen – was die Relevanz von Methoden bestätigt, die den Blick auf die individuellen Lebensräume von Schüler*innen und deren Generieren von Bildern erweitern. Einem solchen Kunstunterricht liegt kein affirmativ erlernbarer Kunstbegriff zugrunde. Nur durch eigene ästhetische Erfahrungen kann eine Vielzahl von möglichen Kunstbegriffen zum Thema werden. So generierten die *Skulptur Projekte Münster 2017* einzelne solcher Diskurse, ohne diese einem Titelthema unterzuordnen. Der individuellen Erfahrung als Themengenerator viel Raum zu geben, erfordert sowohl in der außerschulischen Kunstvermittlung als auch im Kunstunterricht von allen Lehrenden methodische Sicherheit und Erfahrung in der Erprobung solch offener Prozesse und Vermittlungssituationen.

In den Erfahrungen, die einige Kunstvermittler*innen im Laufe der Ausstellung machten, zeichnete sich ab, wie die Zeiträume, Besucher*innen eigene Erfahrungen machen zu lassen, großzügiger wurden und die Möglichkeiten, Dialoge und Situationen offen zu gestalten, dadurch wuchsen.

Infolge des Projekts *Mapping Skulptur Projekte* nahmen einige weitere Münsteraner Internationale Förderklassen im Sommer an Workshops zur Ausstellung teil. Einer davon fand zu Michael Deans Arbeit *Tender Tender* statt und kann abschließend als Beispiel für eine Begegnung dienen, die den Diskursraum besonders intensiv öffnete.

5 In der allgemeinen Didaktik haben Mitte der 80er Jahre Modelle, wie die kritisch-kommunikative Didaktik, die fest zum Kanon der bildungswissenschaftlichen Lehrer*innenausbildung gehören, das Einbeziehen des Nicht-Planbaren, wie Schüler*innen-Erfahrungen, als festen Bestandteil von Unterrichts(planungs)prozessen gefordert (vgl. Peterßen 2001, 204 ff.).

Bild 4

Nach einer ersten praktischen Phase im Atelier beinhaltete der Workshop eine Erkundung der Installation im Lichthof des Altbaus des *LWL-Museums für Kunst und Kultur*. Auf das mit Plastikfolie verhängte Atrium voller in verschiedene Richtungen ragender figurenhafter Objekte aus Stahlstreben, Zement, Mülltüten, Absperrbändern und einzeln erkennbaren Körperteilen reagierten Schüler*innen in vorangegangenen Workshops oft neugierig. Die Symbolik von Müll, zerfetzten Tüten mit der Aufschrift *i loved you*, gekreuzten Fingern und geballten Fäusten regte zu vielfältigen Assoziationen an – gebrochene Herzen, Beziehungen etc. Mit der genannten Gruppe von Schüler*innen mit Fluchthintergrund kam es zu einem Dialog, der in ganz andere Richtungen ging. Zwei Schüler wollten die Installation nicht betreten, wichen sogar zurück. Andere beschäftigten sich wiederum sehr genau mit Details und dann der Frage, warum man diesen Raum überhaupt betreten ›müsse‹. Die Diskussion war hauptsächlich von dem Unverständnis geleitet, ›Müll ins Museum zu stellen‹ und zu Kunst zu erklären, während woanders Jahrtausende alte Kulturen zerstört würden. Fast durchweg fühlten sich die Schüler*innen an Zerstörung, Müllhalden und Szenen aus Flüchtlingslagern erinnert. Die sich anschließende ästhetisch praktische Phase des Workshops im Atelier führte zu einer starken Auseinandersetzung mit formalen, handwerklichen Fragen – vor allem aber berichteten einige Teilnehmer*innen von Skulpturen und Bauwerken, zu denen sie eine Beziehung hatten, und stellten fest, dass die gesehene Arbeit diesen Beziehungsaspekt stark betont. Dieses Beispiel verweist auf eine Möglichkeit, wie Teilnehmer*innen zu Gestalter*innen des Ausstellungsdiskurses wurden und mit eigenen Narrationen und Erfahrungen das Werk aus ganz eigener Perspektive kontextualisierten. Insbesondere die stark individuell und emotional geprägte Lesart dieses *Skulptur Projekts* wurde hier um einige, vielleicht unerwartete Aspekte erweitert.

Mapping Skulptur Projekte startete auf Grundlage der Haltung, dass die Vermittlung der *Skulptur Projekte 2017* nicht unbedingt als Instrument einer interkulturellen Kulturvermittlung agieren wollte, die ihre Teilnehmer*innen in den Kanon kultureller Skripte und Kunstbegriffe integriert. Inwiefern dieser Anspruch tatsächlich eingelöst werden konnte, ist kaum messbar. Als integrationsfördernde

Maßnahme wurden und werden entsprechende Projekte mit Geflüchteten gern verstanden. Der Integrationsbegriff, der je nach Perspektive der Akteur*innen durchaus weitgefächert definiert wird, sollte hier nicht im Vordergrund stehen, sondern der Versuch, unterschiedliche Perspektiven, Erfahrungen und Rezeptionsprozesse sichtbar werden zu lassen und in einen Austausch zu führen. Aktuelle und zukünftige Konzepte von Kunstvermittlung könnten sich noch mehr an solchen Prozessen der Wahrnehmung, der bewussten Ortserfahrung und des Diskursiven orientieren. Vermittlung kann vielfältige Räume für die diskursiven Potenziale am Ort, von den Werken ausgehend, initiieren. Kunstvermittlung sollte dabei – auch durch die Möglichkeit längerfristiger Projekte – Wege finden, sich ausgehend von den Momenten zwischen Werk und Betrachter*innen der eigenen Genese und ihres reflexiven Potenzials bewusst zu werden und damit immer wieder neue, andere, fremde Impulse zu bekommen.

Literatur

Baghramian, Nairy Le Mépris, in: Texte zur Kunst, 2012/87: Streit / Conflict, S. 111–121
Bishop, Claire (Hg.) Participation, Cambridge 2011
Busse, Klaus Peter Bildumgangsspiele einrichten. Mit einem Projekt von Katrin Laupenmühlen und Sehra Karakus. Reihe: Dortmunder Schriften zur Kunst. Studien zur Kunstdidaktik, Band 9, Norderstedt 2009
Busse, Klaus Peter Von Sperlonga bis an die Emscher. Die Kunstgebiete von Cy Twombly, Francis Alÿs und an der Emscher. Das Atlas-Buch, Oberhausen 2017
Didi-Huberman, George Was wir sehen, blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes, München 1999
Glauner, Max (Hg.) GET INVOLVED! Partizipation als künstlerische Strategie, Kunstforum International, 2016/240
LWL-Museum für Kunst und Kultur / Kunstvermittlung Skulptur Projekte 2017 (Hg.) Mapping Skulptur Projekte. Münster durch Kunst erkunden, <https://mappingskulpturprojekte.wordpress.com>, Zugriff am 09.06.2018
Peterßen, Wilhelm H. Lehrbuch allgemeine Didaktik, München 2001
Ziese, Maren / Gritschke, Caroline (Hg.) Geflüchtete und Kulturelle Bildung. Formate und Konzepte für ein neues Praxisfeld, Bielefeld 2016

Abbildungen

Bild 1 Schüler der Ludwig-Erhard-Berufskollegs stellen die Karte zu den *Skulptur Projekten* zusammen, 2017 / Foto von: Hanna Neander © LWL-Museum für Kunst und Kultur
Bild 2 Erstes Vergleichen von Handyfotos nach der Erkundung von Dennis Adams, *Bus Shelter IV*, 1987 / © Anna-Lena Treese
Bild 3 Erkundungsfoto: Jorge Pardo, *Pier*, 1997 / © Schüler des Hans-Böckler-Berufskollegs
Bild 4 Michael Dean, *Tender Tender*, Detail, Installationsansicht *Skulptur Projekte Münster 2017*, Foto von: Henning Rogge © LWL-Museum für Kunst und Kultur

ANHANG

INFORMATIONEN ZU DEN AUTOR*INNEN

Susanne Bauernschmitt, Akademische Oberrätin für künstlerische Praxis, Kunstwissenschaft und Kunstdidaktik an der Pädagogischen Hochschule Heidelberg mit den Arbeitsschwerpunkten Künstlerische Kunstpädagogik sowie Kunst & Inklusion. Sie studierte Grundschullehramt mit Hauptfach Kunst an der Friedrich-Alexander-Universität Nürnberg und Kunst für gymnasiales Lehramt an der Akademie der Bildenden Künste Nürnberg in den Klassen von Prof. Knaupp und Prof. Angermann. Es folgten Referendariat Kempten, Lohr a. M. und Garmisch-Partenkirchen, bevor sie 2006 an die Pädagogische Hochschule Heidelberg wechselte. Die künstlerische Arbeit als Zeichnerin wurde kontinuierlich parallel zur Lehrtätigkeit verfolgt, bereicherte diese und entwickelte sich sukzessive zur (all)täglichen Strategie des (künstlerischen) Wahrnehmens, Denkens und Handelns.

Katja Böhme ist wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität der Künste Berlin im Institut für Kunstdidaktik und Ästhetische Bildung (seit 2015) und war zuvor im Bereich der Kunstdidaktik an der Kunstakademie Münster (2011 bis 2017) tätig. In ihrer Forschung reflektiert sie Fragen der Wahrnehmung im fotografischen Bild als Grundlage pädagogischer Reflexion in der Lehrer*innenbildung. In ihrer Lehre entwickelt sie gemeinsam mit Kunstlehrer*innen Formate zwischen Hochschule und Schule und erprobt diese an verschiedenen Berliner Schulen. Sie ist Promovendin an der Kunstakademie Münster (Betreuung Prof. Dr. Birgit Engel und Prof. Dr. Maria Peters) und seit 2014 Mitherausgeberin der Reihe *Didaktische Logiken des Unbestimmten* (mit Birgit Engel).

Stefanie Bringezu ist Kunstvermittlerin mit Schwerpunkt auf partizipativen Ansätzen. Sie ist derzeit wissenschaftliche Mitarbeiterin bei lab.Bode – Initiative zur Stärkung der Vermittlungsarbeit in Museen, Staatliche Museen zu Berlin. Sie war zuvor wissenschaftliche Mitarbeiterin für Kunstvermittlung bei den *Skulptur Projekten Münster 2017* sowie an der Fondation Beyeler, Basel, und der Städtischen Galerie Dresden tätig. In Berlin und Bristol hat sie Kunst und Anglistik für das Lehramt studiert und ist seit 2013 Mitglied der nomadischen kuratorischen Initiative deuxpiece, Basel.

Antje Dalbkermeyer, Dipl.-Kulturpädagogin und wissenschaftliche Mitarbeiterin in der Kunstdidaktik an der Kunstakademie Münster. Sie ist Inhaberin einer zertifizierten Firma für Teamevents und Erlebnispädagogik in der Nähe von Hannover. An der Universität Hildesheim studierte sie Kulturwissenschaften und Ästhetische Praxis in den Bereichen Bildende Kunst, Literatur/Theater und Psychologie sowie Freie Kunst an der Fachhochschule für Design + Medien und Bildende Kunst in Hannover. Ihre Arbeitsschwerpunkte sind ästhetisch-kulturelle Bildung in der Grundschule, praxisreflexive Verknüpfung von Lehr- und Lernprozessen zwischen Hochschule, Schule und außerschulischen Berufsfeldern in künstlerisch-pädagogischen Kooperationsprojekten.

Birgit Engel, Dr. phil., Professorin für Kunstdidaktik an der Kunstakademie Münster seit 2011. Die Arbeitsschwerpunkte liegen in der phänomenologisch-hermeneutischen Praxis- und Grundlagenforschung sowie in künstlerischen, kunstpädagogischen und professionsbezogenen Bildungsprozessen. Langjährige Tätigkeit an Gymnasium und Gesamtschule, u. a. als Koordinatorin für Ästhetische Bildung. Mehrjährige Lehre und Forschung an der Fakultät für Erziehungswissenschaft der Universität Bielefeld. Aktuell: Herausgeberin der Reihe *Didaktische Logiken des Unbestimmten* (mit Katja Boehme); Gutachter- und Beratertätigkeiten u. a. für die Zeitschrift *Herausforderung Lehrer_innenbildung* (Universität Bielefeld), den Deutschen Akademischen Austauschdienst, das Bundesministerium für Wissenschaft, Forschung und Wirtschaft (Österreich) und die Züricher Hochschule der Künste.

Ingrid Fisch studierte Kunstgeschichte, Niederlande-Studien und Geografie an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster. Bereits im Studium war sie in der Kunstvermittlung tätig, die auch bei ihren beruflichen Stationen einen Schwerpunkt bildete. Von 2003 bis 2005 war sie wissenschaftliche Volontärin im Stadtmuseum Münster. Danach arbeitete sie für verschiedene Museen, Archive und Verlage in Nordrhein-Westfalen sowie für die Stadt Münster. Seit 2009 ist sie wissenschaftliche Referentin für Kunstvermittlung am *LWL-Museum für Kunst und Kultur* in Münster. Ihre Schwerpunkte sind: Programmentwicklung, Medien im Museum, Inklusion, Texte in Ausstellungen und Publikationen. Im Rahmen dieser Tätigkeit leitete sie auch die Kunstvermittlung für die *Skulptur Projekte Münster 2017*.

Julia Flaswinkel studiert Freie Kunst an der Kunstakademie Münster sowie die Fächer Kunst und Französisch im Lehramtsstudium an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster. Zu ihren Forschungsschwerpunkten gehört die synästhetisch ausgerichtete Kunstvermittlung im Kinder- und Jugendbereich.

Ronja Ganßauge studierte Kunst an der Kunstakademie Münster sowie Germanistik an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster. Seit 2014 arbeitet sie als freie Kunstvermittlerin. Ab 2016 war sie Teil des Teams der Kunstvermittlung der *Skulptur Projekte Münster 2017*. In dieser Funktion begleitete sie unter anderem das Schulprojekt ›… *MIT UNSEREM BLICK!*‹ und konzipierte Workshops für das Schul- und Ferienprogramm.

Stefan Hölscher ist seit 2003 wissenschaftlicher Mitarbeiter für Kunstdidaktik an der Kunstakademie Münster. Er studierte Mathematik und Physik an der Ruhr-Universität Bochum, Erziehungswissenschaften und Philosophie an der Westfälischen Wilhelms-Universität sowie Malerei und Grafik an der Kunstakademie Münster mit dem Abschluss Erstes Staatsexamen. Seine Lehr- und Forschungsschwerpunkte sind kunstdidaktische Theoriebildung aus der Erfahrung

künstlerischer Praxisprozesse sowie Wahrnehmung und Bilddidaktik als reflexive Praxis. Neben der kunstdidaktischen Lehre war er an den Kunstakademien Düsseldorf und Münster hauptverantwortlich für die Umsetzung der Reformprozesse des Lehramtsstudiums. An der Universität der Künste Berlin war er wiederholt als Berater in Fragen des Lehramtsstudiums tätig.

Hiltrud Huss ist seit 1993 Lehrerin an der Hildegardisschule Münster, Berufskolleg des Bistums Münster. Von 1976 bis1983 absolvierte sie ihr Lehramtsstudium und studierte von 1981 bis 1991 Erziehungswissenschaften an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster und Freie Kunst an der Kunstakademie Münster, u. a. als Meisterschülerin bei Prof. Timm Ulrichs. 1990 erhielt sie den Förderpreis des Landschaftsverbands Westfalen-Lippe und 1992 eine Förderung des Kunstfonds, Stiftung der Länder. Seit 1986 hatte sie Einzelausstellungen und war an mehreren Gruppenausstellungen beteiligt.

Sabine Lenz ist Erzieherin (Fachbereich Pädagogik) und in der Integrationsarbeit sowie Erwachsenenbildung tätig, wo sie integrative Eltern-Kind-Gruppen leitet. Sie ist Lehrbeauftragte an der Kunstakademie Münster im Bereich der Kunstdidaktik zum *Ästhetischen Lernen im Akademie-Wartburg-Projekt*. An der Wartburg Grundschule arbeitet sie mit Schwerpunkt im Fachbereich Kunst, führt vielfältige kunstbezogene Projekte durch und ist für die Vernetzung mit Kunstinstitutionen in Münster zuständig.

Nanna Lüth, Prof. Dr. phil., ist seit 2013 Juniorprofessorin für Kunstdidaktik und Geschlechterforschung an der Universität der Künste Berlin. Sie engagiert sich für eine dekonstruktive und diskriminierungskritische künstlerisch-edukative Praxis. Aktuell lehrt und forscht sie (über) Kunstpädagogik mit einem Fokus auf Körper- und Aussehensnormen, Un/Sichtbarmachung sowie auf Medien, Zeit und Humor.

Stephanie Sczepanek studierte an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster Kunstgeschichte, Klassische Archäologie und Philosophie sowie Freie Kunst und das Großfach Kunst auf das Lehramt für Gymnasien und Gesamtschulen an der Kunstakademie Münster. Seit 2014 ist sie Meisterschülerin von Prof. Daniele Buetti. Sie promoviert seit 2016 bei Prof. Dr. Claudia Blümle (Humboldt-Universität zu Berlin) und Prof. Dr. Erna Fiorentini (Freie Universität Berlin) an der Kunstakademie Münster. Neben ihrer Promotion ist sie derzeit als freie Kunstvermittlerin tätig.

Eva Sturm, Prof. Dr. Mag., geboren in Österreich, lebt in Berlin, ist Kunstpädagogin, Museumspädagogin und Germanistin und derzeit freiberufliche Kunstvermittlerin in Theorie und Praxis. Sie lehrte von 1998 bis 2006 an der Universität Hamburg und hatte Gast- und Vertretungsprofessuren in Berlin, Oldenburg und Erfurt 2003 bis 2008. Sie habilitierte 2009 und von 2009 bis 2015 vertrat sie die Professur für Kunst – Vermittlung – Bildung in Oldenburg.

Anna-Lena Treese, Kunsthistorikerin und Kunstvermittlerin. Bis 2018 war sie wissenschaftliche Volontärin in der Kunstvermittlung der *Skulptur Projekte Münster 2017* und lehrte in diesem Rahmen auch an der Kunstakademie Münster. Zuvor war sie Dozentin für Kunstgeschichte am Institut für Geschichtswissenschaften der Universität Bielefeld. Sie studierte Kunstgeschichte, Philosophie und Französisch an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster und war am Deutschen Forum für Kunstgeschichte in Paris tätig. Zurzeit studiert sie am Institut für Kunst und Materielle Kultur der TU Dortmund Kunst (Lehramtsstudium) und promoviert über das architektonische Frühwerk von Henry van de Velde und zum Begriff des Gesamtkunstwerks.

Norma Werbeck arbeitete von 2016 bis 2018 am LWL-Museum für Kunst und Kultur in Münster in der Abteilung Kunstvermittlung und ist Mitherausgeberin von *EIN HEFT*. An der Kunstakademie Münster war sie im Wintersemester 2017/18 im Fachbereich Ästhetik/Pädagogik und Didaktik der Kunst als Gastdozentin tätig. Seit Juni 2018 ist sie Projektmanagerin im Bereich Kulturelle Bildung an der Stiftung Mercator in Essen.

Kristin Westphal, Prof. Dr. phil. habil., Professorin an der Universität Koblenz-Landau, Campus Koblenz Bildungswissenschaften. Sie leitet das Zentrum für zeitgenössisches Theater und Performancekunst (ZZTP), Studiengang Darstellendes Spiel. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Ästhetik und Bildung.

bisher erschienen in der Reihe
Didaktische Logiken des Unbestimmten

Band 1

Birgit Engel / Katja Böhme (Hrsg.)
Kunst und Didaktik in Bewegung
Kunstdidaktische Installationen als Professionalisierungsimpuls

München 2014, 167 Seiten
ISBN 978-3-86736-187-3
18,80 EUR

Die Qualität der Professionalisierung von Lehrer_innen ist aktuell ein mit Vordringlichkeit diskutiertes Thema.
Der erste Band einer Buchreihe zum Thema ›Didaktische Logiken des Unbestimmten‹ nähert sich den Frage- und Problemstellungen der Professionalisierung von Lehramtsstudierenden ausgehend von Prozes sen der künstlerischen Bildung und ihrer intersubjektiven Situierung in experimentell gerahmten Vermittlungssituationen.
Was charakterisiert Lehr- und Lernprozesse, in denen nicht nur Form und Gestalt des Produkts, sondern auch der prozessuale Vorgang einer künstlerischen Offenheit unterliegen? Wie können die in diesen Prozessen herausgeforderten Dispositionen, mit Momenten des Unbestimmten und Unwägbaren umzugehen, als wahrnehmungsoffene Haltungen auch in eine pädagogisch-didaktische Praxis reflexiv eingebracht werden? Wie kann also ein Transfer dieser Erfahrungen unterstützt werden?
Das hier vorliegende Buch widmet sich diesem Feld der (kunst-)pädagogischen Professionalisierung. Die Beiträge berichten in jeweils eigener Weise, wie Studierende und Hochschullehrende der Kunstakade mie Münster in eine Reflexion der eigenen Lehr- und Lernpraxis geraten. Dabei ergeben sich nicht nur neue Verknüpfungen zwischen Kunst und Pädagogik, sondern auch zwischen Forschung und Lehre.

kopaed

bisher erschienen in der Reihe
Didaktische Logiken des Unbestimmten

Band 2

Birgit Engel / Katja Böhme (Hrsg.)
Didaktische Logiken des Unbestimmten
Immanente Qualitäten in erfahrungsoffenen Bildungsprozessen

München 2015, 240 Seiten
ISBN 978-3-86736-400-3
19,80 EUR

Die Qualität der Professionalisierung von Lehrer_innen ist aktuell ein mit Vordringlichkeit diskutiertes Thema, das auch die Fachdidaktiken im Rahmen der Hochschulbildung vor besondere Herausforderungen stellt.
Dieser zweite Band einer Buchreihe zum Thema Didaktische Logiken des Unbestimmten versammelt und diskutiert die Beiträge einer 2014 an der Kunstakademie Münster zum gleichnamigen Thema stattgefundenen Tagung. Der Blick der Autorinnen und Autoren richtet sich theorieorientiert und praxisreflexiv auf die Spezifik von Phänomenen, die für eine Didaktik der künstlerischen und der ästhetischen Bildung und damit auch für Professionalisierungsprozesse in der kunstpädagogischen Lehrerbildung bedeutsam sind. Dabei rücken wiederholt wahrnehmbare und sinnlich-ästhetische Phänomene in den Blick, die sich weder einer begrifflichen Eindeutigkeit vollständig fügen noch in die Ordnungen von operationalisierten Vermittlungslogiken Eingang finden.
Gerade in dieser Widerständigkeit weisen sie jedoch über die Fachspezifik hinaus, das heißt, sie machen diejenigen Erfahrungsmomente wieder bewusst, die wesentlich für die jeweils immanente Qualität eines Lehr- und Lernprozesses sind und damit auch für die kritische Dimension von Bildung selbst.

kopaed

Was kann und will Kunstvermittlung in der Begegnung mit Gegenwartskunst im öffentlichen Raum?

Dieser grundlegend konzeptionellen und zugleich praktischen Frage stellten sich kunst- und kulturpädagogische Wissenschaftler*innen und Kunstvermittler*innen im Kontext der Skulptur Projekte Münster 2017. Neben den aktuellen Arbeiten erkundeten sie auch die Öffentliche Sammlung. Diese besteht aus den im Stadtraum verbliebenen Werken der seit 1977 alle zehn Jahre stattfindenden Ausstellung.

Eine besondere, gleichwohl produktive Herausforderung für die Kunstvermittlung ergibt sich durch den Umstand, dass sich Gegenwartskunst selbst gegen eine dozierende und belehrende Vermittlungsweise sperrt und zu einer maßgeblichen Offenheit in der Begegnung auffordert.

Was aber bedeutet dies für die Initiierung von Bildungs- und Erfahrungsprozessen vor Ort? Wie kann die Planung und Rahmung von Vermittlungsprozessen diese Offenheit ernst nehmen und fördern? Wie können die eigenen Wahrnehmungen, Erfahrungen und Voreinstellungen der Besucher*innen auch auf sinnlich-leiblicher Ebene eingebracht werden und zu Wort kommen? Wie kann sichergestellt werden, dass die Prozesse nicht der Beliebigkeit preisgegeben werden? Wie begegnet man mit und durch Kunst dem öffentlichen Raum und wozu fordert uns ein politisch-demokratischer Anspruch heraus?

Erörtert wurden diese Fragen im Rahmen einer Tagung, die als kunstpädagogisches Wochenende mit dem Titel VER_HANDELN. Begegnungen im öffentlichen Raum der Kunst im Juli 2017 in Münster während der fünften Ausgabe der Skulptur Projekte Münster stattfand.

Die Beiträge des vorliegenden dritten Bands der Reihe Didaktische Logiken des Unbestimmten sind im Rahmen einer Kooperation der Kunstdidaktik der Kunstakademie Münster und des Teams der Kunstvermittlung der Skulptur Projekte Münster 2017 entstanden.

kopaed ISBN 978-3-86736-482-9 19,80 Euro