

ortsgespräch

KUNSTVERMITTLUNGSWERKSTATT

Nach dem SuperKunstSommer – Status Quo der Kunstvermittlung

*Städtische Galerie Nordhorn
Kunsthalle Lingen*

KUNSTVERMITTLUNGSWERKSTATT

Nach dem SuperKunstSommer –

Status Quo der Kunstvermittlung

Städtische Galerie Nordhorn

Kunsthalle Lingen

Inhalt

Vorwort <i>Meike Behm und Thomas Niemeyer</i>	4
Nach dem SuperKunstSommer Eine Einleitung <i>Cynthia Krell und Dörte Dennemann</i>	6
What Does Education Have to Do with the Biennial? The pre-biennial project Schools in Tandem at Manifesta 12 Palermo <i>Yana Klichuk</i>	18
Die Skulptur Projekte Münster 2017, der öffentliche Raum und die Kunstvermittlung <i>Stefanie Bringezu</i>	28
When Bodies Meet in a Corpoliterate Museum <i>Daniel Neugebauer</i>	52
AutorInnen	62
Impressum	65

Vorwort

Meike Behm (Kunsthalle Lingen)

Thomas Niemeyer (Städtische Galerie Nordhorn)

Kunstvermittlung ist im Ausstellungswesen heute ein allgegenwärtiger Begriff, und pädagogische Angebote gehören längst ganz selbstverständlich zu jedem größeren und zu den meisten kleineren Kunstereignissen. Seit gut einem Jahrzehnt wird auch die Kunstausstellung selbst mehr und mehr als Akt der Kunstvermittlung gedacht. So gelang zum Beispiel 2007 bei der documenta 12 in Kassel ein entscheidender Schritt, als die Pädagogik von Beginn an ein zentraler Teil der künstlerischen Überlegungen wurde und ein eigenes pädagogisches Team nicht nur Angebote erarbeitete, sondern darüber hinaus die gewonnenen Erfahrungen für wissenschaftliche Aufarbeitung und für andere Kunstinstitutionen nutzbar machte. Daraus entstand

ein nachhaltiger Prozess der Vernetzung in Wissenschaft und Praxis.

Internationale Kunstgroßereignisse zu befragen – das war der Gedanke, dem die Kunsthalle Lingen und die Städtische Galerie Nordhorn folgten, als sie im Oktober 2017 gemeinsam zu einer internationalen Tagung für Kunstvermittlung einluden. Die Idee und Konzeption stammte von Dörte Dennemann und Cynthia Krell, und sie nutzten dafür die Gunst der Stunde, denn mit der documenta 14 in Kassel, den Skulptur Projekten in Münster und der zukünftigen Manifesta 12 in Palermo brachten ganz aktuell diese wichtigen Ausstellungen wieder maßgebliche Impulse für die Vermittlung von zeitgenössischer Kunst. Erfreulicherweise war die Resonanz aus vielen namhaften Kunstinstitutionen im In- und Ausland entsprechend groß. Mit Sepake Angiama (documenta 14),

Clare Butcher (documenta 14), Daniel Neugebauer (Van Abbemuseum/documenta 14), Stefanie Bringezu (Skulptur Projekte Münster 2017) und Yana Klichuk (Manifesta 12) konnten die jeweils leitenden KunstvermittlerInnen für das Treffen gewonnen werden. Den Eröffnungsvortrag hielt Ruth Noack, die Kuratorin der documenta 12. Die Kurzvorträge gaben Einblicke aus erster Hand in die Konzepte und die Arbeit mit dem Ausstellungspublikum sowie mit verschiedenen lokalen Zielgruppen. Anschließend boten vier Workshops Gelegenheit, die Konzepte in die Praxis umzusetzen, zu diskutieren und vor allem eigene Erfahrungen auszutauschen. Bei allen Vorträgen und Workshops wurde sehr deutlich, wieviel die Menschen, die Kunstausstellungen besuchen oder aktiv darin eingebunden sind, von sich selbst einbringen und wie wichtig es deshalb für eine zeitgemäße Kunstvermittlung ist, dieses Potenzial zu för-

dern und zu nutzen. Auch deshalb war dieser intensive zweitägige Erfahrungsaustausch für alle Beteiligten ein großer Gewinn.

Wir sind Dörte Dennemann und Cynthia Krell für ihre engagierte und professionelle Projektleitung sehr zu Dank verpflichtet. Danken möchten wir auch den Teams der Kunsthalle Lingen und der Städtischen Galerie Nordhorn, die für einen reibungslosen Ablauf und eine hervorragende Arbeitsatmosphäre gesorgt haben, sowie den ReferentInnen für ihre inspirierenden Beiträge. Die Ausstellungsarbeit unserer Einrichtungen und ihre Kunstvermittlungsprogramme wären ohne großzügige finanzielle Unterstützung nicht möglich, dafür sei vor allem dem Niedersächsischen Ministerium für Wissenschaft und Kultur und der VGH-Stiftung ganz besonders gedankt.

Nach dem SuperKunstSommer

Eine Einleitung

Dörte Dennemann und Cynthia Krell

Die Kunstvermittlungs-Werkstatt „Nach dem SuperKunstSommer – Kunstvermittlung zwischen globaler Biennale und Ausstellungshaus vor Ort“ reflektierte die Kunstvermittlungspraxis im Kontext der Großausstellungen wie etwa der documenta 14, den Skulptur Projekten Münster 2017 und der Manifesta 12 in Palermo. Im Mittelpunkt der zweitägigen Veranstaltung standen daher sowohl Biennalen als auch Praxisberichte aus kleineren, peripher agierenden Ausstellungshäusern. Die Kunstvermittlungs-Werkstatt wurde von zwei Institutionen initiiert, die als Städtische Galerie und Kunstverein im eher ländlichen Raum angesiedelt sind, zeitgenössische Kunst ausstellen und an das lokale Publikum vermitteln.

Doch auch hier zeigen sich die Auswirkungen des „educational turns“ in der Kunstproduktion und in der kuratorischen Praxis, der in den letzten Jahren eine zusätzliche, auf das Publikum hin gedachte Praxis der Ausstellungen befördert hat. Genauso ist im Feld der Vermittlung und in der pädagogischen Arbeit mit dem Publikum seit gut 10 Jahren (ausgehend von der documenta 12, die von ihren KuratorInnen Roger M. Buergel und Ruth Noack als Bildungsprojekt begriffen

wurde) eine in ihrer Praxis interdisziplinäre und sich theoretisch fundierende Professionalisierung zu beobachten. Heutzutage ist praktisch keine Biennale und keine Kunstinstitution ohne ein eigenes Vermittlungsprogramm vorstellbar – bis hin zur aktuellen, von britischen Museen inspirierten Entwicklung, zu gleichwertigen KuratorInnen in der Vermittlung und im Ausstellungswesen.

So war der konkrete institutionelle Rahmen der Tagung in Nordhorn und Lingen repräsentativ für die Ausstellungs- und Vermittlungspraxis zahlreicher Kunstinstitutionen, die mit einem kleinen Team Wechselausstellungen sowie ein anspruchsvolles Vermittlungsprogramm umsetzen und dabei mit begrenzten räumlichen und ökonomischen Ressourcen kreativ wie produktiv umgehen müssen. Städtische Galerien, Kunstvereine oder Kunsthallen agieren häufig in einem Spannungsfeld zwischen einer zunehmend globalisierten Kunstproduktion und Ausstellungspraxis sowie einem vorwiegend lokalen, aber heterogenen Publikum. Genauso unterliegt dort die alltägliche Praxis der Kunstvermittlung spezifischen strukturellen Rahmenbedingungen, die durch personelle und ökonomische Ressourcen und kulturpolitische Forderungen geprägt sind. Die Herausforderung besteht jedoch darin, nicht nur

punktuell zu planen, sondern ganzjährig und dauerhaft als Institution vor Ort zu wirken.

Auf den ersten Blick stellen die weltweit agierenden Biennalen und Großausstellungen mit ihren oftmals internationalen Teams und den global ausstellenden KünstlerInnen einen Kontrast zu den oben beschriebenen institutionellen Rahmenbedingungen dar. Biennalen sind sowohl ein fester Bestandteil des internationalen Kunstbetriebs mit einer eigenen Ausstellungsgeschichte¹ als auch verstärkt in den letzten Jahren ein wissenschaftlicher Forschungsgegenstand von TheoretikerInnen² geworden. Eingebunden zwischen ökonomischer Legitimation und medialer Aufmerksamkeit, steigt proportional auch der Imperativ einer zielgruppen-gerechten Ansprache und Vermittlung. Mit jeder Biennale werden neue Ansätze und Formate der Kunstvermittlung erprobt und durchgeführt, die sowohl das internationale als auch das lokale Publikum erreichen wollen und die den Anspruch erheben, dabei

¹ Bruce Altshuler, *Salon to Biennials - Exhibitions that Made Art History*, Volume 1: 1863-1959. London/New York: Phaidon 2008; Bruce Altshuler, *Biennials and Beyond - Exhibitions That Made Art History*. Volume 2: 1962-2002. London/New York: Phaidon 2008.

² Sabine B. Vogel, *Biennalen im Weltformat*. Wien/New York: Springer Verlag 2010; Elena Filipovic, *The Biennial Reader*. Bergen/Ostfildern: Hatje Cantz 2010.

auch innovativ auf das Ausstellungsmachen überhaupt zu wirken.

Wir gehen also davon aus, dass für die Praxis der Kunstvermittlung der Biennalen sowie auch in institutionell festeren Settings gemeinsame und vergleichbare übergreifende Fragestellungen maßgeblich sind. In der Kunstvermittlungs-Werkstatt galt es nun, die praktischen Herausforderungen und strukturellen Rahmenbedingungen dieses Common Ground entlang folgender Fragen zu benennen und zu untersuchen:

Großausstellung vs. Kunstervermittlung vor Ort

- Welche Ansätze des Kuratierens und der Kunstvermittlung werden (nach dem „educational turn“) im Rahmen von Großausstellungen praktiziert?
- Welche Formen der Kunstvermittlung werden bei Großausstellungen entwickelt, die die dezidiert globale Perspektive der Kunst in die Arbeit mit der lokalen Öffentlichkeit zu übertragen vermögen?
- Welche Ansätze und Projekte können daraus für eine Kunstvermittlung entwickelt werden, die auf das lokale, sich spezifisch zusammensetzende Publikum abgestimmt wird?
- Wer ist das Publikum? Zur Soziologie der lokalen Öffentlichkeit.

PERSPEKTIVEN DER KUNSTVERMITTLUNG:

- Wie verändert sich die Rolle der KunstvermittlerInnen?
- Welche Formen von Diskurs und Selbstreflexion sind für die Qualitätsentwicklung der Kunstvermittlung essentiell?

Vermittlung als integraler Bestandteil kuratorischer Projekte und Praxis der lokalen Verankerung

Yana Klichuk, Head of Education and Learning der Manifesta 12, stellte in ihrem Vortrag „Case study (Fallstudien) Workshop: 3 Prinzipien der Kunstvermittlung (bei der Manifesta)“ die Grundsätze der Manifesta-Prinzipien für eine forschungsbasierte, reaktionsfähige und verantwortungsbewusste kulturelle Bildung in den vorläufigen Programmen der Manifesta 12 Palermo und Manifesta 13 Marseille vor. Zur Einführung skizzierte Klichuk zunächst die Geschichte der Manifesta, die seit 1996 als einzige nomadische Biennale alle zwei Jahre in einem anderen Land in Europa zu Gast ist. Anhand des Rechercheprojektes „Palermo Atlas“ stellte sie die Vorgehensweise und Vorbereitung der Manifesta 12 in Palermo vor, die unter anderem eine Befragung der lokalen Bevölkerung umfasste. Zur Vertiefung diente das Projekt „Schools in Tandem“, welches in der vorliegenden Publikation von der Autorin ausführlicher erläutert wird (siehe S. 18ff.).

Eine Besonderheit liegt darin, dass es einerseits die Ergebnisse der Befragung berücksichtigt und andererseits bereits ein Jahr vor Beginn der eigentlichen Biennale in Kooperation mit lokalen KünstlerInnen an verschiedenen Schulen in Palermo durchgeführt wurde.

In ihrem Workshop inszenierte Yana Klichuk das Re-Enactment einer Teambesprechung mit allen beteiligten Abteilungen einer Biennale wie etwa den KuratorInnen, den VermittlerInnen, der Presse- und Öffentlichkeitsarbeit, dem Marketing, der Produktion und den Finanzen. Gegenstand der Diskussion war die Frage, ob es sich bei dem Vermittlungsprojekt eher um soziale Arbeit handeln würde und wie sich diese nach innen und außen legitimieren lasse. Als ein wesentliches Ergebnis des Rollenspiels wurde die Komplexität und die unterschiedlichen Argumentationsweisen aus der jeweiligen Profession heraus deutlich. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass mithilfe einer solchen Methode der Versuch eines Perspektivwechsels innerhalb einer Institution gefördert werden kann, um zum Beispiel die verschiedenen internen Rollen und Funktionen produktiv aufzubrechen und Problemstellungen polyperspektivisch zu verhandeln.

Stefanie Bringezu war als Vermittlerin für die Skulptur Projekte Münster 2017 (SP17) tätig. Ausgehend von der Ausstellungsgeschichte der SPM stellte sie das Konzept der

Vermittlung und exemplarische Projekte vor, die sich mit den bisherigen und den eigens für diese Ausgabe produzierten Werken im Stadtraum auseinandersetzten. Im Mittelpunkt ihrer Überlegungen stand einerseits die Frage nach der Herstellung von Öffentlichkeit und der barrierefreien Zugänglichkeit der Kunst im öffentlichen Raum. Andererseits hinterfragte Bringezu die Deutungshoheit von ExpertInnen bezogen auf die Kunst und stellte dem gegenüber das Potenzial der kollektiven Wissensproduktion von Teilnehmenden im Rahmen von öffentlichen Touren.

Der Workshop „Grenzen und Schnittstellen“ initiierte einen Perspektivwechsel ausgehend von bereits erprobten Wahrnehmungsübungen (den Ausstellungsraum sehend und nicht-sehend erkunden) und der räumlichen Erkundung der Städtischen Galerie Nordhorn unter dem Aspekt der Barrierefreiheit. Danach wurden unter anderem die folgenden Fragen mit den Teilnehmenden diskutiert: Wo liegen die Grenzen der Wahrnehmung? Was trennt uns und was können wir teilen? An welchen Stellen können wir an Kunst andocken und Zugänge legen? Zum Einen wurde durch die Übungen die eigene und immer subjektive Begrenztheit der sinnlichen Körper-Wahrnehmung deutlich, die unseren Umgang mit und die Deutung von Kunst wesentlich bestimmen. Zum Anderen wurde eine Vielzahl von kleinen und großen Hindernissen im Ausstellungsraum der Städtischen

Galerie Nordhorn aufgezeigt, die für Personen mit besonderen Bedürfnissen eine Herausforderung darstellen können. Übertragen auf die Praxis der Vermittlung bedeutet dies, dass die Heterogenität des Publikums und deren Polyperspektivität auf die Kunst immer auch eine Chance darstellt, um Lernprozesse durch Differenz anzuregen.

Expanded Education und kollektive Wissensproduktion

Ruth Noack sprach im Rahmen ihres Vortrags über ihre Erfahrung als Kuratorin der documenta 12 und deren Vermittlungspraxis. Sie schilderte retrospektiv den vierjährigen kuratorischen Prozess und die Entstehung der Großausstellung, die per se durch eine besonders große Autonomie gekennzeichnet sei. Der künstlerische Leiter Roger M. Buergel proklamierte gleich zu Beginn die drei Leitmotive der documenta 12, die als Fragen formuliert wurden: Ist die Moderne unsere Antike? Was ist das bloße Leben? Was tun?³

Als kuratorisches Team hatten sie bereits in ihren Projekten vor der documenta die Vermittlung als integralen Bestandteil der kuratorischen Praxis verstanden und dabei das Publikum als ExpertInnen schätzen gelernt. Einhergehend mit der Professionalisierung der Vermittlung konnten sie kritische

³ <https://www.documenta12.de/de/leit-motive.html> (Zugriff am 07.09.2018)

VermittlerInnen für das documenta-Team gewinnen wie etwa Carmen Mörsch. Ein wichtiges Anliegen war für Buerget und Noack, dass die Kunstvermittlung ein Teil der Ausstellung sein sollte und sich selbst auch als Forschungsgegenstand betrachten sollte. Zu den äußeren Rahmenbedingungen gehörte unter anderem eine vorher festgelegte Budgetierung/Finanzplanung, die für den Bereich der Bildung/Vermittlung kein eigenes Budget vorgesehen hatte, weil sich die Vermittlung durch die öffentlichen Führungen selbst tragen musste und diese Dienstleistung durch eine Agentur durchgeführt wurde. Es gab sogar den Versuch, von Seiten der künstlerischen Leitung die öffentlichen Führungen komplett kostenfrei anzubieten – dieser Vorstoß wurde jedoch nicht genehmigt.

Bereits im Vorfeld der Ausstellung wurde der documenta-12-Beirat gegründet, um lokale AkteurInnen früh einzubinden. Dieser bestand aus rund 40 Personen und kam seit Beginn des Jahres 2006 regelmäßig zusammen. Dadurch entstand nicht nur ein nachhaltiges Netzwerk, sondern sowohl die KuratorInnen als auch die KünstlerInnen hatten somit einen direkten Zugang zu lokalen ExpertInnen und Wissen über die Stadt Kassel. Ein weiteres und für die Vermittlung wichtiges Projekt („Die Welt bewohnen“) bildete etwa 70 SchülerInnen aus verschiedenen Schulen Kassels zu KunstvermittlerInnen aus. Die Jugendlichen im Alter zwischen 13 und

19 Jahren befassten sich im Vorfeld der Ausstellung mit den Leitmotiven und den künstlerischen Positionen der documenta 12. Aber auch mit der Frage, was es eigentlich bedeutet, zu vermitteln und Wissen weiterzugeben. Diese Führungen waren kostenfrei und richteten sich ausschließlich an Erwachsene.

Als Kuratorin der documenta 12 etablierte Ruth Noack ein eigenes Vermittlungsformat: So war sie jeden Donnerstag im Rahmen einer „Sprechstunde“ von 16 bis 17 Uhr persönlich vor den Treppen der Neuen Galerie anzutreffen. Hierbei ergab sich die Möglichkeit ein direktes Feedback des Publikums zu der Ausstellung zu erhalten. Dabei stellte Noack fest, dass das institutionelle Gedächtnis der documenta nicht im documenta-Archiv liege, sondern bei den Kassler BürgerInnen selbst. Es gäbe ein sehr großes Potenzial, dieses lokal-kollektive Gedächtnis und Wissen für eine der nächsten documenta-Ausgaben zu aktivieren und in entsprechende Ausstellungs- oder Vermittlungsformate zu überführen: Was bleibt übrig nach einer solchen documenta? Was hat eigentlich Bestand? Wie könnte das Publikum den Kanon einer documenta mitbestimmen?

Im zweiten Teil ihres Vortrags leitete Ruth Noack aus ihrer aktuellen Arbeit in der Kulturellen Bildung in Kooperation mit KünstlerInnen einige Grundthesen und Kritikpunkte zur Kulturellen Bildung ab, die oftmals von

staatlicher Seite an Schulen gefördert wird. In Anlehnung an die Philosophin Juliane Rebentisch, die Allgemeinbildung in den Künsten als Menschenrecht definiert, sprach sich Noack für eine Einführung der Kategorie der Ästhetischen Erfahrung in der Kulturellen Bildung aus. Denn, gemäß Noack müsse man auch Zugänge zu den Künsten schaffen, die deren Diskursniveau ernst nehmen. Kulturelle Bildung solle praktisch so vermittelt werden, dass sie sowohl den lernenden Subjekten als auch den KünstlerInnen entspreche.

Kulturelle Bildung an Schulen unterliegt dabei der ständigen Qualitätssicherung von Seiten der staatlichen Förderung. Es gäbe eine Kluft zwischen der Kunst, die im Rahmen von Projekten der Kulturellen Bildung vermittelt wird und der Kunst, die von Museen und Kunst-Institutionen ausgestellt und vermittelt wird. Erst wenn die diskursive Kluft zwischen den Künsten und der Schule als Problem anerkannt wäre, wäre vorstellbar, dass sich eine neue Form des Austausches zwischen den Künsten und Schulen entwickeln ließe.

Sepake Angiama und **Clare Butcher** entwickelten im Rahmen der documenta 14 das Vermittlungsprogramm „an education“⁴.

⁴ <https://www.documenta14.de/de/public-education/> (Zugriff am 07.09.2018)

Sie gaben zuerst einen Einblick in die Entstehung, Konzeption und Durchführung des Programms und thematisierten hierbei auch interne und strukturelle Herausforderungen, die bei der Umsetzung einer Großausstellung – an zwei verschiedenen Orten – nicht immer vorhersehbar sind. Es wurde deutlich, dass das Programm Kontakte zu Bildungseinrichtungen, zu von KünstlerInnen betriebenen Räumen und zu verschiedenen Stadtvierteln knüpfte, um die Wechselbeziehungen zwischen Kunst, Bildung und der Ästhetik menschlichen Miteinanders auszuloten. Ähnlich entwickelte „eine Erfahrung“ einen von KünstlerInnen geleiteten prozessorientierten Ansatz, der durch Forschung, Begegnungen, Zuhören, Unterhaltungen, Spaziergänge, Lektüre und Betrachtungen Wissen sammelte, dieses aber wie ein atmender Organismus auch wieder in Umlauf brachte. Angiama und Butcher machten deutlich, dass die Begegnung zwischen Kunst, KünstlerInnen und Öffentlichkeit der Ausgangspunkt sei. Denn: „Wir lernen von dem Kontext, in dem wir uns befinden.“ Außerdem gaben sie Auskunft über das Auswahlverfahren und die Ausbildung der Choristen, die die öffentlichen Walks während der 100 Tage dauernden documenta 14 durchführten.

Im anschließenden Workshop stellten Angiama und Butcher den Teilnehmenden zu Beginn die Frage, wie wir in menschlichen Beziehungen Intimität herstellen könnten

und ob bzw. wie Intimität auch auf Vermittlungssettings übertragbar wäre. Danach wurde es sehr praktisch und in Anlehnung an das bereits erprobte Vermittlungsformat „Nourishing Knowledge“⁵ wurden die Teilnehmenden dazu eingeladen aus vier Zutaten Brot zu backen. Während der gemeinsamen Zubereitung näherten sich die Teilnehmenden den drei folgenden Fragen an: Was verschiebt sich? Was treibt hin und her? Was bleibt? Die kollektive Beantwortung der Fragen führte zu einer Diskussion über das Wesen des Publikums, dem eigenen Selbstverständnis, der Funktion von Vermittlung im institutionellen Gefüge, der Manifestation eines westlich dominierten Kunst-Kanons, sowie der kollektiven Wissensproduktion.

Daniel Neugebauer war sowohl als Vertreter des Van Abbemuseums Eindhoven als auch als damaliger Mitarbeiter der documenta 14 eingeladen worden, um über seine Erfahrung im Bereich Vermittlung und Marketing zu sprechen. In seinem Workshop „Sprint oder langer Atem? Vermittlung und Kommunikation zwischen Museum und Festival“ ging Neugebauer von der Annahme aus, dass sowohl ein Museum der 100 Tage als auch ein Kunsttempel für die Ewigkeit – beide als soziale Kraftwerke funktionieren und einen Impact auf die Gesellschaft ausüben

⁵ <https://www.documenta14.de/de/public-education/25659/nourishing-knowledge> (Zugriff am 07.09.2018)

können. Dabei stellte er die folgende Fragen zur Diskussion: Wie bekommt man eine klare Vorstellung von dem Impact, den man erreichen will? Wie misst man und kommuniziert man ihn, um entweder kurzfristig in der großen Geste einer documenta oder langfristig durch die Arbeit im Museum, einen nachhaltigen Mehrwert oder Nutzen zu generieren?

Angeregt durch die Diskussion konnten die Teilnehmenden unterschiedliche Wirkungsdimensionen aus der eigenen beruflichen Erfahrung benennen und auf das Praxisfeld der Vermittlung übertragen. Neugebauer stellte in diesem Zusammenhang das Archiv für nützliche Kunst (Arte Útil) vor, dessen InitiatorInnen in ihrer künstlerischen Praxis nachhaltige Alternativen für den musealen Raum entwickelt und erprobt haben. Einen weiteren Schwerpunkt legte er auf konkrete Projekten wie etwa „Queering the Collection“ als Bestandteil des „Special Guests Programme“ am Van Abbemuseum.

Beiträge in der Publikation

Die Untersuchungsgegenstände der Beiträge beleuchten anhand exemplarischer Vermittlungsprojekte unterschiedliche Möglichkeiten, Deutungen offen zu lassen, tradierte Wahrnehmungs- und Denkmuster zu irritieren, Brüche im Wissen zu inszenieren oder narrativ einzubinden und damit letztlich

Subjekte zu einer kritischen Befragung vorgegebener und vermeintlich feststehender Selbstverständlichkeiten zu ermächtigen.

Stefanie Bringezu betrachtet ausgehend von der Ausstellungsgeschichte der Skulptur Projekte Münster die Erwartungen und Herausforderungen der Vermittlung anhand von zwei konkreten Projekten, die im Rahmen der SP17 realisiert worden sind. Dabei fokussiert sie die Frage nach der Öffentlichkeit, den Möglichkeiten der Inklusion und das Potenzial der Vielstimmigkeit (von Be-Deutungen) durch Jugendliche. **Yana Klichuk** gibt einen Einblick in die Vorbereitungsphase, Recherche und Konzeption der Vermittlung der Manifesta 12 in Palermo. Dabei schildert sie am Beispiel des Projektes „Schools in Tandem“ die lokalen Rahmenbedingungen und damit verbundenen Herausforderungen eines temporären Ausstellungsprojektes und reflektiert zugleich das Potenzial und die Besonderheiten einer Vermittlungspraxis vor der eigentlichen Ausstellung. **Daniel Neugebauer** nähert sich in seinem Text „When Bodies Meet in a Corporaliterate Museum“ dem Konzept eines Museums der Körperlichkeit(en) an. Dabei geht es im Wesentlichen um eine Erweiterung der intersektionalen Praktiken im Hinblick auf das Lesen und die Interaktion mit Körpern in einem Museumsraum – oder sogar außerhalb des Museums (Outreach) – die als eine korporative Interpretation trans-

formativer Museumsvermittlung zu verstehen wäre.

Was verschiebt sich?

Wir nehmen an dieser Stelle für einen Ausblick nochmals die Fragen von Sepake Angiama und Clare Butcher auf. Die zweitägige Kunstvermittlungs-Werkstatt machte unter anderem deutlich, dass Zeit und Räume für die Reflexion von Theorie und Praxis der Kunstvermittlung notwendig sind, um das eigene Tun, Denken und Handeln professionell zu kontextualisieren. Hierbei existiert von Seiten der KunstvermittlerInnen ein großer Austausch- und Handlungsbedarf. Denn: Die von innen und außen herangetragen Erwartungen an die Kunstvermittlung sind komplexer geworden – egal ob es sich um eine Biennale oder ein Ausstellungshaus handelt. Daraus ergibt sich die Notwendigkeit und der Auftrag das Gemeinsame in der Theorie und Praxis in den Mittelpunkt zu stellen, um daraus wieder Synergieeffekte für alle Beteiligten zu erzielen.

Was treibt hin und her?

Im Rahmen der Vorträge, Workshops und anschließenden Diskussionen lag der Fokus unter anderem auf der Beschreibung und Benennung von strukturellen Rahmenbedingungen und Ressourcen (ökonomisch, personell), in denen Kunstvermittlung stattfinden soll und muss. Hierbei geht es zum Beispiel um konkrete Ermächtigungsstrategi-

en als KunstvermittlerIn, das Infrage stellen des Selbstverständnisses einer Organisation oder Institution, sowie letztendlich auch um das Verhandeln von Macht und Funktion der Kunstvermittlung im Kontext von Biennalen oder Institutionen. Außerdem wurde das Rollenverständnis und die Relation zum Publikum in der Kunstvermittlung und in der Kunst wiederkehrend thematisiert. Eine vertiefte Auseinandersetzung und eine gleichwertige Zusammenarbeit mit dem Publikum ermöglicht der Kunstvermittlung, das Wissen und die Expertise der Einzelnen zu aktivieren und als Potenzial in einem gemeinsamen Lernprozess zu begreifen.

Eine Frage die sich am Beispiel des gemeinschaftlichen Brotteigknetens mit Clare Butcher und Sepake Angiama stellte und die in der Kunstvermittlung weiter virulent bleibt, ist diese: Kunstinstitutionen kommen kaum umhin, den Prozess vielfältiger Selektion und akademischen Diskurses, der ihrer Ausstellungstätigkeit vorausgeht, nicht auch zu öffentlich zu machen und mit dem Publikum zu verhandeln. Wie können die Kunstinstitutionen nach dieser Logik des Ausschlusses einen tatsächlich für „Alle“ glaubhafte Willkommensgeste formulieren und einen Ort entwickeln, der einzuschliessen vermag und der eine Intimität für ein sehr diverses Publikum zulässt?

Was bleibt?

Mit einer solchen Veranstaltung wie der Kunstvermittlungs-Werkstatt als Plattform wurde einerseits der fachliche Austausch untereinander und der Diskurs über Institutionen und verschiedene Expertisen der Teilnehmenden (hinweg) gefördert. Andererseits steht an zweiter Stelle der professionelle Netzwerkgedanke und das Anstiften von potenziellen Kooperationen und produktiven Komplizenschaften unter den Teilnehmenden und Vortragenden im Feld der Kunstvermittlung. Für die Zukunft wäre es wünschenswert den Austausch zwischen den KunstvermittlerInnen aus unterschiedlichen Kontexten regelmäßig zu fördern und die Chance zu ergreifen, verstärkt voneinander zu lernen. Ganz konkret sollte ein regelmäßiges Forum des Austausches etabliert werden, welches diese Metaebene bedient – zusätzlich zu den themenpepezifischen Workshops und Konferenzen, welche von verschiedenen Trägern und Verbänden im Bereich der Museumspädagogik und Kultureller Bildung unregelmässig angeboten werden.

Danksagung

Wir danken an dieser Stelle ganz herzlich allen Vortragenden, die uns Einblick in ihre Kunstvermittlungspraxis gegeben, ihre Erfahrungen mit den Teilnehmenden geteilt und kritisch diskutiert haben. Insbesondere danken wir den beiden GastgeberInnen und MitveranstalterInnen Thomas Niemeyer, Di-

rektor der Städtischen Galerie Nordhorn, und Meike Behm, Direktorin der Kunsthalle Lingen, für die professionelle Zusammenarbeit und die wunderbare Möglichkeit diese Tagung gemeinsam zu entwickeln. Außerdem gilt unser Dank allen MitarbeiterInnen aus beiden Ausstellungshäusern, die für den organisatorischen und technischen Ablauf vor Ort verantwortlich waren. Des Weiteren bedanken wir uns bei den FörderInnen, die diese Publikation ermöglichen, damit wir auch ein breiteres Publikum, die LeserInnen des vorliegenden Bandes, teilhaben lassen können. Schließlich möchten wir auch die sorgfältige Gestaltung durch Karl-Heinz Stenz hervorheben.



What Does Education Have to Do with the Biennial?

The pre-biennial project Schools in Tandem at Manifesta 12 Palermo

Yana Klichuck

The education team was the first team to move to the host city to start developing programmes for the twelfth Manifesta biennial in Palermo. In fact, initial education expectation workshops with local educators and cultural mediators took place a full two and a half years before the opening of Manifesta 12. Although quite unusual for the timeline of a biennial, this was a conscious step that has raised our awareness of how closely culture is intertwined with education and social engagement in southern Italy. Mind you, after spending more than a year in Palermo, it became clear that this by no means only applies to culture. The success of all kinds of initiatives (in politics, business, media, etc.) depends on how rooted they are in the community. This kind of radical relationship stems from particular circumstances referred to here as 'educational poverty' (povertà educativa).

This term is very important for understanding the context in which we as an international biennial are determined to create something meaningful. I first came across the concept of educational poverty in a report by the Italian branch of NGO Save the Children (2015).¹ Far more than just a new term for a

low level of education, educational poverty is a concept based on a view of poverty as an unacceptable condition requiring social policy intervention. Moreover, it is a multidimensional phenomenon that cannot be strictly reduced to its economic component. Strikingly, the report states that the relationship between economic and educational poverty is not a one-way street, for educational poverty 'nourishes' economic poverty and vice versa. This interdependency sheds new light on the role of education in policymaking.

Manifesta 12 Education and Mediation Programme

The Manifesta 12 Education and Mediation Programme can be described as research-based, responsive and responsible. Extensive research is key to situating the project within the city and its urban and social contexts as well as identifying the potential role of Manifesta alongside existing cultural and socio-educational entities. From the outset, the Education and Mediation Programme in Palermo has responded to both local requests for new practices and approaches as well as recent curatorial developments combining mediation with artistic projects. The emphasis on social and ethical responsibility responds to the peculiarities and challenges of cultural institutions operating in economically and educationally impoverished neighbourhoods by contributing to existing infrastructures and resources. We mainly conduct

research by means of collective expanded mapping, field trips and interviews. It's important for us to take both a top-down and a bottom-up approach: top-down through the biennial stakeholders, the City Council Committee on Education and the Committee on Social affairs, and bottom-up through field trips to the neighbourhoods with local mediators, visits to schools, and interviews with street educators and activists.

Schools in Tandem

Allow me to explain one of the Manifesta 12 education pilot projects called Schools in Tandem, which took place in spring 2017. The project was prompted by a series of school visits and fieldwork in various districts of Palermo. On visiting twelve schools in ten different neighbourhoods, it became apparent that many of them were much more than just formal institutes of education and actually more reminiscent of community centres. Most of the schools were 'istituti comprensivi' teaching children from the ages of three to twelve and doing substantial work with the pupils' parents. The schools basically monitor the family situation of each student, tackle problems in the neighbourhood, participate in anti-mafia campaigns, host cultural events, and take an active stand in the district's social and political life. This situation naturally causes them to focus on their own particular concerns, resulting in a degree of isolation. Despite the particularities of their work, we noticed that many schools operate in a similar context. We decided to bring the schools in eight different neighbourhoods in Palermo together working in four tandems to explore

four topics related to their context. The topics emerged from the Education Research Journey.

Education Research Journey

The aim of the Education Research Journey was to meet ordinary local people on the outskirts of Palermo and ask them about everyday life in their neighbourhood. During the Research Journey, together with mediator Cristina Alga, filmmaker Antonio Macaluso, artist Igor Scalisi Palminteri and OMA team² member Giulio Margheri, we interviewed 150 people³ in three days. This experience added a lot to our human portrait of the city and its inhabitants, who we hope will participate in the biennial.

Several subjects were found to recur during the Education Research Journey interviews. We chose four topics of interest from an educational viewpoint which resonated with our curatorial research: Playground, Sea, Neighbours and Mental Distance. These themes were proposed to local artists and creatives in a call for specific projects for Schools in Tandem. During the three months of the project, students conducted archaeological excavations in the south and north of the city (Tandem Sea headed by architect Valen-

¹ Illuminiamo il Futuro 2030. Obiettivi per liberare i bambini dalla povertà educativa, Save the Children Italia Onlus, Rome, 2015.

² OMA (Office for Metropolitan Architecture) was commissioned by Manifesta to conduct an urban study of Palermo, which became a sort of curatorial framework for Manifesta 12. Called Palermo Atlas, the study was published in spring 2018.

³ A short documentary of the Education Research Journey has been posted on the Manifesta 12 website at <http://m12.manifesta.org/education-research-journey/>.



photo by Valentina Mandalari

Tandem Sea



photo by Valentina Mandalari

Tandem Sea



photo by Paolo Castronovo

Tandem Sea



Tandem Mental Distance

photo by Paolo Castronovo



Tandem Mental Distance

photo by Paolo Castronovo

tina Mandalari and anthropologist Lorenzo Bordonaro), created an anthem for a school with two complexes in different neighbourhoods and with different social realities (Tandem Mental Distance headed by rapper and educator Christian 'Picciotto' Paterniti), sewed together the fabric of their family stories (Tandem Neighbours headed by artist Sara Basta), and excavated the tunnel from the square in the northern area of ZEN to Magione square in the historical centre of Palermo (Tandem Playground headed by La Coda, a group of architects and designers). A total of 145 pupils aged between eight and twelve years old participated in the project.

Education as a pre-biennial project

The education team has often been asked how a pre-biennial project like Schools in Tandem, which was developed a year and a half before the opening, relates to the biennial itself. This question is important for understanding Manifesta's approach to education in the context of the host city.

The task of the education programme in cultural institutions is generally understood to make the project (the exhibition) more accessible to various audiences (visitors). In a nutshell, the project and the ideas are created and largely formulated by curators and artists. And when the statement is complete, the doors are opened to the public and educators guide people through the project and the ideas behind it.

In Manifesta 12, the education programme has been organized differently. The education department started with socio-cultural research and mapping as well as identifying important topics, needs and problematical aspects along with interesting grassroots initiatives, available resources, existing outstanding practices and networks. Education research has become a valuable resource for both the curatorial department and the biennial artists planning to engage with a neighbourhood and/or local communities. This research has driven the ideas echoing the curatorial direction and which have additionally been 'tested' in pilot projects like Schools in Tandem, Fatimide Stories, etc. Small-scale pilot projects prevent us from falling into the trap of oral stories and stereotypes, which are built in the city storytelling. By learning from these projects, we also anticipate possible practical, cultural, social and conceptual difficulties. During the four months of the biennial, the education programme will become a kind of window on the three-year process. The project by Valentina Mandalari and Lorenzo Bordonaro for Tandem Sea provides a good example of this development.

Schools in Tandem. Tandem Sea

The broken relationship between the city of Palermo and the sea is one of the first things local people mention when asked about their city. As famous Palermitan writer and journalist Leonardo Sciascia put it: "Palermo turned its back on the sea." The reason for this, apart from the huge territory of the port still situa-

ted in the centre of the city, is rooted in the city's unregulated growth in the aftermath of World War II. An enormous amount of debris was deposited on the coast, pushing back the coastline by 150–200 metres. This debris came from buildings in the historical centre heavily bombed in World War II and the Art Deco villas demolished following the start of the illegal construction boom known as 'The Sack of Palermo' (Il Sacco di Palermo) in the 1950s. As a result of these processes, the city has been deprived of a public recreation space on the coast. Mondello, a village 10 kilometres away from Palermo, became the nearest place to go swimming for the city's inhabitants.

The project called 'If you dig, you always find the sea' (Se scavi trovi sempre il mare) was developed for a tandem by two schools (Sperone Pertini and Arenella) on the coast, one in the south of the city and one in the north. The highway and the absence of suitable infrastructure mean these schools can't use the coast as a recreation or learning space for their students. Architect Valentina Mandalari and anthropologist Lorenzo Bordonaro proposed a project designed to gather evidence of the changing relationship between Palermo and the sea in the north and the south. Despite being far apart geographically, the two neighbourhoods share a similar urban evolution. Both have been changed from traditional fishing neighbourhoods into a sort of dysfunctional periphery. During archaeological excavations

at the two sites, the students searched for fragments of construction materials and ceramic tiles from demolished liberty villas. Another archaeological goal was to uncover stories and trace how urban transformation led to social change. The project resulted in a public exhibition of the archaeological finds in the crypt of the Church of Saints Euno and Giuliano, which generated widespread interest.⁴ The exhibition was open to the public for three months and can still be visited by appointment.

The question of sustainability

Potential impact and sustainability are discussed in the initial stages of drafting each project. I personally believe in the power of individual projects rather than imagining the overall educational impact on the city. The teachers from both schools participating in Tandem Sea gave very positive feedback about the project and its introduction to the curriculum of a very sensitive topic of Palermo's recent urban history. Moreover, several artists who had been invited to develop site-specific projects for Manifesta 12 explored similar issues in their research. It was decided to expand the topics and develop the project into a sort of modular teachers' kit for use in primary and secondary schools in Palermo. The modules will address environmental, urban and social consequences of the city's uncontrolled transformation based on research by the University of Paler-

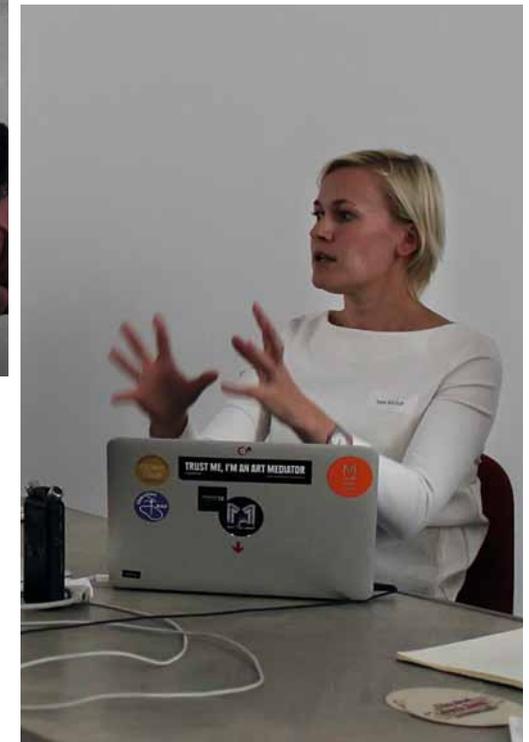
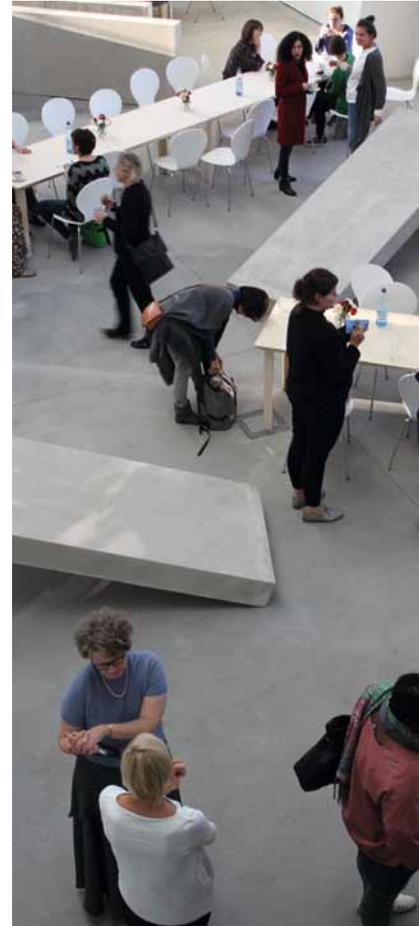
4 <http://m12.manifesta.org/schools-in-tandem/>

mo, local activists and Manifesta 12 artists. The prototype of the kit known as Un Sacco di Palermo is currently being developed by Valentina Mandalari and educators Carlo Carzan and Sonia Scalco in partnership with three schools and the urban ecomuseum Mare Memoria Viva. The museum will use the kit in their education programmes and assume responsibility for training teachers when Manifesta 12 is over.

Conclusion

The Education Research Journey, social mapping, visits to schools, and the projects Schools in Tandem and Un Sacco di Palermo can be regarded as integrated educational activities with their own separate aims, tool-kit and timeframe. In practice, though, they are interrelated and enhance the development of the entire biennial programme. The documentation of the Education Research Journey in the neighbourhoods and socio-cultural mapping provide the basis for the community programme and serve international biennial participants. Meanwhile, artistic research brings together and aids the pre-biennial education projects. The Education Research Journey turned out to be a very helpful research tool which we will probably use in Manifesta 13 in Marseilles, too. And although Schools in Tandem is a site-specific project, the knowledge gained from this experience will help us to further develop projects in collaboration with schools in the future. The projects in Palermo are currently being developed into a field of long-term

collaborations focused on engaging existing and new audiences with the artistic topics and setting up sustainable networks. Seen thus, the task of the education programme in Manifesta 12 is to mediate between the biennial and the host city at large, research the context, situate the artistic intentions, and follow up impact assessment.





Die Skulptur Projekte Münster 2017, der öffentliche Raum und die Kunstvermittlung

Stefanie Bringezu

Die Skulptur Projekte 2017

Im Sommer 2017 haben in der Stadt Münster in Westfalen die Skulptur Projekte stattgefunden. Bei den Skulptur Projekten Münster 2017¹ handelte es sich um die fünfte Ausgabe der Ausstellungsreihe, die seit 1977 im Zehnjahresrhythmus verhandelt, was Skulptur im öffentlichen Raum unter den Bedingungen der vergangenen Dekade bedeuten kann. In Vorbereitung der Ausstellung wurden internationale KünstlerInnen eingeladen, in direkter Auseinandersetzung mit der Stadt einen Projektvorschlag für einen konkreten Ort zu entwickeln.

2017 fokussierte das KuratorInnen-team² Körper, Zeit und Ort als die drei für die Erfahrung von Skulptur im Außenraum zentralen Parameter, und deren Veränderung im Zuge der in der letzten Dekade zunehmenden Digitalisierung. In Folge dessen zeigte sich bei den insgesamt 35

realisierten Projekten ein breites Spektrum an Positionen, das von Bildhauerei über Installation bis hin zu performativen Formaten reichte. Darüber hinaus wurde im kuratorischen Konzept das besondere Format dieser Ausstellung reflektiert, ihre historische Dimension als „Langzeitstudie“³ und ihre Ortschaft mit dem Bild der „Tiefenbohrung“⁴ in den Blick genommen.

Den 39 Projekten, die von den vier früheren Ausgaben an ihren Orten im Stadtraum verblieben waren, kam unter dem Namen „Öffentliche Sammlung“ besondere Aufmerksamkeit zu. Schon während der ersten Besuche der KünstlerInnen dienten sie als gegenwärtiger physischer Kontext und zugleich als diachrone ortsspezifische Referenzen für die Entwicklung neuer Projektvorschläge. Für die Ausstellung wurden sie restauriert und wieder zugänglich gemacht und waren in allen ausstellungs-

1 In der Kommunikation der Ausstellung wurden im Widerspruch zu den Konventionen einer Corporate Identity wechselnde Bezeichnungen, Kurzformen, Logos und Schrifttypen verwandt. Für diesen Text wird in Folge die Kurzform SP17 verwendet.

2 Kasper König, Britta Peters und Marianne Wagner.

3 Den Begriff prägte die Kuratorin Brigitte Franzen anlässlich der skulptur projekte münster 07. Brigitte Franzen, „Am Beispiel Münster“, in: Brigitte Franzen, Kasper König, Carina Plath (Hg.): skulptur projekte münster 07, Ausstellungskatalog, Münster 2007, Köln 2007, S. 13.

4 Kasper König, Britta Peters und Marianne Wagner, in: Skulptur Projekte Münster: Pressemappe 2016, ohne Datum.

begleitenden Medien⁵ neben den aktuellen Projekten präsent.⁶

Über die Grenzen von Münster hinaus wies die Kooperation mit dem Skulpturenmuseum Glaskasten in der Ruhrgebietsstadt Marl: „Der Heiße Draht“ setzte die katholisch-konservative Kaufmannsstadt Münster mit historisierend rekonstruiertem Stadtkern in ein Spannungsverhältnis zu dieser Neugründung im Industrieviertel mit ihrem modernistischen Zentrum und einer von Anfang an regen Sammlungs- und Ausstellungstätigkeit zeitgenössischer Kunst im öffentlichen Raum.⁷

Mit ihrem Fokus auf einer Gattung, dem Prinzip der Ortsbezogenheit der jeweiligen Projekte und der Konzentration auf einen spezifischen städtischen öffentlichen Raum nehmen die Skulptur Projekte Münster eine Sonderstellung innerhalb der zyklisch wiederkehrenden Großausstellungen internationaler zeitgenössischer Kunst ein. Sie sind eben-

5 Katalog, Website, App und Karte. Die App ist verfügbar für IOS als „SP17-Navi-Skulptur Projekte Münster 2017“ im App Store, für Android als „Skulptur Projekte Münster 2017“ bei Google Play. (Zugriff am 27.02.2018).

6 Die „Öffentliche Sammlung“ findet sich online unter <https://www.skulptur-projekte-archiv.de>. Mit den SP17 wurde auch das Skulptur Projekte Archiv als Gegenstand und Mittel der Forschung durch ein Forschungsprojekt in Kooperation mit der Universität Münster auf ein neues Fundament gestellt.

7 Vgl. Skulptur Projekte Münster: DER HEISSE DRAHT. Die Stadt Marl als historisches Gegenmodell: Skulptur Projekte Münster erweitern ihren Untersuchungsgegenstand, Pressemitteilung, 14.12.2016.

so ein Ausnahmebeispiel für Ausstellungen von Kunst im öffentlichen Raum. Besonderes Alleinstellungsmerkmal ist der großzügige Rhythmus, der eine Auseinandersetzung mit Veränderungen des Kunstbegriffs sowie dem gesellschaftlichen Wandel innerhalb einer Dekade an einem Ort erlaubt. Bei nun vierzig Jahren Ausstellungsgeschichte reflektieren und beeinflussen die Skulptur Projekte den sich wandelnden Diskurs zu Kunst im öffentlichen Raum⁸. Dabei zeigen sich auch veränderte Vorstellungen im Hinblick auf die Rezeption. Ich möchte hier die Kunstvermittlung zu den Skulptur Projekten 2017 mit ihrem Ansatz vorstellen und am Beispiel von zwei Formaten näher beleuchten. Zur Verbildlichung der Ausgangsbedingungen werden zuvor der spezifische Hintergrund und die Intentionen der Ausstellung 2017 betrachtet – im Verhältnis zur Ausstellung von 1977, auf welche die SP17 stark Bezug nahmen. Dabei liegt der Fokus auf dem jeweiligen Verständnis von ‚Öffentlichkeit‘ und ‚öffentlichem Raum‘.

8 Für einen Überblick siehe Hubertus Butin: „Kunst im öffentlichen Raum“, in: Hubertus Butin (Hg.): DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Köln 2006, S. 163–169, Claudia Büttner: Art Goes Public. Von der Gruppenausstellung im Freien zum Projekt im nicht-institutionellen Raum, München 1997, Florian Matzner (Hg.): Public Art. Kunst im öffentlichen Raum, Stuttgart 2001, Miwon Kwon: One Place After Another. Site-Specific Art and Locational Identity, Cambridge/Mass. – London 2002.



Abb.1 Stein des Anstoßes und Initialzündung für die Skulptur Projekte.
George Rickey, Drei rotierende Quadrate, 1973 Foto: LWL-Museum für Kunst und Kultur (Westfälisches Landesmuseum), Münster/Rudolf Wakonigg

„Die Geschichte der Skulptur Projekte ist eng verknüpft mit der Idee, nicht nur mit Kunst sondern für Kunst eine Öffentlichkeit zu schaffen“⁹

Der Grundstein für die Ausstellungsreihe wurde 1977 von Klaus Bußmann, Kurator und späterer Leiter des Westfälischen Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte¹⁰ in Münster, mit der Ausstellung „Skulptur“¹¹ gelegt. Diese setzte sich aus drei Elementen zusammen: einer Überblicksschau im Museum zur Genese der modernen Skulptur seit Rodin, einer Ausstellung von sogenannter autonomer Skulptur aus den 1950er und 1960er Jahren im Schlossgarten und einem Projektbereich im öffentlichen Stadtraum mit ortsspezifisch entwickelten Arbeiten von acht zeitgenössischen Künstlern.¹² Für diesen Projektbereich zog Bußmann Kasper König

als Kurator hinzu, der von da an die Skulptur Projekte mitverantwortete.¹³

Motivation für die Ausstellung war nicht allein die bis dahin ausgebliebene Sammlung und Ausstellung von moderner Skulptur im Westfälischen Landesmuseum, sondern konkret vorangegangene heftige Proteste gegen ein zeitgenössisches Kunstwerk. 1974 hatte die Kunstkommission der Stadt Münster dem Stadtrat den Ankauf von George Rickeys kinetischer Plastik „Drei Rotierende Quadrate“ vorgeschlagen – als behutsame Einführung moderner Skulptur in eine konservative Stadt ohne nennenswerte Tradition zeitgenössischer Kunst im öffentlichen Raum. Daran entzündete sich ein Streit, der in den beiden lokal relevanten Tageszeitungen ausgetragen wurde und eine massiv ablehnende Haltung quer durch alle politischen Lager zum Ausdruck brachte. Das Spektrum reichte von der Ablehnung ungegenständlicher Kunst, über das Absprechen des Kunstwerts dieser spezifischen Plastik und dem Vorwurf unangemessener Kosten, bis hin zur Abwertung mittels nationalsozialistischer Terminologie. Dem zwiegespaltenen Rat der Stadt wurde die Entscheidung abgenommen, indem die Westfälische Landesbank die Plastik 1975

9 Kasper König in: Skulptur Projekte Münster, Pressemitteilung, 23.06.2015.

10 Heute LWL-Museum für Kunst und Kultur.

11 Vgl. Klaus Bußmann und Kasper König (Hg.): Skulptur Ausstellung in Münster 1977, Ausstellungskatalog. Münster 1977, Münster 1977.

12 Carl Andre, Michael Asher, Joseph Beuys, Donald Judd, Richard Long, Claes Oldenburg, Ulrich Rückriem und Richard Serra. Ein weiterer Projektvorschlag von Bruce Nauman, Square Depression, wurde erst 2007 realisiert.

13 Königs Ansatz, KünstlerInnen für die Entwicklung von Arbeiten mit konkretem Ortsbezug nach Münster einzuladen, wird zum kuratorischen Prinzip der folgenden Ausgaben, die ab 1987 die Worte Skulptur Projekte im Titel tragen. Eine Verstetigung als Reihe durch ein klares Bekenntnis der TrägerInnen Stadt Münster und Landschaftsverband Westfalen-Lippe (in Folge LWL) und einer entsprechenden budgetären Ausstattung erfolgte erst mit der Ausstellung von 1997.

ankaufte und der Stadt Münster schenkte, die diese am vorgesehenen Ort dauerhaft aufstellte.¹⁴

Siehe Abb. 1, S. 30

Vor diesem Hintergrund wird die Ausstellung 1977 gemeinhin als ‚Nachhilfeunterricht‘ in Sachen moderner Kunst für die BewohnerInnen der Stadt Münster bezeichnet.¹⁵ Die Kuratoren hatten die Absicht, mit dem Projektbereich „die Grundlagen [...] [zu] schaffen für eine größere Offenheit und Toleranz gegenüber der modernen Skulptur“¹⁶. Auch die Träger der Ausstellung sahen das Potenzial der Projekte, einer ‚breiteren‘ Öffentlichkeit eine auf tatsächlicher Erfahrung basierte Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Skulptur zu ermöglichen als nur dem

interessierten Publikum einer Ausstellung im musealen Raum.¹⁷

Mit dieser nicht näher definierten ‚breiten‘ Öffentlichkeit waren die BewohnerInnen der Stadt Münster gemeint, die auf ihren alltäglichen Wegen unvermittelt und unbeabsichtigt Kunst begegnen sollten. Der öffentliche Raum wurde begriffen als der physische, städtische, kostenfrei zugängliche Außenraum in öffentlicher Hand – in Abgrenzung vom Museumsraum. Bis auf die wöchentlich wechselnden Standorte von Michael Ashers nomadischer Installation „Münster (Caravan)“, deren Radius bis in die Vororte reichte, konzentrierte sich der Projektbereich jedoch auf einen engen Ausschnitt: den pittoresken, historisch anmutenden Stadtkern mit dem angrenzenden Schlossplatz und dem Ufer des zentrumsnah gelegenen Aasees.¹⁸

¹⁴ Vgl. Reiner Schnettler: Ausstellungen von Skulptur im öffentlichen Raum. Konzeption, Vermittlung, Rezeption am Beispiel der „Skulptur Projekte“ 1977 in Münster und der „Skulptur Projekte in Münster 1987“, FaM 1991, S. 77–81 und Vera Schemann, in: Körber-Archiv GW 1999-0523: Vera Schemann: Wie die Münsteraner ihren Rickey lieben lernten. Proteste gegen moderne Kunst in der Stadt Münster und ihre Folgen, Beitrag zum Geschichtswettbewerb des Bundespräsidenten, Hamburg 1999, S. 12ff.

¹⁵ Klaus Bußmann spricht von „Nachhilfe“ im Interview mit Vera Schemann, ebd., S. 76.

¹⁶ Klaus Bußmann und Kasper König, „Vorwort zum Katalog II, Projektbereich“, in: Klaus Bußmann und Kasper König (Hg.): Skulptur Ausstellung in Münster 1977, Ausstellungskatalog, Münster 1977, Münster 1977, S. 229.

¹⁷ Vgl. die Vorworte von Jürgen Girgensohn (Kultusminister NRW und Schirmherr der Ausstellung) sowie von Walter Hoffmann (Direktor LWL) und Werner Pierchalla (Oberbürgermeister Stadt Münster) in: Klaus Bußmann und Kasper König (Hg.): Skulptur Ausstellung in Münster 1977, Ausstellungskatalog, Münster 1977, Münster 1977, S. 5–6. Im Unterschied zur Ausstellung Skulptur im Landesmuseum war der Eintritt zum Projektbereich gebührenfrei. Vgl. Reiner Schnettler: Ausstellungen von Skulptur im öffentlichen Raum. Konzeption, Vermittlung, Rezeption am Beispiel der „Skulptur Projekte“ 1977 in Münster und der „Skulptur Projekte in Münster 1987“, FaM 1991, S. 93.

¹⁸ Vgl. ebd.

Kunst als Teil einer pittoresken Kulisse für eine Pseudo-Öffentlichkeit?

Als die KuratorInnen und die Projektleitung der SP17 2015 mit den ersten Vorbereitungen für die Ausstellung begannen, war die Situation eine andere. Mit der Ausgabe 1997 hatten sich die Skulptur Projekte in ein Kunst-Ereignis mit mehreren hunderttausend BesucherInnen gewandelt.¹⁹ Die heftige Auseinandersetzung um die Kunst im öffentlichen Raum, die noch die beiden ersten Ausstellungen begleitete, hatte sich mit den Ausgaben 1997 und 2007 in eine volksfestartige Stimmung verkehrt.²⁰ Claes Oldenburgs „Giant Pool Balls“, die Studierende 1977 aus Protest in den Aasee zu rollen versuchten, waren nun beliebter Treffpunkt und Wahrzeichen der Stadt Münster. Der Wert der internationalen Großausstellung für die touristische Selbstvermarktung war seitens der Stadt längst erkannt, und gerne hätte man den Zeitraum zwischen den Ausgaben halbiert, um alle

¹⁹ 1977: 93.260 BesucherInnen der Museumsausstellung, 1987: 23.423 BesucherInnen der Modellausstellung. Vgl. Reiner Schnettler: Ausstellungen von Skulptur im öffentlichen Raum. Konzeption, Vermittlung, Rezeption am Beispiel der „Skulptur Projekte“ 1977 in Münster und der „Skulptur Projekte in Münster 1987“, FaM 1991, S. 100 u. S. 134. 1997: ca. 500.000, 2007: 575.000 BesucherInnen. Vgl. skulptur projekte münster 07, skulptur projekte münster 07 gehen zu Ende: Eine Bilanz, Pressemitteilung vom 27.09.2007. 2017: mind. 650.000 BesucherInnen aus 72 Nationen. Vgl. Skulptur Projekte Münster: Pressemitteilung zum Ende der Skulptur Projekte 2017, ohne Datum.

²⁰ Zu dieser Entwicklung vgl. Cordula Obergassel: „Das ist doch keine Kunst!“, Kulturpolitik und kultureller Wandel in Dortmund und Münster (1960–1985), Paderborn 2017, S. 194–199.

fünf Jahre BesucherInnen der documenta nach Münster zu lotsen.²¹

Siehe Abb. 2, S. 34.

Anfang 2016, als wir als Kernteam der Kunstvermittlung²² die Arbeit aufnahmen, planten die AnbieterInnen von kommerziellen Stadtführungen bereits ihre Produktpalette zu den Skulptur Projekten. Nicht nur in diesem Aspekt zeigte sich uns Münsters innerstädtischer Außenraum in öffentlicher Hand als eine hochgradig ökonomisierte und homogene Sphäre. Eine fast durchgängige Bespielung mit privatwirtschaftlichen Unterhaltungs- und Verkaufsveranstaltungen und die großflächige Nutzung durch Außengastronomie im Sommerhalbjahr produzierten Ausschlüsse für Menschen mit geringem Konsumvermögen. Weniger offensichtlich war die fortschreitende Privatisierung vormals öffentlichen Raums und das Phänomen öffentlich anmutender Räume im Privatbesitz. Dazu zählen in Münster zum Beispiel der Hauptbahnhof und das Einkaufszentrum Münster Arkaden, aber auch ein Teil des Domplatzes, der Eigentum der katholischen Kirche ist. Vielerorts fanden sich Hürden, die für Privilegierte unsichtbar bleiben – beispielsweise für Menschen mit Behinderungserfahrungen, Wohnungslose oder für geflüchtete Menschen, deren Sichtbarkeit, Stimme und

²¹ Vgl. Skulptur Projekte Münster: Pressemitteilung, 23.06.2015.

²² Ingrid Fisch, Stefanie Bringezu und Anna-Lena Treese.



Abb. 2 Heute Markenzeichen der Stadt.
Claes Oldenburg, Giant Pool Balls, Skulptur Ausstellung in Münster 1977
Foto: LWL-Museum für Kunst und Kultur (Westfälisches Landesmuseum), Münster/Skulptur Projekte Archiv, Hubertus Huvermann



Abb. 3 Skulptur mit Aufforderungscharakter abseits der Konsummeile im Stadtzentrum: Feuerstelle, Grill und Ausguck.
Oscar Tuazon, Burn the Formwork, Skulptur Projekte 2017
Foto: LWL-Museum für Kunst und Kultur (Westfälisches Landesmuseum), Münster/Skulptur Projekte Archiv, Henning Rogge

gesellschaftliche Teilhabe beschränkt wird. Das Zentrum von Münster erschien vor diesem Hintergrund ausgesprochen homogen – und weiß angesichts der Tatsache, dass in der Stadt zu diesem Zeitpunkt Menschen aus rund 160 Nationen lebten.²³

Nicht Besetzen von Plätzen, sondern Schaffen von Räumen²⁴ – die SP17 und der öffentliche Raum

Die politische Botschaft der Ausstellung, „mit Hilfe öffentlicher Mittel [...] die Bedeutung des öffentlichen Raums als eine für das gesellschaftlich-kulturelle Zusammenleben unabdingbare, heterogene Sphäre [markiert], die keinen wirtschaftlichen Interessen untergeordnet werden darf“, wird im Konzept der SP17 ausdrücklich betont.²⁵ Der öffentliche Raum wird als gefährdetes Gut, als nicht mehr per se durch Besitzverhältnisse garantiert, sondern als Gegenstand immer neuer Aushandlungsprozesse verstanden. Gleichzeitig erteilen die KuratorInnen der Erwartung nach einer einfachen, einheitlichen Definition von ‚Öffentlichkeit‘ oder ‚Kunst im öffentlichen Raum‘ eine Absage. Die mit diesen Begriffen verbundenen, vielschichtigen Diskurse bildeten jedoch Hintergrund und Referenzpunkte für die Beiträge in den im

²³ Vgl. Stadt Münster. Amt für Stadtentwicklung, Stadtplanung, Verkehrsplanung, Informationsmanagement und Statistikdienststelle: Jahresstatistik 2016 der Stadt Münster, 28.06.2017.

²⁴ Vgl. Skulptur Projekte Münster: Pressemitteilung, 23.06.2015.

²⁵ Ebd.

Vorfeld der Ausstellung erschienenen Publikationen „Out of Body“, „Out of Time“, „Out of Place“ und dem Katalog der SP17 sowie für weitere Vermittlungsaktivitäten des kuratorischen Teams für ein interessiertes Fachpublikum.²⁶

Auf der Ebene der konkreten Ausstellung sollte mit den Mitteln der Kunst ein „kritischer Erfahrungsraum“²⁷ geschaffen werden, der MünsteranerInnen und Gästen intendierte oder zufällige, mehr oder weniger folgenreiche Begegnungen mit Kunst ermöglichte.²⁸ Dafür wurden einerseits über den öffentlichen Außenraum im Stadtzentrum hinaus auch Orte abseits der pittoresken Postkartendyde genutzt; von einer Industriebrache am Dortmund-Ems-Kanal, über den Fernmeldeturm bis zu einem Park beim Stadtviertel Berg Fidel, einer Neuerschließung der späten 1960er Jahre mit vornehmlich ‚Sozialem Wohnungsbau‘ in Geschossbauweise.

Siehe Abb. 3, S. 34

²⁶ Vom Sommersemester 2015 an diskutierte das KuratorInnenteam in Blockseminaren mit Studierenden der Kunstakademie Münster Fragen zur künstlerischen Produktion im öffentlichen Raum und zum Verhältnis von Kunst und Öffentlichkeit. Die öffentlichen „Münster Lectures“ in Kooperation mit der Kunstakademie und die „Blumenberg Lectures“ in Kooperation mit der Universität Münster boten die Möglichkeit zur Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Perspektiven auf die Thematik.

²⁷ Kasper König, Britta Peters und Marianne Wagner: „Bruch und Kontinuität“, in: Kasper König, Britta Peters und Marianne Wagner u.a. (Hg.): Skulptur Projekte Münster 2017, Ausstellungskatalog, Münster 2017, Leipzig 2017, S. 109–115, S. 111.

²⁸ Vgl. ebd. S. 110.

Des Weiteren fanden die Projekte in Innenräumen statt, die sonst in unterschiedlichem Maß als öffentlich gelten oder zugänglich sind, zum Beispiel die Stadtbibliothek, das Theater am Pumpenhaus oder der sogenannte Friedenssaal im historischen Rathaus. Auch das Gebäude des LWL-Museums für Kunst und Kultur wurde von Projekten genutzt, die so das Museum hinsichtlich seiner Öffentlichkeit befragten und es punktuell eintrittsfrei machten. Andererseits öffnete die Ausstellung auch in privater Hand befindliche Räume; von Treffpunkten für Interessensgemeinschaften oder Angehörige von Subkulturen – wie Kirche, Kleingartensiedlung, Diskothek oder Tattoostudio – bis hin zum hochabgesicherten Gebäude der LBS West mit einer sonst nicht öffentlich zugänglichen Kunstsammlung. Mit der vor dem Abriss stehenden Eissporthalle und der Baustelle der frisch abgerissenen Oberfinanzdirektion NRW wurden zudem im Wandel begriffene Räume erschlossen und künftige Stadtentwicklung in den Blick genommen.

Kunstvermittlung zu den SP17 – Kunst ver_handeln

Als Team der Kunstvermittlung suchten wir unsere Praxis auf ein handlungsorientiertes Konzept von Öffentlichkeit und öffentlichem Raum zu gründen, das auch die dort vorhandenen Ausschlüsse reflektiert. Die Philosophin Hannah Arendt bestimmt den öffentlichen Raum nicht als einen physisch

fixierten Raum, sondern als eine Sphäre, die in dem Maße existiert, wie dort völlig Verschiedene aus ihren unterschiedlichen Perspektiven heraus sprechend und handelnd in Erscheinung treten.²⁹ Bezugnehmend auf ein solches Verständnis wollten wir in den von der Ausstellung erschlossenen Räumen Situationen schaffen und Prozesse anstoßen, in denen Öffentlichkeit entstehen kann. Mit der Abkehr von einem normativen Wissensbegriff und der damit verbundenen Vorstellung einer einseitigen Kommunikation kanonischen Wissens durch institutionell autorisierte SprecherInnen³⁰ zielte unser Ansatz auf einen dialogischen Austausch unterschiedlicher Wahrnehmungen, Erfahrungen und von verschiedenartigem Wissen, in dem sich die Teilnehmenden als gefragt erleben und Bedeutungen gemeinsam verhandeln. Darüber hinaus war die Produktion und Veröffentlichung von nicht-institutionellem Wissen beabsichtigt, das für die BesucherInnen der Ausstellung die Möglichkeit einer Vielfalt von Perspektiven und Deutungen aufzeigen sollte.

29 Vgl. Hannah Arendt: *Vita Activa*, München 1967.

30 Vgl. Carmen Mörsch: „Am Kreuzpunkt von vier Diskursen: Die documenta 12 Vermittlung zwischen Affirmation, Reproduktion, Dekonstruktion und Transformation“, in: Carmen Mörsch u.a. (Hg.): *Kunstvermittlung II. Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12. Ergebnisse eines Forschungsprojekts*, Zürich/Berlin 2009, S. 9–33, S. 20 u. 21.

Zum Gespräch anstiften – öffentliche Touren

Über die individuelle Begegnung mit Kunst bei den SP17 hinaus wollten wir mit personellen ausstellungsbegleitenden Angeboten eine Auseinandersetzung mit Kunst in Form eines solchen öffentlichen Austauschs ermöglichen. Durch die kostenlose Zugänglichkeit dieser öffentlichen Angebote sollte zum einen der Ausschluss von TeilnehmerInnen mit kleinem Budget verhindert und auf demütigende Nachweise der Bedürftigkeit verzichtet werden. Zum anderen suchten wir mit dieser Geste der Einladung der Wahrnehmung des Angebots als Dienstleistung entgegenwirken, die bei gebührenpflichtigen Veranstaltungen im Museum, aber auch bei Stadtführungen nahelegt. Dort verstehen sich Teilnehmende in der Regel als KonsumentInnen, und der/dem VermittlerIn wird dabei die Rolle dder/des alleinigen ExpertIn zugewiesen. Sie/er soll etwas liefern, das außerhalb der konkreten Kunsterfahrung und des Wissens der TeilnehmerInnen liegt: Exklusives, institutionell autorisiertes Wissen, das als alleiniger Schlüssel zu dem als hermetisch vorgestellten Kunstwerk verstanden wird.³¹

Die gemeinsame Begegnung mit Kunst im sogenannten öffentlichen Raum bietet

31 Zur Situation und Funktion der/des VermittlerIn als Sprachrohr der Institution vgl.: Oliver Marchart: „Die Institution spricht. Kunstvermittlung als Herrschafts- und Emanzipationstechnologie“, in: schnittpunkt – Beatrice Jaschke, Charlotte Martinz-Turek und Nora Sternfeld (Hg.): *Wer spricht? Autorität und Autorität in Ausstellungen*, Wien 2005, S. 34–58.

jedoch gute Bedingungen dafür, diesen Wissensbegriff mitsamt der gewohnten Hierarchien und Deutungshoheitsansprüche zu hinterfragen. Die Werke begeben sich hier in vielfältige Beziehungen mit dem umgebenden Raum. Im Fall ortsbezogener Kunst verschwimmt gar die Grenze zwischen dem Werk und seinem Kontext, der kein White Cube ist mit einer kuratierten Ausstellung anderer Kunstwerke, sondern ein Raum mit anderen Funktionen und zahlreichen Konnotationen. Die Teilnehmenden machen dort als NutzerInnen alltägliche Erfahrungen, haben verschiedene Perspektiven auf die Orte und verfügen somit über Wissen ganz unterschiedlicher Art. Gegebenenfalls wird das Kunstwerk in dieser kontextuellen Gemengelage aber auch gar nicht beachtet oder als Kunst identifiziert. Außerhalb des Schutzraums der Institution kann es sogar zu handfester Kritik kommen, die bis zur Veränderung und Zerstörung reicht.³² Bestimmte Konventionen, die im Museumsraum den Umgang mit Kunst bestimmen, sind im öffentlichen Raum nicht gleichermaßen etabliert, und ohne eindeutige institutionelle Rahmung sind Verhaltensregeln neu auszuhandeln. Für die Auseinandersetzung mit der Kunst ist so das Spektrum körperlich-sinnlicher Erfahrungsmöglichkeiten weniger eingeschränkt: Sie kann betrachtet, aber auch berührt werden, Essen und Trinken sind möglich, und es

32 Vgl. Hubertus Butin: „Kunst im öffentlichen Raum“, in: Hubertus Butin (Hg.): *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*. Köln 2006, S. 168.



Abb. 5 Ein Vorbote des im Museum verorteten Projekts, für das der Künstler das institutionelle Berührungsverbot aufhob.

Michael Dean, Tender Tender, Skulptur Projekte 2017

Foto: LWL-Museum für Kunst und Kultur (Westfälisches Landesmuseum), Münster/Skulptur Projekte Archiv, Henning Rogge



Abb. 4 Schleichender Übergang von Alltag zu Kunst im Asienshop.

Mika Rottenberg, Cosmic Generator, Skulptur Projekte 2017

Foto: LWL-Museum für Kunst und Kultur (Westfälisches Landesmuseum), Münster/Skulptur Projekte Archiv, Henning Rogge



Abb. 6 Kunst ohne Absperrband.

Justin Matherly, Nietzsche's Rock, Skulptur Projekte 2017

Foto: LWL-Museum für Kunst und Kultur (Westfälisches Landesmuseum), Münster/Skulptur Projekte Archiv, Henning Rogge

gibt keine Regel, sich in der Nähe der Kunst langsam und bedächtig zu bewegen.

Siehe Abb. 4, 5 und 6, S. 38f.

Unter solchen Bedingungen ist die Aufgabe der/des Vermittelnden herausfordernd. Sie/er ist kein autorisiertes Sprachrohr der Institution, kann sich nicht zurückziehen auf die Position der/des besser Wissenden, sondern stellt persönliche Gedanken und Gefühle vor und legt offen, woher sie/er selbst anderes Wissen gewonnen hat. Sie/er nimmt sich zurück und lässt Zeit für das Wahrnehmen und Sprechen Anderer, moderiert und provoziert Äußerungen und Handlungen, gegebenenfalls Widerstand gegen ihr/sein ungewohntes Verhalten. Gleichzeitig ist sie/er zuständig für die Navigation der Gruppe im Stadtraum und ist daher angewiesen auf die Akzeptanz der TeilnehmerInnen.

Im Bewusstsein dieser anspruchsvollen Rolle wurden für das ausstellungsbegleitende Vermittlungsprogramm KunstvermittlerInnen mit Vorerfahrungen in dialogischer Vermittlung von zeitgenössischer Kunst oder einem ausgesprochenen Interesse daran gesucht.³³ Gemeinsame Übungen zur Wahrnehmung von Diversität, Gesprächseröffnung, Fragen und Handlungsimpulsen, Moderation und

³³ Knapp 40 VermittlerInnen wurden bei der Dienstleistungspartnerin x:hibit unter Vertrag genommen und gemanagt, die methodische und inhaltliche Einführung lag bei den Skulptur Projekten. Weitere MitarbeiterInnen aus dem Kernteam der SP17 übernahmen vornehmlich Touren für PressevertreterInnen, MultiplikatorInnen und sog. ‚besondere Gäste‘.

Stimmarbeit bildeten jeweils die Basis für die inhaltliche Auseinandersetzung mit der Ausstellung, ihrer Konzeption und Geschichte sowie den aktuellen KünstlerInnen und Projekten. Zur Vorbereitung boten Reader und Handbibliothek neben vertiefenden inhaltlichen Informationen grundlegende Texte aus dem Feld der Kritischen Kunstvermittlung.

Um realistische Rahmenbedingungen für das Entstehen von Gesprächssituationen zu schaffen, begrenzten wir die Gruppengröße bei den zweistündigen öffentlichen Touren auf 16 Personen und die Kunstbegegnung auf wenige Projekte.³⁴ Im Sinne einer gemischten Zusammensetzung der Touren beschränkten wir die Anzahl der TeilnehmerInnen, die pro Person angemeldet werden konnten, auf drei, um die Buchung der kostenlosen Angebote von privaten Gruppen oder Reiseveranstaltern zu verhindern.

Da ein Austausch am Leichtesten mit einer gemeinsamen Sprache gelingt, wurden öffentliche Touren in möglichst vielen der in Münster gesprochenen Sprachen veranstaltet. Dies waren deutsche Lautsprache mit und ohne multisensorische Ausrichtung, deutsche Gebärdensprache und deutsche Leichte Sprache, sowie Arabisch, Dari bzw.

³⁴ So auch bei allen öffentlichen Workshops für Kinder, Jugendliche und dem Trafo Lab Erwachsene. Bei Workshops für Schulgruppen lag die maximale TeilnehmerInnenzahl bei 18 plus ein/e LehrerIn. Die Workshops konzentrierten sich auf jeweils ein bis zwei Projekte.

Farsi, Kurmandschi und Russisch als die Sprachen, die nach unseren Recherchen 2016 am häufigsten bei DolmetscherInnenendiensten für geflüchtete und asylsuchende Personen in Münster nachgefragt wurden. Öffentliche Touren gab es darüber hinaus auf Englisch und Französisch – als *Linguae Francae* und um internationalen Gästen der Stadt die Teilnahme zu ermöglichen – sowie auf Niederländisch als Geste der Gastfreundschaft an die NachbarInnen.³⁵

Das vielsprachige Programm sollte den sonst im öffentlichen Raum sowie bei vielen Kulturveranstaltungen üblichen Ausschlüssen und Behinderungen Rechnung tragen. Gleichzeitig war es eine Entscheidung gegen Formate der Kunstvermittlung, die wohlmeinend vermeintliche Defizite ‚Benachteiligter‘ auszugleichen suchen und dabei unbeabsichtigt hierarchische Situationen verstärken können – wie zum Beispiel die Verbindung von Kunstbetrachtung und Deutschunterricht für nach Deutschland geflüchtete Menschen oder das Dolmetschen lautsprachlicher Führungen für gehörlose TeilnehmerInnen. Im Sinne der Inklusivität wurden die gebärdensprachigen Touren für nicht gebärdende hörende und schwerhörige Interessierte in Lautsprache gedolmetscht. Vor einer Tour konnte der Wunsch nach einer FM-Anlage zur Un-

³⁵ Diese Sprachen standen auch bei der ausstellungsbegleitenden App zur Auswahl.

terstützung des Hörgeräts oder die Nutzung eines Rollstuhls angemeldet werden.³⁶

Siehe Abb. 7, S. 42

Zur Beurteilung der Umsetzung unseres Vorhabens möchte ich Einblick in die Buchungszahlen und die Erfahrungsberichte der VermittlerInnen geben.³⁷ Erstere zeugen davon, wie die Angebote in den jeweiligen Sprachen angenommen wurden. Erwartungsgemäß waren die öffentlichen Touren auf Deutsch, Englisch und Französisch überaus gut besucht. Gut angenommen wurden auch die Touren auf Niederländisch mit durchschnittlich 15 TeilnehmerInnen, in Leichter Sprache mit durchschnittlich 14, gefolgt von Deutscher Gebärdensprache mit 13 bis 14 TeilnehmerInnen. Eine stetige Steigerung über die Ausstellungsdauer war bei den multisensorischen Touren zu beobachten, von einer Nutzung von einem Viertel der möglichen Plätze bis zur vollen TeilnehmerInnenzahl. Eine sprunghafte Steigerung gab es bei den Touren auf Russisch, niedrigere und schwankende Buchungszahlen bei Arabisch,

³⁶ Die Gebührenfreiheit der öffentlichen Angebote sowie des Workshop-Angebots für Schulklassen war zum Großteil durch die Unterstützung eines privaten Sponsors möglich. Der Träger LWL finanzierte zudem die öffentlichen Touren auf DGS, LS und ‚Deutsch mit allen Sinnen‘ (multisensorische Touren) und ermöglichte Gruppen von Menschen mit Behinderungserfahrung die Kostenreduzierung von nicht-öffentlichen Angeboten.

³⁷ Über den BesucherInnenservice wurden die Anzahl der Buchungen und die der gebuchten Plätze erfasst. Reale TeilnehmerInnenzahlen vor Ort wurden nicht automatisch erfasst, hier waren wir auf Berichte von VermittlerInnen angewiesen.



Abb. 7 Erkundung des Kunstwerks bei einer multisensorischen Tour nicht nur für blinde und sehbehinderte BesucherInnen.

Peles Empire (Barbara Wolff und Katharina Stöver), Sculpture, Skulptur Projekte 2017

Foto: LWL-Museum für Kunst und Kultur (Westfälisches Landesmuseum), Münster/Skulptur Projekte Archiv, Klaus Brandes



Abb. 8 Eine Teilnehmerin teilt ihre Perspektive mit der Gruppe.

Nicole Eisenman, Sketch for a Fountain

Foto: LWL-Museum für Kunst und Kultur (Westfälisches Landesmuseum), Münster/Skulptur Projekte Archiv, Anne Neier

Farsi und Kurdisch. Die Angaben zu diesen drei Sprachen sind jedoch wenig aussagekräftig, da den VermittlerInnen zufolge oft spontan andere Personen und in anderer Anzahl teilnahmen als die zuvor angemeldeten. Hier zeigt sich, dass das einheitliche Prozedere mit Buchungen von Plätzen vorab per Telefon oder online beim BesucherInnen-service nicht immer zielführend war – sicher stellte es für manche Interessierte eine Hürde dar. Grundsätzlich misst sich an solchen Zahlen vor allem der Erfolg der Kommunikation der Angebote. Website, Webshop und Newsletter erreichten deutsch- und englischsprachende Personen. Während der Verteiler für Arabisch, Dari bzw. Farsi, Kurmandschi und Russisch erst während der Ausstellungsvorbereitung aufgebaut wurde, profitierte die Kommunikation des Angebots in die DGS-Community, an blinde Personen und solche, die Leichte Sprache nutzen, von dem etablierten Netzwerk und professioneller personeller Unterstützung der Trägerinstitution Landschaftsverband Westfalen-Lippe.

Über das Gelingen des dialogischen Ansatzes geben die Beobachtungen der VermittlerInnen Aufschluss, die ihre Erfahrungen aus den öffentlichen Touren vergleichen konnten mit denen aus kostenpflichtigen Touren für private Gruppen, die ebenfalls dialogisch angelegt waren.³⁸ Ein Großteil beschrieb die Ge-

sprächsbereitschaft der TeilnehmerInnen bei den öffentlichen Touren als weniger stark im Vergleich mit privaten Gruppen. Dies sahen viele darin begründet, dass die Teilnehmenden einander unbekannt waren und möglicherweise zunächst Anlaufschwierigkeiten hatten, vor den Anderen zu sprechen. Die Vertrautheit der TeilnehmerInnen bei Touren mit privaten Gruppen erschwerte es wiederum oftmals, bestehende Strukturen aufzulockern; bei stark hierarchischen Gruppen wie bei Betriebsausflügen mit ChefInnen schien ein offener Austausch fast unmöglich. Bei den öffentlichen Touren machte die Mehrheit der VermittlerInnen im Unterschied zu den Touren mit privaten Gruppen keine Erfahrung mit expliziten Widerständen gegen den dialogischen Ansatz während der Tour oder mit Beschwerden im Nachhinein. Nur teilweise zeigten sich hier Zurückhaltung und private Nebengespräche als Ausdrucksformen der passiven Haltung, die AusstellungsbesucherInnen bei klassischen, monologischen Führungen einnehmen. Die insgesamt größere Bereitschaft, sich auf ein ungewohntes Format einzulassen, führten einige der befragten VermittlerInnen explizit auf die Gebührens-freiheit der öffentlichen Touren zurück.³⁹

Siehe Abb. 8, S. 42

³⁸ Diese Informationen stammen aus den Gesprächen mit VermittlerInnen während der Ausstellung und aus einer Befragung im Nachgang der Ausstellung, an der 24 VermittlerInnen teilnahmen.

³⁹ VermittlerInnen zufolge wurde bei privaten Touren für Gruppen gelegentlich die Erwartung geäußert, dass sie als bezahlte DienstleisterInnen die Tour nach den Wünschen der KundInnen gestalten sollten – bzgl. Art, Inhalt und Dauer ihrer verbalen Beiträge und Anzahl der Werke.

Für die VermittlerInnen bewährten sich unterschiedliche Strategien um mit den TeilnehmerInnen ins Gespräch zu kommen. Neben der expliziten Einladung zum Gespräch und der Vorstellung des Kunstvermittlungsansatzes bei der Begrüßung, wählten viele von ihnen implizite Wege, die von klassischen Führungen gewohnte hierarchische Situation aufzulösen. Sie stellten sich mit ihrem persönlichen Hintergrund, Herkunft und Interessen vor, stellten persönliche Beobachtungen zur Diskussion, thematisierten eigene offene Fragen und Unsicherheiten und positionierten sich auch teilweise kritisch zu Werken und dem Ausstellungskonzept. Sie erkundigten sich nach der Herkunft und den Erwartungen der Teilnehmenden und rekurrierten auf deren Ortskenntnisse und Erfahrungen, die die Teilnehmenden meist aktiv einbrachten. Oft suchten die VermittlerInnen auf den Wegstrecken zwischen den Werken das Gespräch mit Einzelnen, was ihrer Einschätzung nach die Betreffenden ermutigte, sich auch in der Gruppe zu äußern. Neben offenen Fragen und der Anregung von Vergleichen kamen auch Methoden wie ‚Assoziationsketten‘ und ‚Blitzlicht‘ zum Einsatz sowie die Aufforderung zum Standortwechsel und die Erkundung des Werks und des Ortes mit verschiedenen Sinnen. Viele der VermittlerInnen betonten vor allem den Nutzen von Zeit und Pausen für die Begehung der Orte, die Wahrnehmung der Projekte aus verschiedenen Perspektiven, das Entwickeln von eigenen Gedanken und Widerspruch sowie für das aufmerksame Zuhören. Auch die Beschrän-

kung auf eine geringe Zahl von Projekten wertete die Mehrheit als gesprächsfördernd. Der Anspruch, mit ernsthaftem Interesse, Wertschätzung und Humor, gegenüber jeder Äußerung zu agieren, wurde zur Herausforderung in Fällen abwertender, homophober und rassistischer Bemerkungen angesichts der Kunst, woraufhin einige VermittlerInnen sich aus Selbstschutz entschieden, manche thematische Ebenen nicht mehr explizit zu fokussieren. Die Fälle von Zerstörung an den Projekten von Nicole Eisenman und Ei Arakawa wiederum entfachten als Thema vielfach kontroverse Diskussionen über Kunst, Freiheit und öffentlichen Raum.⁴⁰

Andere Perspektiven sichtbar machen – Partizipation und Wissensproduktion

Mit der Absicht, andere Perspektiven auf die Ausstellung, die Kunst im Stadtraum und ihre Vermittlung kennenzulernen, gemeinsam anderes Wissen zu produzieren und diesem im Kontext der Ausstellung zu öffentlicher Sichtbarkeit zu verhelfen, suchten wir bereits im Vorfeld der Ausstellung die längerfristige Zusammenarbeit mit unterschiedlichen lokalen Gruppen. Neben einer Zusammenarbeit mit Lehrenden und Studierenden der Kunstdidaktik an der Kunstakademie Münster entwickelten sich zwei längerfristige, partizipative Kooperationsprojekte mit Schulen:

⁴⁰ Bei den SP17 war Nicole Eisenman Figurengruppe „Sketch for a Fountain“ wiederholt Zerstörungsakten ausgesetzt. Außerdem gab es einen Kunstdiebstahl bei Ei Arakawas Installation „Harsh Citation, Harsh Pastoral, Harsh Münster“.

„Mapping Skulptur Projekte“, mit sogenannten Internationalen Förderklassen von drei Münsteraner Berufskollegs, und das Projekt „...mit unserem Blick!“, das ich hier näher vorstellen möchte.⁴¹

„...mit unserem Blick!“ hatte die Intention, einer heterogenen Gruppe von Jugendlichen aus Münster die intensive Auseinandersetzung mit Kunstwerken im öffentlichen Raum ihrer Stadt zu ermöglichen und sie bei der Entwicklung eigener, medienkünstlerischer Äußerungen in Auseinandersetzung mit den in Planung befindlichen Projekten zu unterstützen. Es war beabsichtigt, diese im Rahmen eines Begleitmediums für die Skulptur Projekte zu veröffentlichen, um die Jugendlichen sichtbar an der Wissensproduktion zur Ausstellung zu beteiligen und den AusstellungsbesucherInnen neben der objektiv neutral auftretenden institutionellen Deutung andersartige Perspektiven auf die Projekte zu eröffnen.

Um nicht mit einem Open Call vor allem privilegierte Interessierte anzusprechen, suchten wir die Zusammenarbeit mit einer schulischen Partnerin. Die Gesamtschule

Münster Mitte (GeMM) eignete sich, da sie mit heterogenen Lerngruppen ohne äußere Leistungsdifferenzierung arbeitet und sogenannte SchülerInnen ‚mit Förderbedarf‘ inkludiert. Sie liegt fußläufig zum damaligen Ort des Projektbüros der SP17, zu Werken der „Öffentlichen Sammlung“ und geplanten Projektstandorten im Stadtkern, was mit Blick auf die engen zeitlichen Vorgaben der schulischen Stundentafel von Vorteil war. Das Projekt fand im Bereich des Wahlpflichtunterrichts statt, wo sich SchülerInnen aus unterschiedlichen Kerngruppen nach Interessen zusammenfinden. Elf SchülerInnen der achten Jahrgangsstufe nahmen teil, unter Begleitung von einer Lehrerin und zwei Kunstvermittlerinnen der SP17.⁴² Während der Ausstellungsvorbereitung trafen wir uns über neun Monate, ergänzt von mehreren ganztägigen Workshops, einmal wöchentlich im Projektbüro der SP17, im Stadtraum und in den Vermittlungsräumen im Museum. Das Projekt mündete in einer öffentlichen Präsentation zu Beginn der Ausstellung im Vermittlungsraum Trafostation.

Siehe Abb. 9, S. 46

Die erste Projektphase diente der Sensibilisierung für die multisensorischen Qualitäten ortsspezifischer Werke im Außenraum und deren Deutungs Offenheit als Grundlage für die Entwicklung eigener Fragestellungen in Auseinandersetzung mit Projektvorschlä-

⁴¹ Aus der zweisemestrigen Kooperation mit der Kunstdidaktik der Kunstakademie Münster gingen das Seminar „Gelebte Räume“, mehrere öffentliche Diskussionsforen und die Tagung „Ver_Handeln. Begegnungen im öffentlichen Raum der Kunst“ hervor. Einen Einblick gibt die Publikation „Ver_Handeln. Begegnungen im öffentlichen Raum der Kunst – Skulptur Projekte Münster 2017“, hg. von Birgit Engel et al., München, 2018. Dort wird auch das Projekt „Mapping Skulptur Projekte“ detailliert vorgestellt.

⁴² Stefanie Bringezu mit Ronja Ganssaue (studentische Mitarbeiterin) und Elisabeth Knemeyer (Lehrerin der GeMM).



Abb. 9 SchülerInnen suchen für sie persönlich bedeutsame Orte auf dem Luftbild im SP17-Büro im Projekt „...mit unserem Blick!“.

...mit unserem Blick! Skulptur Projekte 2017

Foto: LWL-Museum für Kunst und Kultur (Westfälisches Landesmuseum), Münster/Skulptur Projekte Archiv, Elisabeth Knemeyer



Abb. 10 Vorbereitung auf das Interview mit einer Kleingärtnerin über Jeremy Dellers „Projekt Speak to the Earth and it will tell you“ im Projekt „...mit unserem Blick!“.

... mit unserem Blick! Skulptur Projekte 2017

Foto: LWL-Museum für Kunst und Kultur (Westfälisches Landesmuseum), Münster/Skulptur Projekte Archiv, Hanna Neander

gen und zukünftigen Projektstandorten. Die Jugendlichen näherten sich der „Öffentlichen Sammlung“ mit unterschiedlichen Forschungsaufträgen. Visuelle Eindrücke wurden mit der Handykamera gesammelt, Strukturen ertastet und frottagiert und mit performativen Übungen die räumlichen Bedingungen ausgelotet. Bei der weitergehenden Auseinandersetzung anhand von Impulsen zur deutenden Aneignung – Assoziationssammlungen, Neubetitelung und kreativem Schreiben – erfuhren die Jugendlichen, wie sie selbst Bedeutung herstellen konnten, die für andere – die MitschülerInnen – Relevanz besaß. In medienpädagogischen Workshops erwarben sie Grundkenntnisse in der Fotobearbeitung, Video- und Soundproduktion sowie Wissen zu rechtlichen Aspekten der medienkünstlerischen und journalistischen Arbeit im öffentlichen Raum.⁴³

In der zweiten Phase, fünf Monate vor Ausstellungseröffnung, beschäftigten sich die Jugendlichen mit einer Auswahl von zu diesem Zeitpunkt finalen, aber noch nicht realisierten Projektvorschlägen unter Verwendung von Dossiers, Skizzen, Stadtplänen und Internetrecherche. Dabei ging es nicht um den Erwerb abprüfbareren Fachwissens. Die Bandbreite von Fragestellungen und Arbeitsweisen der KünstlerInnen unterschiedlichen Alters, Genders und Herkunft sollte

ihnen Anregungen und Anknüpfungspunkte für die eigene erkundende Auseinandersetzung mit den Orten der von ihnen favorisierten Projekte bieten. Die Ortserkundungen wiederum führten zum Formulieren eigener Fragestellungen und Anliegen, die sie in der dritten Phase der Produktion, Redaktion und Postproduktion selbst bearbeiteten.

Siehe Abb. 10, S. 46

Die entstandenen Medienarbeiten reichten von Video- und Soundinterviews mit journalistischem Charakter über assoziative fotografische Bilderfolgen, Trick- und Stummfilm bis hin zu einer Hörgeschichte. Teilweise spiegelten sie die Faszination für die ästhetischen Qualitäten der jeweiligen Orte, teilweise waren die Jugendlichen für sie offenen Fragen zum Projektvorschlag nachgegangen und ließen beteiligte ExpertInnen zu Wort kommen. In einem weiteren Teil der Beiträge wurden von den Orten und Projekten angelegte eigene Fiktionen hör- und sichtbar.

Öffentlichkeit entstand im Projekt „...mit unserem Blick!“ auf verschiedenen Ebenen. Zum einen lag der Fokus hier nicht auf der Erbringung individueller Leistung, sondern auf einer kooperativen Arbeitsweise mit Prozessen des Formulierens und Aushandelns unterschiedlicher Interessen bis hin zur Wahl eines verbindlichen Projektnamens. Alle Phasen erfolgten in Gruppenarbeit in verschiedenen Konstellationen, bei der die Jugendlichen ihre jeweiligen Anliegen und Fähigkeiten einbrachten. War die Zusammensetzung

⁴³ Vgl. Bericht über die Workshops: filmothek der jugend NRW e.V.: Newsletter Juli 2017, ohne Datum, <http://www.newsletter-webversion.de/?c=0-12ld8-2ku8jd-k8s> (Zugriff am 18.01.2018).

der Gruppen anfangs stark von persönlichen Sympathien geleitet, bestimmten im Verlauf zunehmend Interessen an bestimmten Techniken und schließlich an den Projektvorschlägen die Zusammenarbeit.

Zum anderen verließen die Jugendlichen ihre ‚Comfort Zone‘, agierten im städtischen öffentlichen Raum, erkundeten von ihnen bisher nicht genutzte Orte und traten in Austausch mit PassantInnen und an der Entwicklung der Skulptur Projekte Beteiligten, was sie oft Überwindung zu kosten schien. Während des Projekts präsentierten sie erste Produkte vor der Jahrgangsstufenversammlung in der Schule, berichteten in der Schulzeitung über ihr Tun, gaben Interviews für eine Lokalzeitung und gestalteten die öffentliche Abschlusspräsentation.

Die Rolle der VermittlerInnen war dabei geprägt von organisatorischen Aufgaben, dem Moderieren und Unterstützen der Prozesse im Projekt und dem Aushandeln der unterschiedlichen Interessen der ProjektpartnerInnen sowie innerhalb der Institution. Bei dem Versuch, Stiftungen für die Förderung des Projektes zu gewinnen, galt es zu argumentieren, warum ein Bildungsprojekt, das eine kleine Zahl von Jugendlichen beteiligt, dennoch bedeutsam sein kann – sowohl für die TeilnehmerInnen als auch für die Vermittlung der Ausstellung von Kunst im öffentlichen Raum in einem weiteren Sinne.

Die Beiträge wurden schließlich auf dem Blog <https://mitunseremblick.wordpress.com/> als Ergebnisse eines Bildungsprojekts präsentiert. Ich halte es jedoch für weitaus bedeutsamer, dass sie außerdem direkt mit der App der SP17 verlinkt wurden. Diese Links waren unter den kuratorischen Kurztexen zu den jeweiligen künstlerischen Projekten abrufbar, begleitet von Porträtbild und Namen und einem kurzen Statement der SchülerInnen. Dadurch wurde einerseits für die ästhetische Produktion von Jugendlichen, die in Ausstellungskontexten oftmals abseits präsentiert wird, eine weitreichende Sichtbarkeit erreicht. Die Verschiedenartigkeit dieser alternativen Stimmen ließ andererseits über das Begleitmedium App punktuell die Pluralität der Perspektiven aufscheinen, die Öffentlichkeit ausmacht.

Abschließend ein Ausblick

Die Geschichte der Skulptur Projekte Münster zeigt die sich wandelnden kuratorischen Vorstellungen vom öffentlichen Raum, die die ortsspezifischen Veränderungen des städtischen Raums reflektieren. In 40 Jahren modifizierten sich ebenso die Intentionen der Ausstellung. Gab es 1977 den klar formulierten Anspruch, eine als gegeben angenommene Öffentlichkeit durch die Möglichkeit einer Kunstbegegnung außerhalb der Institution ästhetisch zu bilden, sollten 2017 angesichts einer zunehmenden Beschränkung und Kommerzialisierung des öffentlichen Raums mit den Mitteln der Kunst Räume erschlossen werden, die Öffentlichkeit ermöglichen. Der

von der Ausstellung genutzte städtische Raum erweiterte sich dabei in mehrfacher Hinsicht.

Unter Bezugnahme auf einen handlungsorientierten Begriff von Öffentlichkeit im Sinne von Hannah Arendt suchte die Kunstvermittlung zu den SP17 als kritische Praxis üblichen Ausschlüssen und tradierten Verhaltensmustern in der Kunstvermittlung entgegenzuwirken. Anhand zweier unterschiedlicher Formate, der ausstellungsbegleitenden öffentlichen Touren und dem Projekt „...mit unserem Blick!“ wird exemplarisch nachvollziehbar, wie wir Situationen und Rahmungen für ein Entstehen von Öffentlichkeit bereitstellten. Während das Format der kostenlosen, dialogischen öffentlichen Touren darauf angelegt war, BesucherInnen aus der Rolle passiver KonsumentInnen zu holen, gab das längerfristige Projekt „...mit unserem Blick!“ sonst im Kontext von Kunstausstellungen marginalisierten Stimmen eine sichtbare Mitsprache.⁴⁴ In der medialen Präsentation

44 Vgl. Carmen Mörsch „Sich selbst widersprechen. Kunstvermittlung als kritische Praxis innerhalb des *educational turn in curating*“, in: Beatrice Jaschke, Nora Sternfeld (Hg.): *educational turn. Handlungsräume der Kunst- und Kulturvermittlung*, Wien 2012, S. 55–78.

konnten ihre Perspektiven dazu beitragen, die Deutung der Ausstellung mithilfe dieses nicht-institutionellen Wissens zu pluralisieren.

Beide Formate sind auch außerhalb des Kontexts dieser viermonatigen Ausstellung sowie an anderen Orten vorstellbar. Andere Kunst im städtischen Außenraum kann auf solche oder ähnliche Weisen verhandelt werden. Es besteht darüber hinaus Grund zur Annahme, dass gerade kleiner dimensionierte Kontexte gute Bedingungen bieten, eine intensive und langfristige Zusammenarbeit mit Communitys zu gestalten, deren Stimmen in Kunstkontexten sonst wenig Resonanz erfahren. Grundlegend für eine Vermittlung von Kunst im öffentlichen Raum ist meines Erachtens nicht der Rahmen einer internationalen Großausstellung. Entscheidend ist die kostenlose und barrierearme Zugänglichkeit und ein Vermittlungsansatz, der hierarchische Strukturen und tradierte Deutungshoheiten reflektiert und diese praktisch in Frage stellt, Standpunkte und AutorInnenschaften offenlegt, Mitsprache und Dissens herausfordert, Unterschiedlichkeiten und Widersprüche nicht nivelliert, sondern offen zur Sprache bringt.

Literatur

AG Feministisch Sprachhandeln der Humboldt-Universität zu Berlin (Hg.): Was tun? Sprachhandeln – aber wie? W_Ortungen statt Tatenlosigkeit! Anregungen zum Nachschlagen, Schreiben_Sprechen_Gebärden, Argumentieren, Inspirieren, Ausprobieren, Nachdenken, Umsetzen, Lesen_Zuhören, antidiskriminierenden Sprachhandeln, Berlin 2014. URL: <http://feministisch-sprachhandeln.org/> (Zugriff am 05.01.2018).

Arendt, Hannah: Vita Activa, München 1967.

Bußmann, Klaus/König, Kasper (Hg.): Skulptur Ausstellung in Münster 1977, Ausstellungskatalog, Münster 1977, Münster 1977.

Bußmann, Klaus/König, Kasper, „Vorwort zum Katalog II, Projektbereich“, in: Dies. (Hg.): Skulptur Ausstellung in Münster 1977, Ausstellungskatalog, Münster 1977, Münster 1977, S. 229.

Butin, Hubertus: „Kunst im öffentlichen Raum“, in: Ders. (Hg.): DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Köln 2006, S. 163–169.

Büttner, Claudia: Art Goes Public. Von der Gruppenausstellung im Freien zum Projekt im nicht-institutionellen Raum, München 1997.

Engel, Birgit et. al. (Hg.): Verhandeln – Begegnungen im öffentlichen Raum der Kunst – Skulptur Projekte Münster 2017, München 2018 (Didaktische Logiken des Unbestimmten, Bd. 3).

filmthek der jugend NRW e.V.: Newsletter Juli 2017, ohne Datum, <http://www.newsletter-webversion.de/?c=0-12ld8-2ku8jd-k8s> (Zugriff am 18.01.2018).

Franzen, Brigitte/König, Kasper/Plath, Carina (Hg.): skulptur projekte münster 07, Ausstellungskatalog, Münster 2007, Köln 2007.

König, Kasper/Peters, Britta/Wagner, Marianne u.a. (Hg.): Skulptur Projekte Münster 2017, Katalog der Ausstellung, Leipzig 2017.

König, Kasper/Peters, Britta/Wagner, Marianne: „Bruch und Kontinuität“, in: Dies. u.a. (Hg.): Skulptur Projekte Münster 2017, Katalog der Ausstellung, Leipzig 2017, S. 109–115.

Körper-Archiv GW 1999-0523: Vera Schemann: Wie die Münsteraner ihren Rickey lieben lernten. Proteste gegen moderne Kunst in der Stadt Münster und ihre Folgen, Beitrag zum Geschichtswettbewerb des Bundespräsidenten, Hamburg 1999.

Kwon, Miwon: One Place After Another. Site-Specific Art and Locational Identity, Cambridge/Mass. – London 2002.

Marchart, Oliver: „Die Institution spricht. Kunstvermittlung als Herrschafts- und Emanzipationstechnologie“, in: schnittpunkt – Jaschke, Beatrice/Martinz-Turel, Charlotte/Sternfeld, Nora (Hg.): Wer spricht? Autorität und Autor-schaft in Ausstellungen, Wien 2005, S. 34–58.

Matzner, Florian (Hg.): Public Art. Kunst im öffentlichen Raum, Stuttgart 2001.

<https://mitunseremblick.wordpress.com/> (Zugriff am 18.01.2018).

Mörsch, Carmen: „Am Kreuzpunkt von vier Diskursen: Die documenta 12 Vermittlung zwischen Affirmation, Reproduktion, Dekonstruktion und Transformation“, in: Dies. u.a.(Hg.): Kunstvermittlung II. Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12. Ergebnisse eines Forschungsprojekt, Zürich/Berlin 2009, S. 9–33.

Mörsch, Carmen: „Sich selbst widersprechen. Kunstvermittlung als kritische Praxis innerhalb des *educational turn in curating*“, in: schnittpunkt - Jaschke, Beatrice/Sternfeld, Nora (Hg.), *educational turn. Handlungsräume der Kunst- und Kulturvermittlung*, Wien 2012, S. 55–78.

Obergassel, Cordula: „Das ist doch keine Kunst!“, Kulturpolitik und kultureller Wandel in Dortmund und Münster

(1960-1985), Paderborn 2017 (Bd. 81 der Reihe Forschungen zur Regionalgeschichte, hg. v. Franz-Werner Kesting und Thomas Küster, LWL-Institut für westfälische Regionalgeschichte, LWL, Münster).

Schnettler, Reiner: Ausstellungen von Skulptur im öffentlichen Raum. Konzeption, Vermittlung, Rezeption am Beispiel der „Skulptur Projekte“ 1977 in Münster und der „Skulptur Projekte in Münster 1987“, Frankfurt am Main 1991.

<https://www.skulptur-projekte-archiv.de> (Zugriff am 02.02.2018).

skulptur projekte münster 07: skulptur projekte münster 07 gehen zu Ende: Eine Bilanz, Pressemitteilung, 27.09.2007, http://www.skulptur-projekte.de/skulptur-projekte-download/pdf/PM_Abschluss-PK_27.9.07_d.pdf (Zugriff am 02.02.2018).

Skulptur Projekte Münster: Pressemitteilung, 23.06.2015, https://rokfor-muenster.rokfor.ch/asset/763/7372/20150623_Pressemappe_SPM_DE_58fb3ada40ecd.pdf (Zugriff am 02.02.2018).

Skulptur Projekte Münster: Pressemappe 2016, ohne Datum, https://rokfor-muenster.rokfor.ch/asset/763/7372/1479983876_2016_Pressemappe_SP17_DE_58fb3ac58f4bf.pdf (Zugriff am 02.02.2018).

Skulptur Projekte Münster: DER HEISSE DRAHT. Die Stadt Marl als historisches Gegenmodell: Skulptur Projekte Münster erweitern ihren Untersuchungsgegenstand, Pressemitteilung, 14.12.2016, https://rokfor-muenster.rokfor.ch/asset/763/7372/20161214_PM_Marl_D_58fb3ac776cc0.pdf (Zugriff am 02.02.2018).

Skulptur Projekte Münster: Pressemitteilung zum Ende der Skulptur Projekte 2017, ohne Datum, https://rokfor-muenster.rokfor.ch/asset/763/7372/2017_Skulptur_Projekte_ABSCHELUSS.pdf (Zugriff am 02.02.2018).

Stadt Münster. Amt für Stadtentwicklung, Stadtplanung, Verkehrsplanung, Informationsmanagement und Statistikdienststelle: Jahresstatistik 2016 der Stadt Münster, 28.06.2017, http://www.stadt-muenster.de/fileadmin//user_upload/stadt-muenster/61_stadtentwicklung/pdf/jahr/Jahres-Statistik_2016_Bevoelkerung.pdf (Zugriff am 14.01.2018).

When Bodies Meet in a Corpoliterate Museum¹

Daniel Neugebauer

Seducing bodies in museums

Try to imagine the museum as a container for bodies besides being a place for inspiration and ideas. What would happen? How would you talk about it? How would you describe the bodies in a museum? Would you make wild guesses about their sex, age or nationality, or attribute certain lifestyles and scenes, political or religious beliefs to them? Would you classify people by their similarities, just as works of art are subdivided into historical periods? Would you try to analyse the formal qualities of their appearance – and would such an analysis be adequate?

¹ Slightly adapted from an essay published in 'Special Guests', which summarizes the experiences and the process of change of the museum brought about by the Special Guests programme, which made the museum more accessible while paving the way towards an inclusive, holistic approach to museology. One important reason for me to revisit this essay was a wish to understand the developments within both documenta 14 and Van Abbemuseum, as I worked for both institutions. Looking back at the 2017 art summer, I cannot help but be puzzled by the fact that, for an artistic programme with similar political aims, documenta 14 was mostly derided, whereas Van Abbemuseum, with its history of a troubled relationship with the local authority, managed to convince local politicians of its three year mission to decolonize, demodernize and decentralize. These core ideas also woven into the fabric of documenta 14 were in one climate considered evil or the death of documenta, while in Eindhoven the powers that be empowered the museum to adopt this direction. Without being able to answer this question, I feel that looking at the learning climate on a micro (personal), meso (institutional) and meta (societal) level can help shed some ideas on this.

Have you, have we learned to perceive and discuss bodies to a satisfactory degree? I feel the answer is no.²

There seems to be a big gap between the time we spend looking at or 'reading' other bodies and our degree of awareness associated with the processes around such readings. In this essay, I argue that a museum is the perfect place to develop methods and tools to reduce this gap and open up our perception to intersectional discussions, and give some examples of how they have been incorporated in Van Abbemuseum's mediation practice.

Firstly, what do I refer to by 'intersectional discussions'? According to Gloria Wekker, intersectionality is a theory and methodology based on black feminist thought that acknowledges the complexity of identity issues. It takes the principled stance that gender operates with and co-constructs other social and symbolic axes of difference, such as race, class, sexuality and religion. Identity is thus complex and layered, and never dichotomous.

² The way in which an institution frames, discusses and especially deals with the bodies of visitors in practical terms sets the specific climate for learning and experiencing. Attempts to find solutions for the gap between theory and practice seem more necessary than ever.

Current public debate, however, is saturated with divisive, polarizing language: it is all about 'us versus them'. This is, of course, reductive. The desire for such simple answers is a threat to culture and creativity as represented by the museum space. When right-wing PVV voters in the Netherlands chanted "Fewer! Fewer!" when asked if they wanted more or fewer Moroccan migrants, this was ultimately a call for less complexity. Both complexity and creativity have the ability to foster nuanced thought. I feel that museums could become sexier places by seducing bodies into embracing the aforementioned complexities and intersections for their creative potential. More diverse audiences and users in museums are demanding that the role and purpose of museums be reconceptualized. There is a need for, as I call it, a seductive museology.³

Towards a corpoliterate museum

How does this affect the museum and its contents? As stated above, the bodies of others are encountered and 'read'. As this is done mainly subconsciously, I believe that our museums have the potential to make visitors and users more aware of this reading

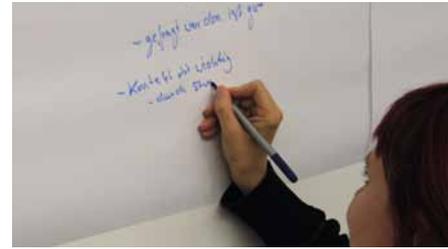
³ I claim that the intersections between management and its internal and external communication strategies and the political charge of bodies have, in my opinion, a great influence on the general 'mediation climate', as I call the radius of all potential relationships between artistic content and people here. So far, we lack the tools to fully grasp and structure them into larger projects and institutions. My feeling is that such a tool could help explain the different outcomes of the 2017 art summer somewhat better.

process. Museums have gone through learning processes themselves, through socially engaged artistic practice, digital, performance and ephemeral art as well as (media) theory. And today, visitors' bodies are being increasingly incorporated into the equation of art production and reception.

These learnings should now be directed towards a general enquiry into the significance of bodies in museums without linking them to specific artworks or artistic situations. 'Reading' or interpreting an artwork can be conducted on the basis of many theories. This is why it is important to develop theories that help conceptualize the reading process of bodies: not just one theory but a multitude allowing for diverse, intersectional approaches. I see a glittering field of experimental mediation practices ahead of us waiting to be explored.

So how can we learn and teach how to read bodies? How can we become a 'corpoliterate museum' and gain more relevance in today's society?

I owe the term 'corpoliteracy' to Sepake Angiama and Clare Butcher, who introduced me to this notion in connection with documenta 14's educational programmes. Bonaventure Soh Bejeng Ndikung (the director of SAVVY Contemporary Art Space in Berlin) coined the term as a strategy of learning and unlearning as well as a useful alternative to Eurocentric and phallogocentric thought,



knowledge production and dissemination. He presents corpoliteracy as a powerful tool. Below, I will apply and connect his notion of corpoliteracy to Van Abbemuseum's practice.

Corpoliterate theory in museum practices

Van Abbemuseum intends to move towards an all-inclusive mindset and therefore plans to establish strong lines of communication and learning with specific groups from society, such as people with disabilities, people with non-normative sexualities, the young and the elderly. I will first briefly discuss Carmen Mörsch's (2007) four discursive categories of art mediation as interpreted by Van Abbemuseum in order to show the value of a corpoliterate approach in our inclusive museum context.

Mörsch's categories have proved helpful in my daily work at the Department of Marketing, Mediation and Fundraising. Her first category, the reproductive discourse, can be related to audience development as a tool to stabilize and enhance visitor figures. The second discourse, the affirmative one, reinforces the idea of physical accessibility (not the broader concept of inclusion) and a public space open to everyone in times of privatization. Mörsch's third category, the deconstructive discourse, finds its way into the museum's practice via 'de-practices': de-colonizing and de-modernizing strategies in curating and mediation which can be considered deconstructive elements that help target and change established power relations. Critica-

lity towards the established is at the core of this third discourse. And finally, using the museum as a place of inclusion or a social power plant can be regarded as the transformative discourse engaged with by the museum, which refers to Mörsch's fourth discourse.

Mörsch's theory is employed to serve the museum's mission. The categories direct attention to specific aspects of relationship building, help set goals and prioritize workflows, and assist expectation management. The four discourses have a very practical benefit on a day-to-day basis. And I stress that all of them have corpoliterate elements – from a basic 'body count' of visitors (visitor figures) and enabling different bodies to be admitted to questioning the role of the body in museums and eventually uniting bodies for the sake of social change. What I am trying to say is that corpoliteracy need not necessarily be perceived as an all-embracing theory. More akin to an overlooked element in existing theories, it can diversify museological theories and point towards intersections with other notions.

Corpoliterate practices at Van Abbemuseum⁴

Museums are ideal places to reconsider how we judge and value bodies since they are filled with bodies – visitors, employees and artworks – in such proximity to each other that avoiding interaction is often impossible. What corpoliterate practices have we tried to adopt at Van Abbemuseum in order to bring about change?

The Special Guests programme, together with projects like 'Queering the Collection' and the notion of the museum as a social power plant (which transforms visitors into users and evaluates works of art according to their practical benefit to society), can be regarded as experiments to gather knowledge and experience with the corporeal aspects of a museum visit. Exclusion from a (museum) space often results from an unskilled reading of other people's bodies in a way based on unconscious prejudice. I believe this is a question of illiteracy that inclusive museum practice can and needs to tackle. Museums will thus become places of teaching and practising corpoliteracy, adding bodily presence to the equation of artistic idealism traditionally focused on in art mediation.

⁴ I also view the new, collectively bred ideas on accessibility, inclusion and sustainability as produced by documenta 14 as corpoliterate practices, or practices that work towards an open learning climate. How the key learnings from these processes will be salvaged (or not) into the next documenta setup is one of the most interesting developments to come for me.

In addition to being closely involved with questions surrounding disabled bodies through the Special Guests programme, Van Abbemuseum has also started 'Qwearing the Collection' as another method of critical and transformative museum practice. To enable issues around queering and queer matters to be discussed more clearly and openly, a Queer Glossary has been produced. This booklet was later transformed into a wearable scarf that encouraged and helped visitors to discover queer elements in the museum collection in a more physical way. Scarves and also other garments with extracts from the glossary were designed to be read from while being worn ('Q-wear-ing'). As such, they created an understanding of our subconscious ways of reading other bodies for – perhaps – queer signs. The glossary will now be translated into Dutch sign language, with new gestures being created to enrich its vocabulary. This can be considered another step towards a more intersectional practice within the museum.

Once we accept that when we visit a museum, the bodies around us read our own bodies for signs of gender, class, sexual orientation, ethnicity, ability, age, etc., while we read the bodies surrounding us in a similar way, we come to the conclusion that it is beneficial to raise awareness of these acts of reading. Being corpoliterate means being able to perform a complex, intersectional reading of bodies and the correlations between them



The launch of the mediation tool 'Qwearing the Collection' at Van Abbemuseum, 2016, consisting of garments by Olle Lundin featuring Alice Venir's Queer Glossary. Photo: Niek Tjisse Klaassen

as well as being aware of corpoliteracy as a collective act with intersecting agents.

The concept of intersectionality discussed above is highly important for the development of inclusive programmes like Van Abbemuseum's Special Guests programme.⁵ When a museum comes to acknowledge that it is a political agent in society, it also needs to recognize the bodies of its constituents for what they are: a fluid structure of political

⁵ Bringing the discussion back to the question of the complex creation of a climate beneficial to different learning processes, it could be argued that an intersectional approach helps provide the basis for a learning climate based on trust. This, consequently, can function as an enabler to further developments in terms of both organizational structure and content.

constellations. These constellations can help determine the mission of a socially engaged museum. Questions and expressions concerning gender, class, sexual orientation, ethnicity, ability and age will never arise in an isolated fashion, but will overlap, interfere with and complicate each other.

Conclusion

Museums should not discipline such complexities with, say, too much text, overzealous security, high thresholds (of any kind, e.g. physical, cultural, etc.) or simply a lack of comfortable seating. They should instead create situations where these complexities can be unravelled and untangled, analysed and transformed. Flexibility in the setup of

educational programmes is vital for the ability to remain relevant and have a transformative effect on society. Therefore, the end of the Special Guests programme also marks a new phase in the museum's approach. The challenge is to secure what has been learned by archiving these ventures, but also through the bodies bearing the experiences of the pilots and project variations. Most importantly, these experiences will inform the structure of Studio I, a platform for inclusive culture and the follow-up to Special Guests. To be launched in late 2017 in cooperation with the Stedelijk in Amsterdam, Studio I will be a sustainable testing ground to put more relevant theories into practice. We are hopeful that we will learn more about what happens when bodies meet in a corpoliterate museum.

To sum up, I would describe intersectional practices regarding the reading of and interaction with bodies in a museum space – or even outside the museum (outreach) – as a corpoliterate take on transformative museum mediation. Practising corpoliteracy allows the museum and its visitors to rethink and relearn set ideas about bodies and how we perceive them. Therefore, as well as containing bodies, a museum also has the potential to provide experiences proving that all bodies matter. This is a powerful shift towards a more inclusive future. Consequently, of all conceivable futures of museums, it is the corpoliterate one which excites me the most.

Bibliography

- Mörsch, C. 2007, *At a Crossroads of Four Discourses – documenta 12 Gallery Education in between Affirmation, Reproduction, Deconstruction, and Transformation*, documenta 12 Kassel, retrieved 30 October 2017, e-text.dia-phanes.net/doi/10.4472/9783037342909.0001.
- Soh Bejeng Ndikung, B. 2016, *UNLEARNING THE GIVEN. Exercises in Demodernity and Decoloniality of Ideas and Knowledge. A Performative, Discursive and Corporeal Curatorial Framework for The Long Night of Ideas*, Savvy Contemporary Space Berlin, retrieved 30 October 2017, URL <http://savvy-contemporary.com/files/UNLEARNING%20THE%20GIVEN>.
- Van Abbemuseum 2016–2017, *Deviant practice*, research programme, Van Abbemuseum Eindhoven, retrieved 30 October 2017, <https://vanabbemuseum.nl/en/research/research-programme/deviant-practice-2018-19>.
- Venir, A. 2015, *A Queer Glossary*, Van Abbemuseum Eindhoven, retrieved 30 October 2017, https://issuu.com/vanabbemuseum/docs/a_queer_glossary_vanabbe.
- Wekker, G. 2016, *White Innocence. Paradoxes of Colonialism and Race*, Duke University Press Books, Durham (NC).



v.l.n.r. Yana Klichuk (Manifesta 12), Josephin Behrens (Städtische Galerie Nordhorn), Karin Heidinger-Pena (Kunstschule Nordhorn), Meike Behm (Kunsthalle Lingen), Thomas Niemeyer (Städtische Galerie Nordhorn),

Dörte Dennemann (ortsgespräch), Stefanie Bringezu (Skulptur Projekte Münster 2017), Cynthia Krell (Freie Kunstvermittlerin), Clare Butcher (documenta 14), Sepake Angiama (documenta 14), Daniel Neugebauer (Van Abbemuseum/documenta 14)

AutorInnen

Meike Behm Seit Januar 2009 Geschäftsführerin des Kunstvereins Lingen und Direktorin der Kunsthalle. Davor Studium der Kunstgeschichte, Klassischen Archäologie und Literaturwissenschaft in Saarbrücken, Madrid und Frankfurt/Main. 1995-2006 Kuratorin des Ausstellungsprojekts rraum in Frankfurt/Main und Hamburg. 2000-2001 Ko-Kuratorin der Ausstellung „Frankfurter Kreuz. Transformationen des Alltäglichen in der Zeitgenössischen Kunst“, Schirn Kunsthalle Frankfurt/Main. 2001 Koordinatorin von Katalog und Kurzführer Manifesta 4, Frankfurt/Main. 2004-2006 Freie Mitarbeiterin im Rahmen der Führungen im Museum für Moderne Kunst, Frankfurt/Main. 2006-2008 Wissenschaftliche Mitarbeiterin im Kunstverein in Hamburg, dort Kuratorin der Ausstellung von Luis Jacob „Habitat“.

Stefanie Bringezu war wissenschaftliche Mitarbeiterin für Kunstvermittlung bei den Skulptur Projekten Münster 2017 und ist derzeit wissenschaftliche Mitarbeiterin im lab.Bode – Initiative zur Stärkung der Vermittlungsarbeit an Museen, Stiftung Preußischer Kulturbesitz. Zuvor war sie an der Fondation Beyeler in Basel und der Städtischen Galerie Dresden, sowie als freie Vermittlerin in Berlin und Basel tätig. Sie hat Bildende Kunst und Englisch für das Lehramt an der Universität der Künste Berlin, der Freien Universität Berlin und der University of the West of England in Bristol studiert. Stefanie Bringezu ist Co-Autorin des Buches „Was ist Kunst? 27 Fragen, 27 Antworten“ (Basel/Ostfildern 2012) und Teil des nomadischen Kuratorinnenteams „deux-piece“.

Dörte Dennemann leitete von 2010 bis 2017 leitet die Kunstvermittlung „ortsgespräch“ an der Städtischen Galerie Nordhorn sowie „Lokale Liaison“ am Kunstverein Wolfsburg. Sie studierte Kulturwissenschaften & Ästhetische Praxis an der Universität Hildesheim. Als wissenschaftlich-künstlerische Mitarbeiterin entwickelte sie Bildungsangebote, Vermittlungsprojekte und Ausstellungen im Bereich moderner und zeitgenössischer Kunst: im Kellerkino Hildesheim, bei der Liverpool Biennial 2002, im Volontariat der Abt. Bildung in K21 Kunstsammlung NRW, für die Julia Stoschek Collection Düsseldorf, die Neue Nationalgalerie Berlin, das Museum Hamburger Bahnhof für Gegenwartskunst, den Ausstellungsraum „marke.6“ sowie die „Conference on Practice-Based Research“ im Ph.D.-Studiengang Kunst und Design/Freie Kunst der Bauhaus-Universität Weimar und war Mitgründerin von „The School of Life Berlin“. Seit 2017 ist sie Programm- und Kuratorin an der Kunsthalle Mannheim.

Yana Klichuk ist verantwortlich für das Vermittlungsprogramm der Manifesta Biennale. Gemeinsam mit dem Kuratorenteam, den lokalen Kollegen und Interessengruppen gestaltet sie die Strategien, um in den zweijährlichen Gastgeberstädten ein vielfältiges Publikum zu erreichen. Sie arbeitete für die Manifesta 10 in St. Petersburg, Manifesta 11 in Zürich und entwickelt derzeit die Programme für Manifesta 12 in Palermo und Manifesta 13 in Marseille. Zuvor arbeitete sie als Kulturmanagerin und Programmkuratorin am Nationalen Zentrum für Zeitgenössische Kunst und der PRO ARTE Foundation in St. Petersburg. Yana Klichuk hat einen Abschluss in Visueller Kunst und Kunstkritik der St. Petersburg State University und des Bard College.

Cynthia Krell ist freie Kunstvermittlerin und Kunstkritikerin. Studium der Bildenden Kunst, Kunstpädagogik und Germanistik für das Lehramt an Gymnasien an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig und der TU sowie in Madrid. Nach ihrer Tätigkeit bei der Galerie Peter Kilchmann in Zürich und der Kunst Halle Sankt Gallen, führte sie unter anderem die Kunstvermittlungsprojekte „COLLABORATION.Situation“ und „Kunst to go“ für Kinder und Jugendliche am Bielefelder Kunstverein durch. Seit 2016 betreut sie das Spaziergangsprojekt „Bielefelder City Walks“. Neben ihrer Arbeit als freie Kunstvermittlerin publiziert sie als freie Autorin zu zeitgenössischer Kunst und Theorie.

Daniel Neugebauer leitete 2012-2018 den Bereich Marketing, Vermittlung und Fundraising am Van Abbemuseum, Eindhoven und koordinierte 2016/17 außerdem das Marketing der documenta 14 in Kassel und Athen. Danach übernahm er die Leitung der Abteilung Bildung und Kommunikation am Haus der Kulturen der Welt in Berlin.

Thomas Niemeyer leitet seit 2013 die Städtische Galerie Nordhorn. Er lehrte an der Kunsthochschule Kassel, publizierte Texte und realisierte Ausstellungen zur zeitgenössischen Kunst, u.a. als Kurator an der Kunsthalle Fridericianum und am Marta Herford. Er ist Autor von „You Press the Button“, Fotografie und Konzeptkunst (Frankfurt/Main 2004), schrieb als Kritiker für „Flash Art International“ und ist Träger des Wolfgang-Hartmann-Preises 2007.



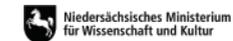
Nordhorn

Städtische Galerie

Impressum

Städtische Galerie Nordhorn
 Vechteaeue 2
 48529 Nordhorn
 Telefon: +49 (0)5921 / 97 11 00
 Fax: +49 (0)5921 / 97 11 05
 kontakt@staedtische-galerie.nordhorn.de
 www.staedtische-galerie.nordhorn.de

HERAUSGEBER:
 Thomas Niemeyer
 KONZEPT:
 Thomas Niemeyer, Meike Behm, Dörte Ilsabe Dennemann, Cynthia Krell
 REDAKTION:
 Cynthia Krell, Dörte Ilsabe Dennemann
 BÜRO:
 Wally Balka
 KUNSTSCHULE / AUSSTELLUNGSPÄDAGOGIK:
 Karin Heidinger-Pena
 KUNSTVERMITTLUNG »ORTSGESPRÄCH«:
 Karin Heidinger-Pena, Myriam Bönicke-Feld
 PROJEKTMITARBEIT:
 Josephin Behrens
 BUNDESFREIWILLIGENDIENST:
 Corinna Altenhof
 GESTALTUNG:
 Karl-Heinz Stenz
 FOTONACHWEIS:
 Städtischer Galerie Nordhorn, Kunsthalle Lingen, sofern keine Urhebernennung am Bild erfolgt.
 DANKSAGUNG:
 Die Tagung wurde gefördert durch das Niedersächsische Ministerium für Wissenschaft und Kultur, die VGH-Stiftung, die Nord/LB Kulturstiftung, sowie der Stadt Lingen Ems.



BIBLIOGRAFISCHE INFORMATION DER DEUTSCHEN NATIONALBIBLIOTHEK
 Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2018 Städtische Galerie Nordhorn, die AutorInnen, FotografInnen

ISBN 978-3-945950-08-1

