

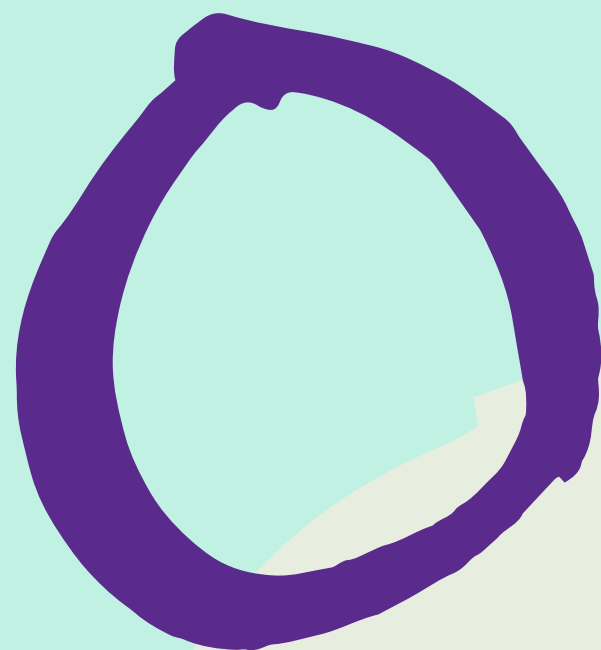


Gabriele Schmid  
Sara Schwienbacher (Hrsg.)

# PAULA

**Ein künstlerisch-  
kollaborativer  
Forschungs- und  
Vermittlungsraum**







Publikation im Rahmen des Forschungsschwerpunkts  
*Künstlerische Interventionen in Gesundheitsförderung und Prävention* der HKS Ottersberg  
Gefördert vom Niedersächsischen Vorab der VolkswagenStiftung durch das  
Niedersächsische Ministerium für Wissenschaft und Kultur

No.10 Publikationsreihe Kunst + Forschung HKS Ottersberg

Hochschule für  
Künste im Sozialen  
Ottersberg **hks**

Gabriele Schmid  
Sara Schwienbacher (Hrsg.)

# PAULA

## Ein künstlerisch- kollaborativer Forschungs- und Vermittlungsraum

Mit Beiträgen von  
Rieke Bothe  
Hannes Egger  
Sabine Fett  
Mariann Schäfer  
Gabriele Schmid  
Sara Schwienbacher

**PAULA**  
lebendiger  
galerieraum





# Inhalts- verzeichnis

<b>Prolog</b> .....	9
Gabriele Schmid, Sara Schwienbacher	
<b>Einleitung</b> .....	13
Sara Schwienbacher	
<b>Resonanz im White Cube</b> .....	27
Gabriele Schmid	
<b>Der Speicher</b> .....	43
Sara Schwienbacher	
<b>Worpswede: This image is no longer available</b> .....	55
Hannes Egger	
<b>Perspektivwechsel</b> .....	71
Mariann Schäfer	
<b>Die PAULA als Forschungsraum</b> .....	85
Sara Schwienbacher	
<b>Planung einer Impuls-Ausstellung</b> .....	101
Rieke Bothe	
<b>Das Gespräch</b> .....	117
Judith Biehler, Hanne Casper, Malena Gradulewski, Tonia Knodt, Valerie Löwe, Nicole Tews, Edeltraut Rath, Dagmar Welek	
<b>PAULA 100 Prozent KUNST oder wie eine KUNSTSCHULE als KUNSTWERK funktioniert?</b> .....	139
Sabine Fett	
<b>Vitae</b> .....	155
<b>Impressum</b> .....	161



# Prolog

PAULA ist eine laufende kulturelle Einrichtung im niedersächsischen Künstlerdorf Worpswede mit derzeit 15 freiberuflichen Mitarbeiter\*innen. Hinter dem Modellprojekt steht ein außerschulischer kultureller Bildungsort für Kinder, Jugendliche und Erwachsene. Etwa 400 solcher Bildungseinrichtungen bestehen in allen Bundesländern, europaweit zusammengeschlossen im Netzwerk arts4all. Kunstschulen verstehen sich als künstlerische Vermittlungsorte. Durch vielfältige Angebote etwa im Bereich Materialkunde, Arbeitsmöglichkeiten in offenen Ateliers und experimentelle Projekte sind sie essenzielle Bausteine in der deutschen Bildungslandschaft.

Das Modellprojekt PAULA wurde 2016 von Studierenden der Hochschule für Künste im Sozialen, Ottersberg gemeinsam mit der Wissenschaftlichen Mitarbeiterin Sara Schwenbacher, Prof. Dr. Gabriele Schmid und in Kooperation mit Dr. Sabine Fett vom Landesverband der Kunstschulen Niedersachsen entwickelt. Angesiedelt im Kontext des Forschungsschwerpunkts *Künstlerische Interventionen in Gesundheitsförderung und Prävention* untersucht das Modell Bildungsformen mit künstlerischen Mitteln und fragt, wie ein intergeneratives Kunstvermittlungsmodell beschaffen sein muss, um selbstbestimmte Bildungsprozesse zu ermöglichen. Beantwortet wird diese Frage konkret in Form von Kunstevents, Kursen, inklusiven Projekten, interaktiven Familienwochen und offenen Galerieraumtagen.

PAULA erprobt im Kontext der kulturellen Teilhabe innovative Ansätze und neue Formen der Vermittlungsarbeit und der zeitgenössischen Bildung mit dem eigens entwickelten künstlerischen Arbeitsprinzip der Resonanz auf künstlerische Impulse, welches in der Einleitung zu dieser Publikation eingehend beschrieben wird. In der Folge des künstlerischen Resonanzprinzips werden in den Galerieräumen tradierte Werkvorstellungen überführt in die Verhandlung zwischen ephemeren Werkgeschehen und Künstler\*in/Betrachter\*in. PAULA versteht sich als gesellschaftlich verankerter Verhandlungsraum mit dem Ziel, lokale Partizipation zu ermöglichen. Als Kultureinrichtung möchte sie ästhetische Diskurse und öffentliche Debatten über Kunst, Vermittlung, Bildung und Teilhabe anstoßen. Die Einrichtung resoniert mit dem Standort und bietet Raum für kritische Reflexion. Der Resonanz- und Korrespondenzraum zeigt so ein mögliches zeitgenössisches Modell von Kunstschule. Es ist ein Modell, das mit impulsgebenden, störenden und irritierenden Einwüfen in den gesellschaftlichen Status Quo eingreift und dem die soziale und politische Verantwortung von Kunst ein zentrales Anliegen ist.

Die vorliegende Publikation zeigt die besondere künstlerisch-vermittelnde Arbeitsweise und die facettenreichen Perspektiven aus dem und auf den lebendigen Galerieraum PAULA. Sie lässt in Form eines Gesprächs der Dozent\*innen der PAULA – zu einem guten Teil derzeitige oder ehemalige Studierende der HKS Ottersberg – die spezifischen bildenden Potentiale des künstlerischen Resonanzprinzips aufscheinen. Die besonderen Qualitäten der PAULA als lebendigem Galerie- und Forschungsraum werden in den Beiträgen insbesondere von Sara Schwenbacher untersucht; die Ursprünge und kunsthistorischen Kontexte des weißen Galerieraums stehen im Zentrum des autoethnographischen Beitrags von Gabriele Schmid. Sabine Fett betrachtet die besondere Vermittlungsqualität des lebendigen Galerieraums im Kontext der Kunstschullandschaft Niedersachsens. Vor allem aber kommen die Impuls gebenden Künstler\*innen zu Wort: In den Beiträgen von Mariann Schäfer, Rieke Bothe und Hannes Egger wird deutlich, auf welche verschiedenen Weisen die sehr unterschiedlichen künstlerischen Haltungen auf den Raum resonieren und so unterschiedliche Spuren auslegen für die künstlerische Weiterarbeit der Adressat\*innen der PAULA. Besonders am Herzen lag es den Herausgeberinnen eine Form zu finden, die vielfältigen Stimmen der Nutzer\*innen in einem Beitrag erscheinen zu lassen. Der Raum als Speicherort erzählt in seiner Rolle als Beobachter über die unterschiedlichen künstlerischen Handlungen der Besucher\*innen und gibt damit einen Einblick in das abwechslungsreiche Geschehen vor Ort. In der Zusammenschau wird deutlich, inwiefern künstlerische Haltungen und Impulse in besonderer Weise in der Lage sind, Selbstbildungsprozesse zu initiieren und damit Anteil zu haben an lokalen Demokratisierungs- und Empowermentprozessen.

Die PAULA dankt allen Beteiligten und insbesondere der VGH-Stiftung herzlich für die großzügige Förderung, ohne die diese Publikation nicht hätte verwirklicht werden können.

Gabriele Schmid  
Akademische Hochschulleitung HKS Ottersberg  
Vorstand Kunstschule Paula e.V.

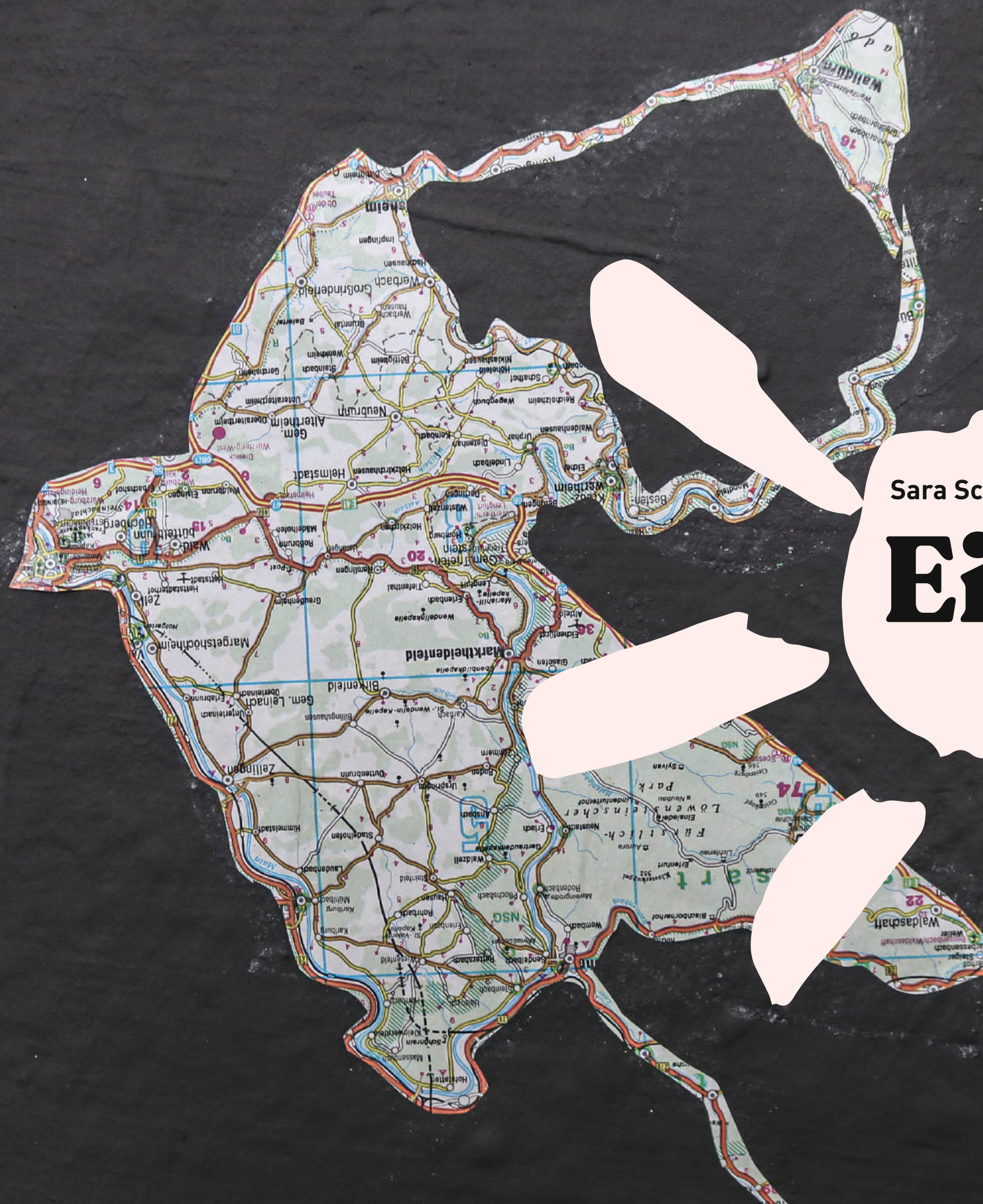
Sara Schwenbacher  
Freischaffende Performance-Künstlerin  
Wissenschaftliche Mitarbeiterin HKS Ottersberg  
Künstlerische Leiterin PAULA lebendiger Galerieraum











Sara Schwienbacher

# Einleitung





Der folgende Katalog berichtet aus unterschiedlichen Perspektiven über die künstlerische und vermittelnde Arbeitsweise innerhalb des Resonanzraumprinzips und den unterschiedlichen Rollenverständnissen von Künstler\*innen, Pädagog\*innen und Besucher\*innen. Um einen gemeinsamen Ausgangspunkt für alle Leser\*innen zu schaffen, ist es notwendig, gewisse Begrifflichkeiten zu klären und Formate, die im Leseverlauf vertieft werden, zu erläutern. Ich werde im Folgenden als Leiterin der Kunstschule versuchen, mit einem erlebnisbasierten Blick das Modellprojekt zu beschreiben.

## RESET

Gerade komme ich in die Kunstschule und fast alles ist weiß, ein nur seltener Anblick. Innerhalb des Konzeptes des lebendigen Galerieraumes nennen wir diesen Vorgang *Reset*. Die meist sehr bunten und vollen Räume werden leergeräumt, und es benötigt mehrere Schichten von weißer Farbe, um alles Vorherige zu überdecken. Als wir mit dem Modellprojekt begannen, habe ich mir das unspektakulär vorgestellt, diesen Prozess der Wandlung von einer in die nächste Ausstellung. Ein bekanntes Phänomen, dachte ich, und schon vielfach erlebt. Doch die Praxis zeigte mir, dass dem nicht so war. Anders zu einer im freischaffenden Kontext installierte Ausstellung entsteht durch den gemeinsamen Veränderungsprozess nicht nur eine Beziehung zu den Arbeitsräumen, sondern auch zu den einzelnen Werken. Die resonante Kunstvermittlung hat den Kern im gemeinsamen Erlebnis, die künstlerische Erfahrung aller Beteiligten steht im Zentrum. In jeder Ausstellung war meine Beziehung zum Werk eine andere, ausschlaggebend war der Faktor, wie viel ich selbst mit Gruppen darin gearbeitet hatte. Hatte ich viele Erlebnisse, war mir die Ausstellung kontinuierlich nahe und schlussendlich ein Teil von mir. Kam das Moment des Resets, war es ein Abschied, nicht nur von einem Inhalt, sondern auch von einer bestimmten Arbeitsweise, die daraus resultierte.

## IMPULSAUSSTELLUNG

Nimmt man die Impulsausstellung im Resonanzraum ernst, so ist sie wegweisend für alle weiteren Arbeitsschritte. Die Vermittlung des Raumes wird von jeder Künstler\*in/Pädagog\*in selbst gestaltet. Zentral ist die Sensibilisierung für den Wahrnehmungsprozess, der sich angepasst an die Zielgruppe in unterschiedlichen Formaten zeigt. In vielen Kontexten beginnt man mit einem Warm-up, sodass sich der erste Teil sehr gut dafür eignet, dieses gruppenstabilisierende Element damit zu verbinden. Fragen wie „Was fällt mir auf?“ oder „Wie bist du heute hier?“ können in diesem Abschnitt ihren Platz finden. Der Teil ist evident, denn ein intrinsisches Interesse (Rosa 2016), eine motivationale Bezogenheit auf die individuelle Umgebung, ist eine Bedingung von Resonanz. Ich mag es gerne, die Teilnehmer\*innen mit kleinen Skizzenblättern durch die Räume zu schicken, sodass durch die ersten seriellen Zeichnungen schon Resonanzen sichtbar werden. Der zweite Teil wird für die Gestaltung genutzt, und die Besucher\*innen haben die Möglichkeit, aktiv in die bestehenden Arbeiten einzugreifen. Wird eine Ausstellung

eröffnet, ist es am spannendsten, die erste Gestalter\*innen-gruppe nach der Vernissage zu begleiten. Die Ausstellung ist für den/die ausstellende\*n Künstler\*in in sich schlüssig, und die ersten Eingriffe der Fremden visualisieren die diversen Formen des angesprochenen Seins.

Doris Titze formuliert, alle Bilder zeigen uns fremde und eigene Anteile unseres Wesens und verdeutlichen unsere Projektionen. Wenn wir in Resonanz zu vermeintlich fremden Bildern gehen, so erhalten wir Anklänge zu unserem eigenen Befinden und erfahren von uns noch unbewusste seelische Aspekte, denn wir können nicht mitschwingen, wenn wir nicht selbst berührt werden (vgl. Titze 2017, S.456). Ist eine Impulsausstellung noch kaum verändert, setzt man diese Resonanzen als ausstellende\*r Künstler\*in in den direkten Bezug zur eigenen Arbeit. Je mehr die eigene Ausstellung überschrieben wird, desto leichter kann man die entstandenen Werke auch von der eigenen Arbeit abgrenzen und sich abwenden, kann sich einer Antwortbeziehung (vgl. Rosa 2016, S.298) entziehen.

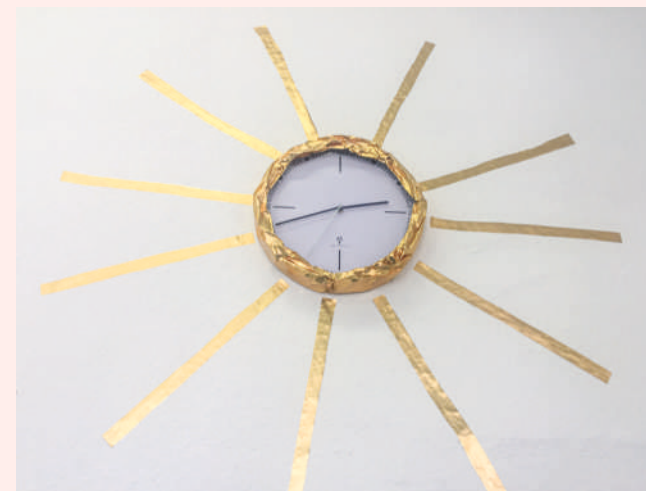
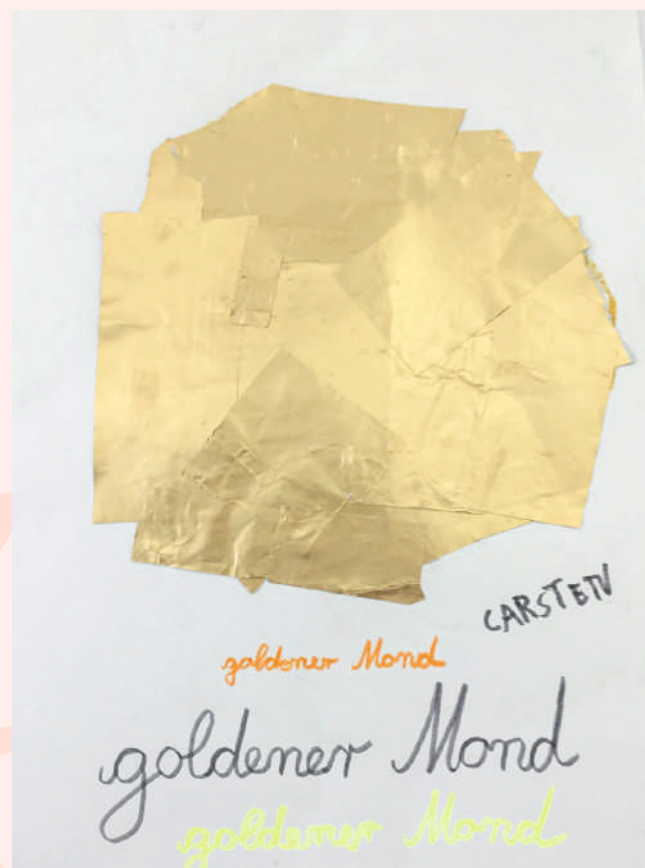
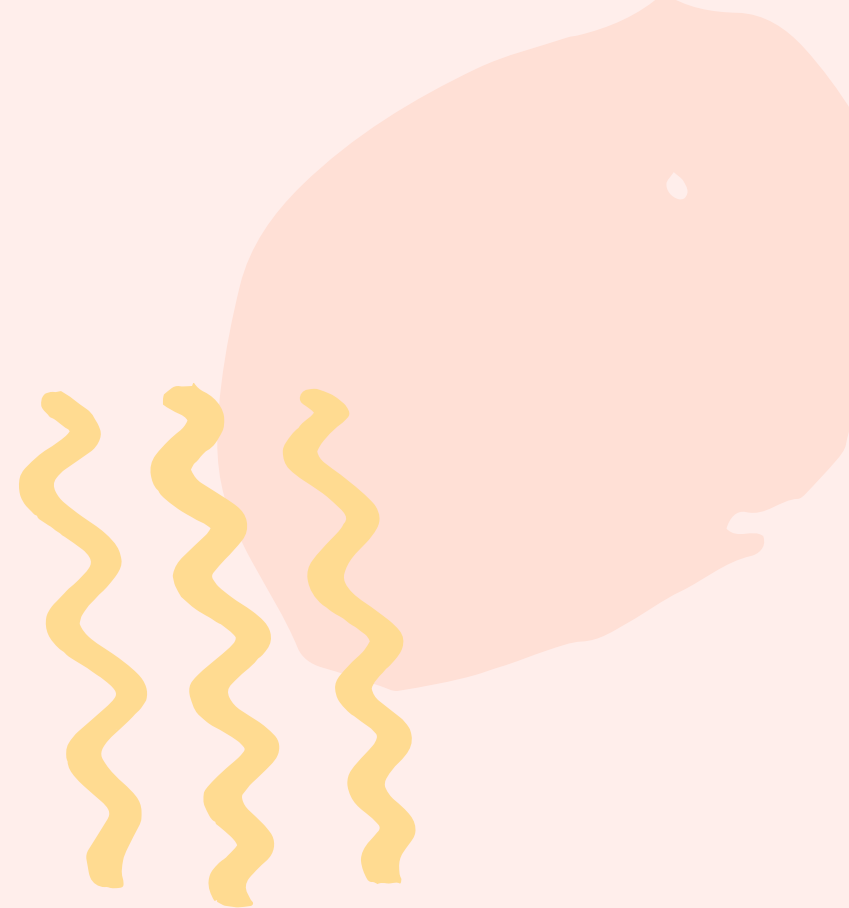
Bisher haben zehn Impulsausstellungen in der PAULA stattgefunden. Befreundete Künstler\*innen, beteiligte Künstler\*innen im Verein oder Dozent\*innen aus dem Team selbst haben die Galerieräume als eigene künstlerische Erfahrungsräume genutzt. Rückblickend kann ich sagen, es gab Impulse, bei denen das Resonanzprinzip in der Vermittlungssituation besser funktioniert hat als andere. Einige Kriterien, die man feststellen konnte, sind dass das Verhältnis von White Cube und Ausstellungsinhalt bezugnehmende und direkte Resonanzen erzeugt, wenn der Raum dicht bespielt ist. Gibt es viel weiße Flächen, so entstehen viel weniger zusammenhängende Gestaltungen. Die Reaktion auf Farbflächen oder kontrastreiche Farbgebung kann von allen Zielgruppen gut gelesen werden. Schwer ist es für Teilnehmer\*innen, von klaren vorgegebenen Formen auszuweichen. Ist z.B. ein übergroßes/r Quadrat oder Kreis im Raum, bleibt es/er lange in seinen Außenlinien unverändert. Eine Fülle an Materialien angehäuft, wie z.B. zerknülltes Papier oder Watte aus einem Teddybären, Poster oder quadratische Zettel funktionieren gut als raumgreifendes und verbindendes Element.

## RESONANZEN

Auffällig war bei der Impulsausstellung der Worpsweder Kinder, dass es anfänglich besonders schwer war, verändernd einzugreifen, da die Werke keine Anknüpfungspunkte boten. Nehmen Kinder die Rolle der Ausstellenden und Kuratierenden ein, sind sie meist noch nicht in der Lage, die Betrachter\*innen in ihr Werk mit einzudenken, d.h. sie finden für ihre Werke eine stimmige Abschlussinszenierung, die für die künstlerische Weiterarbeit hemmend wirkt. Diese Art von *common sense* für fertige Gestaltungen konnte man vielfach in den Räumen beobachten: es gibt oft Werke, die über lange Zeit unberührt blieben, weil sie allen Teilnehmer\*innen als stimmig erschienen. Findet schlussendlich doch eine Veränderung statt, folgt meist wieder ein Versuch der Auflösung dieser fertigen Form oder ein totales Überschreiben/Auslöschen. Ebenso gibt es dieses kollektive Verständnis für offene Gestaltungen, die einen Konflikt in sich







tragen oder eher diffus, unstrukturiert, unzusammenhängend wirken. Diese mutieren zu toten Ecken oder Raumanteilen, die es nicht in die Werkintegration schaffen, sondern irgendwie immer im Abseits bleiben.

Für die meisten im Raum tätigen Zielgruppen ist es naheliegender, formalästhetisch als inhaltlich zu intervenieren. Ebenso ist es für den Einzelnen einfacher, ein gesamtkompositorisches Gefühl für das Werk zu entwickeln, sprich nicht nur die eigene kleine Wandmalerei wahrzunehmen, wenn im Raum schon Zusammenhänge hergestellt sind und ein übergeordnetes Thema wie die Natur, das Chaos oder die Reise erkennbar sind. Inhaltlich/intellektuell auf Schrift/Sprache zu reagieren, ist anspruchsvoller und kann nicht von allen Beteiligten geleistet werden. Zu beobachten ist, dass sich Erwachsene, die in der PAULA auf Erkundung gehen, gerne versteckten, geheimen und nicht offensichtlichen Dingen widmen, um sich abzugrenzen. Sie zeigen das Dekodieren als Aneignungsstrategie, anders als Kinder oder Menschen mit Behinderung, die sich schlecht dem Offensichtlichen entziehen können. Zudem zeigt der Raum für alle ja nicht nur das, was er im Moment ist, sondern man sieht auch die Dinge und Werke, die nicht da sind. Nach Gottfried Boehm wird „Erinnerndes Sehen“ vom Bilde immer dann angestoßen, wenn dessen Struktur die „Weiterentwicklung“ in der Zeit das „Mitsehen von Abwesendem“ intendiert und steuert. So steuert der vorherige Impuls auch den darauffolgenden. Auch wenn er in seiner Ursprungsform verdeckt bleibt und sich nicht zeigt, erscheint er in unserer Erinnerung, an die wir oft auch unbewusst anknüpfen (1985, S.42). Ein auffälliges Phänomen, das ich an mir selbst sehr gut beobachten kann, ist tatsächlich, dass die Werke aller Ausstellungen trotz RESET im Raum bleiben und immer latent mitschwingen.

### STUDIUM

Maßgeblich ausschlaggebend ist aber nicht nur der anwesende Impuls oder die Erinnerung an die Impulse vorher, sondern die Vermittlung des Impulses, also die künstlerisch-pädagogische Vorgehensweise der Dozentin.

Um in den Räumen vermittelnd tätig zu sein, ist eine kontinuierliche Raumaneignung als künstlerisches Werk als Sensibilisierungsmaßnahme notwendig. Ausgehend von einem zeitgenössischen Bildungsgedanken stehen die Selbstbildung aller Beteiligten und damit die partizipative Entwicklung des Raumes im Zentrum der einzelnen Aktivitäten. In diesem Zusammenhang ist es die Aufgabe der begleitenden Dozent\*innen, mittels ihrem eigenen künstlerischen Know-how weniger Inhalte und die Bearbeitung von isolierten künstlerischen Materialien, sondern die Wahrnehmung, Formung und Präsentation von künstlerischen Haltungen der Teilnehmer\*innen zu begleiten. Das ist anspruchsvoll, und es bedarf für diesen Ansatz ein Übungsfeld, indem eigene künstlerische Erfahrungen im Raum gesammelt werden können. Nur durch das Selbsterleben können Erkenntnisse gewonnen werden, die im Verlauf in die Vermittlungsarbeit integriert und genutzt werden können. Diese Bereitschaft, bzw. die praktische Kompetenz für diesen Zugang, musste im



Team erst erarbeitet werden. Dafür wurde das Format STUDIUM entwickelt.

Das Format greift auf zwei Ebenen: es ist bedarfsorientiert und professionalisierend.

In unsere Räumlichkeiten intervenieren vorwiegend künstlerische Laien aus den unterschiedlichsten sozialen Feldern. Ein ästhetisches Bewusstsein zu erlangen ist natürlich Teil unserer Vermittlungsarbeit, die Wahrnehmung der Rauminstallation als Ganzes ist jedoch für fast alle zu Beginn erstmal zu anspruchsvoll. Trotzdem ist es sehr wichtig für das Konzept, dass der Raum als ästhetisches WERK wirkt, sodass in regelmäßigem Abstand eine „ästhetische Raumpflege“ von Expert\*innen notwendig ist. Idealerweise ist diese angeleitet von der Künstlerin, die ihre Arbeit derzeit der PAULA zur Verfügung stellt. Zudem dienen die kontinuierlichen künstlerischen Auseinandersetzungen als Reflexionsformat der eigenen Vermittlungsarbeit und deshalb der Institution als Professionalisierungsmaßnahme. Da auch Dozent\*innen kontinuierlich Teil dieses Wandlungsprozesses sind, ist es evident, dass sie sich in den Räumen künstlerisch positionieren und diese Bezugnahme auch mit anderen reflektieren. Nur eine aktive Auseinandersetzung mit dem Werk und den Spuren ihrer Kursteilnehmer\*innen erzeugt ein resonantes Vermittlungsverständnis, welches die Basis für das Arbeitsmodell ist. Dem Studium zu Grunde liegende Fragen lauten: Wie schafft man es, freischaffenden Künstler\*innen den Galerieraum als gemeinsame kontinuierliche künstlerische Arbeit näher zu bringen? Wie kann es den Künstler\*innen gelingen, aus den eigenen Erfahrungen im Raum ein individuelles Arbeitsprinzip mit künstlerischen Resonanzphänomenen zu generieren?

#### **GALERIERAUM**

Für mich ist es zur Routine geworden, dass ich, sobald ich die Räume der Kunstschule betrete, erst einmal einen Rundgang mache, ich habe mir einen Blick für die Veränderungen im Raum angeeignet und kann ziemlich schnell erkennen, welche Zielgruppe als letzte den Raum verlassen/hinterlassen hat. Alle Gruppen werden aufgefordert und sensibilisiert, den Raum als Galerieraum zu hinterlassen. D.h. alles sich im Raum Befindende bekommt Relevanz und Ausstellungsscharakter. Ich lese achtlos liegen gelassene Papierschnipsel als Teil einer Komposition, ebenso wie eine vergessene eingetrocknete Farbpalette oder Sand am Boden. Je achtsamer alle Mitarbeiter\*innen mit dieser Anweisung damit umgehen, desto höher ist die Wirkungskraft des Raumes. Denn jede neue Besucher\*innengruppe startet ja mit dem hinterlassenen Anfangsimpuls der Vorherigen. Alle Elemente, die nicht dazugehören und keinen Werkcharakter aufweisen, mindern das Arbeitsprinzip maßgeblich. Auffällig ist innerhalb des Modells, und das kann ich an mir selbst gut beobachten, dass ich als Involvierte ich ein starkes Eigeninteresse an dem Veränderungsprozess der Ausstellung entwickle. Es ist simpel nachzuvollziehen: Wenn ich dabei bin, will ich wissen, wie es weiter geht. Alle Formate in PAULA gehen von dem Selbstverständnis aus, dass nicht nur Kinder und

Teilnehmer\*innen dazugehören und mitbestimmen wollen, sondern dass auch die darin arbeitenden Mitarbeiter\*innen über ihre künstlerische Arbeit sichtbar werden wollen/sollen. Aus Sicht der künstlerischen Leiterin ist es viel schwerer als gedacht, die Mitarbeiter\*innen so zu sensibilisieren, dass sie Stück für Stück ihre Vermittlungsarbeit in diesem Setting so begreifen und leisten, dass sie nicht nur den Kindern die PAULA als ein KUNSTWERK vermitteln, sondern sie diese selbst als eines begreifen.

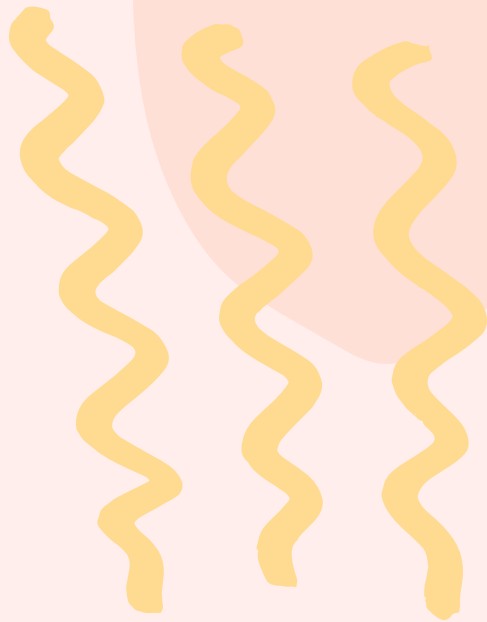
#### **RESONANTE KUNSTVERMITTLUNG**

Es ist meine Aufgabe, unser Vermittlungsmodell auch in der Öffentlichkeit zu positionieren. Dabei hilft mir das Verständnis, dass Kunst im Konzept auf die Gestaltung gesellschaftlicher Entwicklungen und sozialer Beziehungen bezogen ist. Durch dieses Verständnis von KUNST als soziale Praxis werden in der PAULA Weisen erprobt, sich zu positionieren und sich in Veränderung zu erleben. Ziel in der außerschulischen Bildungsarbeit ist es für mich, für den unterschiedlichen Umgang mit Veränderungsprozessen zu sensibilisieren. Die Suche des Eigenen im Fremden soll über diverse Aneignungsweisen von RAUM angeregt werden. Welche künstlerischen Hervorbringungen innerhalb eines solchen Verständnisses für alle Teilnehmer\*innen möglich wird, ist die gemeinsame Untersuchungsfrage. Leitgebend ist das prozessuale Erlebbarmachen innerhalb der Galerieräume.

Hartmut Rosa ist der Überzeugung, dass die Qualität des menschlichen Lebens maßgeblich von der Weltbeziehung abhängt. Leben gelingt oder misslingt, je nachdem, ob es passiv erfahren oder in Resonanz aktiv angeeignet werden kann (vgl. Rosa 2016). Innerhalb des Projektes ist der Begriff der Anverwandlung ausschlaggebend. Unser Wunsch für alle Teilnehmer\*innen ist es, sich innerhalb der Projektzeit die Räume der PAULA so zu Eigen machen, dass sie ihnen in dem Moment nicht nur gehören, sondern dass sie existenziell berührt davon sind oder tendenziell sogar selbst davon verändert werden. Durch das wechselseitige temporäre Bespielen verschiedener Zielgruppen wird in unserem Modell Responsivität kommuniziert, und Partizipation findet auf eine prozessuale Art durch kontinuierliche und fortschreitende Beteiligung statt. Partizipation in PAULA wird vielmehr als eine Strategie (vgl. Kohl 1999, S.56) innerhalb eines künstlerischen Prozesses verstanden, der eine kontinuierliche und fortschreitende Beteiligung aller ermöglicht. In unserem Vermittlungsmodell arbeiten wir daran, Partizipation zu fördern, das erfordert geeignete Methoden, die sie nicht auf punktuelle Momente reduzieren, sondern die Partizipation als einen Lern- bzw. Bildungsprozess konzipieren (vgl. Sander 2008, S.141). Kollaborative und partizipative künstlerische Handlungsräume wie unsere Kunstschule gelten in meinem Verständnis als Übungsfelder für kulturelle und gesellschaftliche Teilhabe. Partizipation ist hier nicht nur Instrument, sondern hat einen Eigenwert. Erlebe ich hier die Maximierung von Partizipation, so ist sie das genuine Ziel, demokratische Gesellschaften als tatsächlichen politischen Modus zu leben (vgl.











Schnurr in Sander 2008, S.114). Repräsentativdemokratie soll durch aktive Beteiligung Aller ersetzt werden, das ist der Anspruch, der in der Einleitung aus einem Praxiserleben heraus formuliert wird. Demzufolge lässt sich aus unserem Verständnis die politische Aufforderung an Kultureinrichtungen folgendermaßen konkretisieren: Innerhalb von künstlerischen Projekten soll Partizipation als eine Entwicklung von Handlungsmöglichkeiten geübt werden, damit jeder Bürger und jede Bürgerin diese ergreifen können, wenn er oder sie etwas tun will, um politische oder persönliche Ziele zu erreichen (vgl. Bartscher 2000, S. 54).

#### LITERATUR:

Bartscher, Matthias (2000): Grundsätze und Methoden der Partizipation – in der Verbands- und Projektarbeit mit Kindern und Jugendlichen. In: Bundesvereinigung Kulturelle Jugendbildung (Hrsg.): Partizipation und Lebenskunst – Beteiligungsmodelle in der kulturellen Jugendbildung. Remscheid, S. 53 – 72.

Boehm, Gottfried (1985): Mnemosyne: zur Kategorie des erinnernden Sehens. In: Modernität und Tradition: Festschrift für Max Imdahl zum 60. Geburtstag. München, S. 37-57.

Kohl, Eva (1999): Partizipation als Anspruch von Bildung: zwischen Ideologie und Illusion in der Entwicklungszusammenarbeit. Wien: Südwind-Verlag.

Rosa Hartmund/Endres, Wolfgang (2016): Resonanzpädagogik: Wenn es im Klassenzimmer knistert, Weinheim Basel: Beltz Verlag.

Sander, Cristiane (2008): Partizipation als Bildungsprozess in non-formalen Organisationen des Aufwachsens: Beobachtungen zu einem vergessenen Zusammenhang anhand der Jugendverbände der Bundesrepublik Deutschland. Kassel: Kassel University Press GmbH.

Schnurr, Stefan (2001): Partizipation. In: Otto, Hans-Uwe / Thiersch, Hans (Hrsg.): Handbuch Sozialarbeit, Sozialpädagogik. Neuwied u. Kriftel: Luchterhand Verlag, S. 1330 – 1345.

Titze, Doris (2017): Das Fremde und das Eigene. Resonanz in Bild und der Kunsttherapie. In: Breyer et. al. (Hrsg.): Resonanz – Rhythmus – Synchronisierung Interaktionen in Alltag, Therapie und Kunst. Bielefeld: transcript.









Gabriele Schmid

# Resonanz im White Cube



PAULA lebendiger Galerieraum ist Atelier und Ausstellungsraum, ein Ort, an dem pädagogisches und künstlerisch-forschendes Handeln sich verbinden. Der Raum hat verschiedene Wurzeln und Bezüge, die ich im Folgenden in einem autoethnographischen Streifzug und eingebettet in kulturhistorische, kunsthistorische und philosophische Kontexte aufsuche. Diese Bezüge kreisen um die Ausstellung *Afterimages*, die ich im Herbst 2018 für den lebendigen Galerieraum konzipierte, und um die vielfältigen künstlerischen Interventionen, die in den folgenden Monaten auf diesen Impuls resonierten.



#### MIT DEM ANFANG BEGINNEN.

Als ich ein Kind war, war mein Lieblingsmärchen, das ich immer und immer wieder las, *Die Schneekönigin* von Hans Christian Andersen (1847). Das Buch war schon sehr alt, in Frakturschrift verfasst und enthielt eine wundersame Illustration der Schneekönigin. Gut möglich, dass es bereits meine Großmutter als Kind gelesen hatte. Besonders in Bann schlug mich die Beschreibung des Schlosses der Schneekönigin: Die Wände des Palasts werden von weiß flirrenden Schneeflocken gebildet, in die stürmende Winde Türen und Fenster schneiden. Unendlich viele leere und glänzende Säle mit schier unendlicher Ausdehnung reihen sich aneinander. Sie werden von einem starken Nordlicht in ein helles und gleichmäßiges Licht getaucht. Mitten im größten der Säle, viele Meilen lang, befindet sich, in tausenden Stücken zersplittert, ein zugefrorener See. Diesen See nennt

die Schneekönigin den Spiegel des Verstandes. Es ist die Aufgabe des kleinen Kay, aus den mathematisch präzise sich gleichenden eisigen Splittern des Sees das eine geheime Wort zu bilden, das ihn aus der Gefangenschaft der Schneekönigin befreite. Kay spielt das Eisspiel des Verstandes und legt Figur um Figur, nichts erscheint ihm wichtiger. Doch die eine Figur will ihm nicht gelingen. „Kannst Du diese Figur ausfindig machen“, hatte die Schneekönigin gesagt, „dann sollst Du Dein eigener Herr sein, und ich schenke Dir die ganze Welt und ein Paar neue Schlittschuhe“ (Andersen 1847, S. 112f).

Der Palast der Schneekönigin ist, geboren aus dem Geist der Romantik mit seinem Hang zum Witz, gleichsam eine Analogie zu Novalis' „verkehrtem Wesen“, als welche er „Zahlen und Figuren“ versteht und gegen Gesang, Kuss und Gedicht ausspielt. Novalis' Gedicht „Wenn nicht mehr Zahlen und Figuren“ (1800) gilt als programmatische Verfassung einer romantischen Universalpoesie, wie sie im Athenäums-Fragment Nr. 116 durch Friedrich Schlegel entworfen und überliefert ist. Ihre Bestimmung ist es, die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu bringen und darüber hinaus Kunstpoesie und Naturpoesie zu verschmelzen. Die Universalpoesie zielt darauf, die Gesellschaft poetisch zu machen und „ein Spiegel der ganzen umgebenden Welt, ein Bild des Zeitalters [zu] werden“ (Schlegel 1967, S. 182f.). Die poetische Reflexion schwebt gleichsam zwischen realem und idealem Interesse und kann sich „immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen. Sie ist der höchsten und der allseitigsten Bildung fähig“ (ebd.).

In Märchen sieht Novalis konsequenterweise das Potential, das wahre Wesen der Dinge zu erkennen. Ähnlich programmatisch ist Andersens Märchen angesiedelt zwischen

*„Traumspiel und philosophischem Essay, eine Geschichte, die gegen die Entzauberung der Welt protestiert. Oder auch gegen eine Schule, die ein eisiges Gefängnis ist, in dem nur kaltes Wissen vermittelt wird. Die philosophische Metapher war für die Zeitgenossen leicht zu dechiffrieren: Hütet euch vor der Perversion der Aufklärung in kalte, rationalistische Lehre und ebenso vor der seelischen Vereisung des Puritanismus.“ (Metz & Seeßlen 2016).*

Die präzise von Winden zugeschnittenen Hallen im Palast der Schneekönigin bilden zugleich perfekte Metaphern für den unendlich nach allen Richtungen ausgedehnten mathematischen Raum, den Martin Heidegger in *Die Kunst und der Raum* als Gegenspieler des phänomenologischen Raums beschreibt (vgl. Heidegger 1969). Dieser schachbrettartige Newton'sche Behälterraum bestimmt die Position der Dinge, die in ihm versammelt sind. Dieser absolute Raum ist, obgleich er unsere Raumvorstellung noch immer fundamental bestimmt, sinnlich nicht wahrnehmbar. Der Newton'sche Raum als mathematisches Konzept ist von Beobachter\*innen und ihren Bewegungen unabhängig. Er braucht sie nicht.

Das idealistische Raumkonzept wurde zur Grundlage des weißen Galerieraums der Moderne, dem White Cube. Der klassische, neutrale, in vollkommenes Weiß getauchte Raum ist das ikonische Element und Grundvoraussetzung der Präsentation der formalen Werte der Kunst der Moderne. In ihm gerät jeder Feuerlöscher zum Kunstwerk, wie Brian O'Doherty in seinem inzwischen legendären Aufsatz *Inside the White Cube* ironisch bemerkt (vgl. O'Doherty 1982). Die Antithese zum weißen Galerieraum war lange Zeit das Künstleratelier, idealtypisch verkörpert durch das in der *Dublin City Gallery The Hugh Lane* originalgetreu wieder aufgebaute Atelier von Francis Bacon,<sup>1</sup> das sich ehemals in 7 Reece Mews in London befand (vgl. Cappock & Bacon 2005). In dieser Wunderkammer türmen sich Bücher, Fotos, Lappen und aus Zeitschriften herausgerissene Seiten, die Wände gleichen riesigen Paletten. Das Atelier ist gleichsam ein lebendiges Gedächtnis, eine ‚Gebärmutter‘ für Bilder, wie O'Doherty bemerkt (vgl. O'Doherty 2007, S. 20f.).

Meine künstlerische Sozialisation hat in den 1980er und 90er Jahren in der weißen Zelle stattgefunden. Ich studierte zu dieser Zeit an der damaligen Hochschule der Künste Berlin in der Grunewaldstraße. Es war die Blütezeit der jungen Wilden und die gestische Malerei erlebte – zumindest in Berlin – wieder mal eine Renaissance. Und so gehörte es zum guten Ton, dass unsere Ateliers möglichst unordentlich, eben nach Arbeit aussahen. Ein zu sauberer Atelierplatz erweckte den Verdacht einer unkünstlerischen Haltung. Doch im Erdgeschoss befand sich die so genannte Neue Galerie, ein heiß umkämpfter Prototyp des weißen Galerieraums. Dass einige von uns verstanden hatten, dass der Galerieraum der Moderne bereits vor seiner Ablösung durch einen relationalen Raum stand, zeigte einer meiner Kommilitonen, indem er eines Tages die Feuerlöscher, die er im Gebäude fand, unter die Decke hängte. Sah gut aus, fanden wir. Unser Protest gegen die heiligen Hallen kulminierte in den späten 1980er Jahren während des letzten großen Studentenstreiks darin, dass wir das Foyer der Grunewaldstraße ultramarinblau anstrichen. Denn irgendwie wussten wir, dass Farbe den Vertretern des weißen Galerieraums als gegenmodern, anti-aufklärerisch und vulgär gilt (vgl. Sachsse 2004).

Viel später erst las ich *Inside the White Cube* oder, wie der Aufsatz auf Deutsch heißt, *In der weißen Zelle*. Und erst im Zuge der Auseinandersetzung mit dem lebendigen Galerieraum befasste ich mich näher mit der Geschichte des alles dominierenden Weiß, das den Galerieraum der Moderne charakterisiert wie nichts anderes. Dieses Weiß ist kulturell denotiert, so wie alle unsere Beziehungen zu Farben eng mit unseren Gebräuchen verbunden sind. Weiß verputzte Wände gab es, so nimmt man an, bereits im sechsten Jahrtausend vor Christus. Im dritten Jahrtausend v.Chr. konnte der Gebrauch von Gips etwa bei der Chepren-Pyramide festgestellt werden (vgl. Hubmann 2004, S. 7). Ausführlich beschrieben werden Gipsverputze dann von dem römischen Architekten und Ingenieur Vitruv (ebd., S. 8). Zwei Jahrtausende später hat sich Olafur Eliasson im Zuge seiner

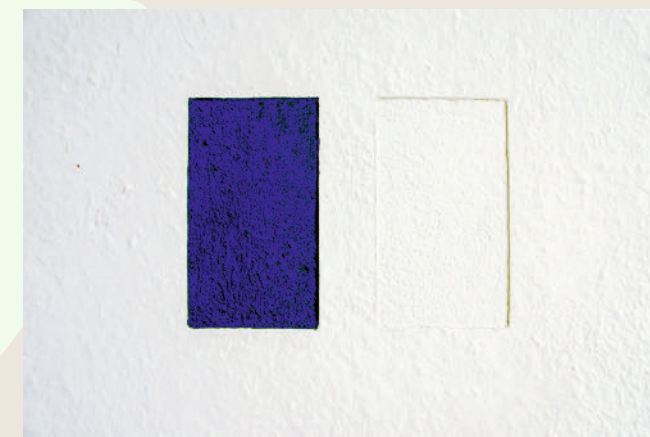
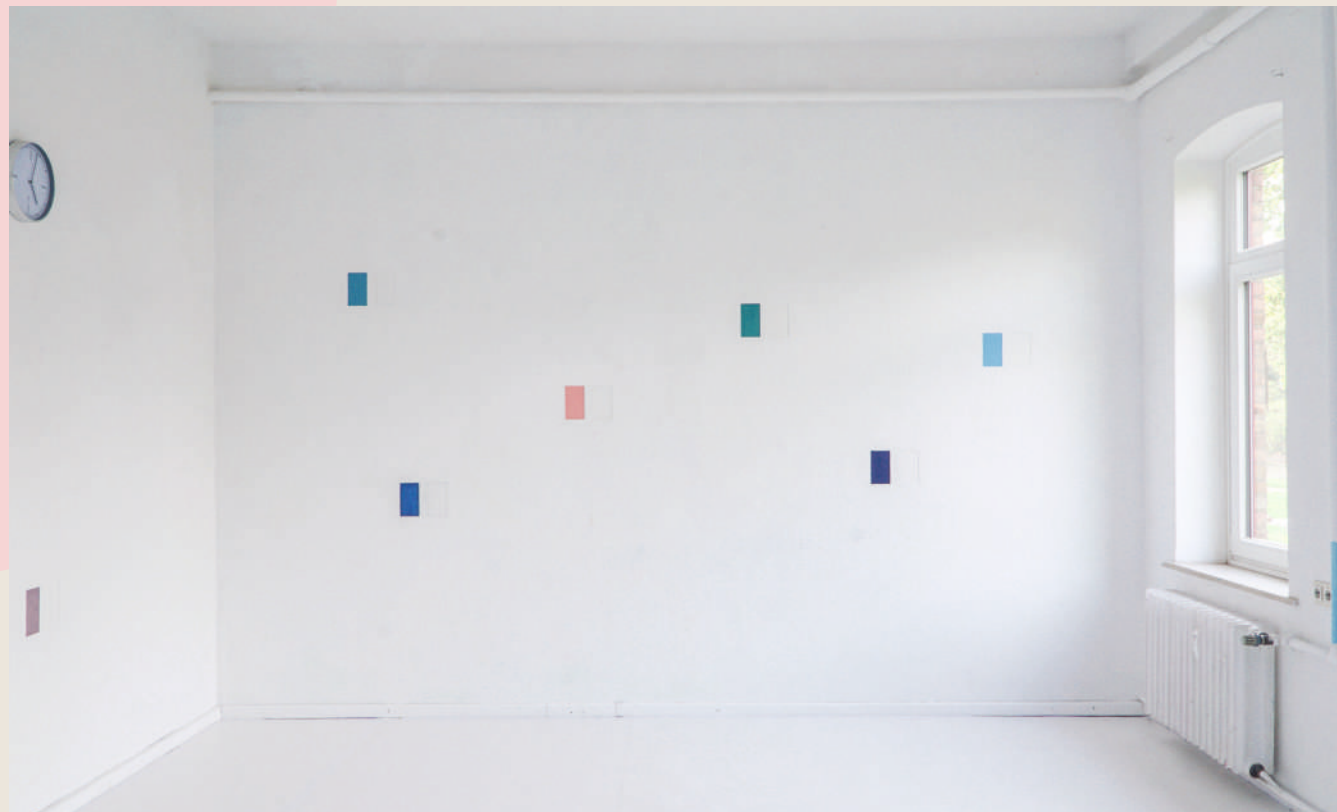
Recherchen der Grundlage seiner Farbraumarbeit *Your Colour Memory* eingehend mit der Geschichte der weißen Wände befasst (vgl. Eliasson 2006). Kalk, legt er dar, bekannt für seine desinfizierende Wirkung und Grundlage der weißen Wandfarbe, wurde früh in Gräbern verwendet, um die Ausbreitung von Krankheiten zu verhindern. In Krankenhäusern wurden die Wände gekalkt, um sie zu desinfizieren – wie es heute noch in Viehställen gebräuchlich ist. Dies hatte Folgen für die Wahrnehmung der Farbe Weiß:

*“The colour white became the equivalent of clean. Christianity quickly adopted the purifying status of white light ... By the time of industrialisation, when modernity also introduced its dogmas for a healthy, good life, the colour white was already deeply rooted in our culture as the only truly purifying colour. As the twentieth century developed, the modernists came to believe that an open and clean space was the best platform for the execution of artistic self-realisation, and white made its way into the art galleries and museums, becoming the dominant colour of the institutional frame in which art was communicated – the so-called white cube.” (Eliasson 2006, S. 76)*

Mit der Sozialisation des White Cube buchstäblich in allen Organen plante ich die Ausstellung *Afterimages* in der PAULA lebendiger Galerieraum. *Afterimages* resultiert aus einem längeren künstlerischen Forschungsprozess im Rahmen des Forschungsschwerpunkts *Künstlerische Interventionen in Gesundheitsförderung und Prävention* der HKS Ottersberg. In diesem Kontext war ich an dem Projekt *Spieglein Spieglein. Partizipative Portraits* in Kooperation mit dem Kunsthaus Kannen der Alexianer Münster GmbH beteiligt. Im Verlauf des Projekts hatte ich meine Projektpartnerin in Form von Farbtäfelchen portraitiert, die aus der Isolation von Farbschattierungen ihres Inkarnats resultierten. Ein wesentliches Phänomen bei diesem künstlerischen Experiment waren die farbigen Nachbilder, die im Auge physiologisch entstehen, wenn man länger auf eine farbige Fläche schaut. Sie beeinflussten die Wahrnehmung der Farben meines Gegenübers ebenso wie die Farben, die ich für die Täfelchen wählte.

Für die Ausstellung *Afterimages* kehrte ich diesen Effekt um, indem ich den Negativton der Täfelchen auf die Wände der PAULA applizierte. Dafür schnitt ich jeweils in Paaren angeordnete rechteckige Flächen in die Raufasertapete, mit der der Galerieraum ausgekleidet ist. Die jeweils linke Fläche bemalte ich mit einer der Negativfarben der Täfelchen, während die rechte Fläche weiß blieb. Betrachtete man nun die linke Fläche für etwa zwanzig Sekunden und blickte dann auf die rechte, weiß gebliebene Fläche, rekonstruierte das Betrachterauge gleichsam meinen ursprünglichen Seheindruck als farbiges Nachbild. Aus dem weißen Galerieraum wurde ein Resonanzraum, der sich erst durch die Aktivität der Betrachtenden entfaltet. Der Behälterraum wurde zum relationalen, phänomenologischen Raum, in dem sich die Wahrnehmungen von Künstlerin und Betrachter\*innen kreuzen. Sie können nicht mehr vollständig





voneinander getrennt gedacht werden. Die Künstlerin als ihre erste Betrachterin und die Besucher\*innen der Galerie öffnen zugleich den intimen Farbraum für den öffentlichen Blick und die damit verbundenen sozialen Funktionen des *lebendigen Galerieraums* im Ort Worpswede.

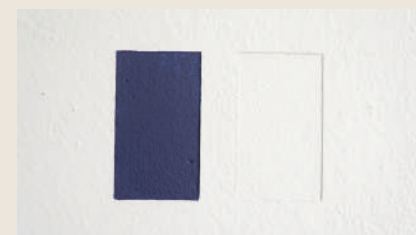
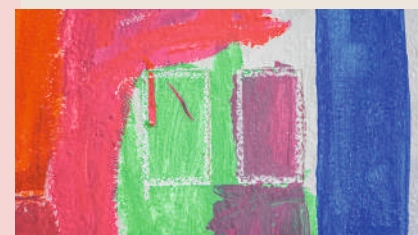
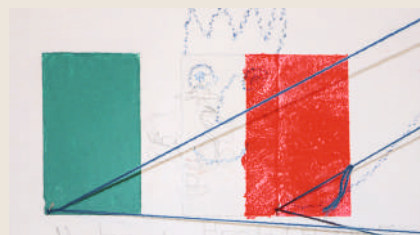
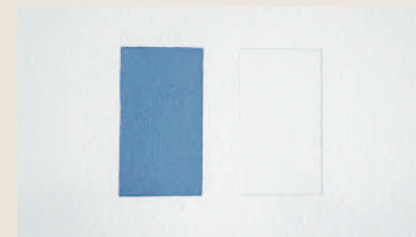
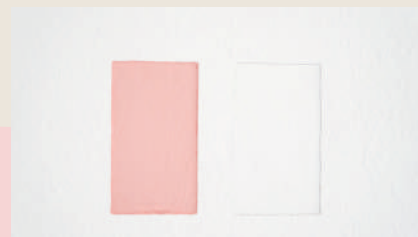
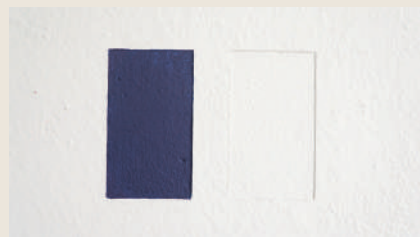
Martin Heidegger entwirft in seiner Schrift *Die Kunst und der Raum* den phänomenologischen Raum von den Orten und Dingen aus: Die Dinge selbst sind die Orte und gehören nicht nur an einen Ort. Die Dinge (und wir) sind nun nicht mehr in einen vorgegebenen Raum a priori eingeordnet, vielmehr geht der Raum oder besser gehen die Räume von den Dingen und Orten aus. Heidegger benutzt dafür das Bild einer weiten Gegend, die von den (bewohnten) Orten aus sich bildet. Vor dem Hintergrund unseres ansozialisierten Raumverständnisses wären wir, so Heidegger,

*„auf lange Zeit hinaus genötigt, einen befremdenden Sachverhalt hinzunehmen: Der Ort befindet sich nicht im vorgegebenen Raum nach der Art des physikalisch-technischen Raumes. Dieser entfaltet sich erst aus dem Walten von Orten einer Gegend. Das Ineinanderspiel von Kunst und Raum müßte aus der Erfahrung von Ort und Gegend bedacht werden... Die Plastik wäre die Verkörperung von Orten, die ... ein Freies um sich versammelt halten, das ein Verweilen gewährt den jeweiligen Dingen und ein Wohnen dem Menschen inmitten der Dinge.“* (Heidegger 1969, S. 11).

Für die Ausstellung *Afterimages* bedeutet dies, dass die Nachbildphänomene gleichsam eine Überschneidung zweier Orte bilden: Dem physikalisch messbaren Raum der Farbe an der Wand, eingeschrieben in den White Cube, und dem Betrachterkörper, der sie in eine subjektive sinnliche Erfahrung umbildet und so zum Ursprung eines prozessualen sozialen Raums wird, wie er etwa aus raumsoziologischer Perspektive von Martina Löw beschrieben worden ist (vgl. Löw 2001).

Soweit kann ich die Umbildung des mir vertrauten Behälterraums in einen Ortraum vollziehen, der als Atelier und Galerie zugleich meine Erfahrung während der Portraitsessions in Münster birgt und lebendig hält. Solche Verschränkung von Studio und Ausstellungsraum kann in eine Traditionslinie eingebettet werden, die so alt ist wie ich. Denn spätestens seit 1964 werden die idealtypisch getrennten Konzepte von Galerie und Studio ironisch kommentiert und miteinander verwoben: Lucas Samaras transferierte den Inhalt seines Atelier-Schlafzimmers von seiner Adresse in New Jersey in die *Green Gallery* an der East 57th Street in New York City. Er richtete das Atelier-Schlafzimmer neu ein und stellte es als Kunst aus (vgl. O'Doherty 2007, S. 4). Mit der Ausstellung seines Lifestyles subversiert Samara den tradierten Dialog zwischen dem mythenbehafteten Atelier und dem für kommerzielle Kontexte konzipierten Ausstellungsraum. Umgekehrt hatte bereits 1923 Kurt Schwitters mit dem Merzbau sein Hannoveraner Atelier gleichsam zum Proto-Museum erhoben, in dem er arbeitete, und dessen







Aufgabe es war, die Aura seines Schöpfers mit zu transportieren. Heute kann ein Nachbau des Merzbaus im Sprengel-Museum in Hannover besucht werden.

Der weiße Galerieraum ist als Medium für die Präsentation von rahmenlosen Leinwänden zugeschnitten, die, ungeachtet ihrer möglichen subversiven Kraft, still an der Wand hängen. Doch mit dem Niedergang der Malerei als dem einen dominanten Medium der Bildenden Kunst, wird die Reinheit der weißen Zelle kompromittiert (vgl. O'Doherty 2007, S. 39). Als mit der Postmoderne Video, Film, Installation und Performance prominenter werden, etabliert sich zugleich eine Anti-White-Cube-Mentalität. Die Galerie wird zu einem Ort, an dem etwas ist, war oder sein wird (vgl. O'Doherty 2007, S. 40).

In der PAULA hatte die Umbildung des White Cube mit meinem Impuls erst begonnen. Bei meinen nächsten Besuchen im lebendigen Galerieraum fand ich meine sorgsam austarierten Farbflächen übermalt, die weißen Flächen überstempelt, farbige Schnüre waren durch den Raum gespannt. Nichts war übrig. Und doch. Und doch hatten die Gruppen von Kindergartenkindern, Menschen mit Assistenzbedarf, Dozent\*innen der PAULA sensibel auf meine vorgegebenen Strukturen resoniert. Die Resonanzen auf meinen Impuls unterschieden sich deutlich von denen auf vorherige Impulsausstellungen. Wie genau, vermag ich nicht zu sagen. Aber es ist sicherlich so, dass die künstlerischen Formationen im Raum, die im rezeptionsästhetischen Sinne als Betrachterfunktionen und damit gleichsam als Handlungsanweisungen verstanden werden können, die künstlerischen Resonanzen ebenso mitbestimmen wie die jeweils mitgebrachten bildnerischen Sozialisierungen, die individuellen Dispositionen und die künstlerisch-pädagogischen Interventionen durch die Dozent\*innen der PAULA. Als ich nach einigen Monaten die Ausstellung zurückbaute und

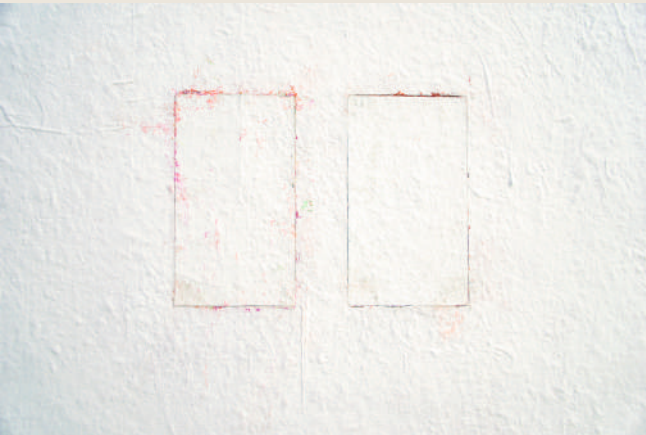




den White Cube wiederherstellte, konnte ich die Spuren zurückverfolgen und in einem letzten künstlerischen Akt die Resonanzen wieder aufgreifen für eine flüchtige, sich schnell verwandelnde Bewegung ins Nichts, ähnlich den Nachbildern, die durch die Aktivität des Auges und des Blicks eine Weile durch den Raum schweben und dann langsam verblassen.

Doch Nachbilder hinterlassen Spuren, auch wenn sie vergangen sind. Eine feine rote Linie blieb lange stehen und bis zur kürzlichen Renovierung der Räume bildeten die übertapezierten Farbf Flächen kleine Vertiefungen in den unzählbaren Farbschichten im lebendigen Galerieraum. Wenn ich heute die PAULA betrete, hat sich meine Wahrnehmung der Räume verändert. Die Resonanzen schwingen gleichsam nach und erfüllen so eine wesentliche Aufgabe zeitgenössischer Galerien und Bildung. Denn die individuelle Wahrnehmung und Reflexion, die das Resonanz-Prinzip der PAULA ermöglicht, hat, auch in den Augen von Olafur Eliasson, einen wesentlichen Einfluss auf gesellschaftliche Entwicklung. Darin liegt der zeitgenössische Bildungsauftrag von Museen und Galerien begründet:

*“I find that cultural institutions have the potential to add more complex views and values to society by allowing various configurations of identity. Thus, it is my belief that museums should*



*... avoid supporting generalised ideas or experiences that do not leave room for individual evaluation, feelings, and thoughts. ... Instead of presenting a ‘totalitarian’ model of experiencing, they can create an environment that encourages variety and individuality in the experiences of their visitors. In other words, in preserving the freedom of each visitor to experience something that may differ from the experiences of others, art can continue to have a significant impact both on the individual and on society as a whole” (Eliasson 2006, S. 83).*

Eliassons Vision von dem, was Kunst und die Ausstellung von Kunst zu leisten vermögen, ist am Ende nicht so weit entfernt von den romantischen Entwürfen einer Universalpoesie, die Andersens *Schneekönigin* zu Grunde liegt.

Während der kleine Kay emsig und rastlos versuchte, die Eis-splitter zu dem einen, gesuchten Wort zu fügen, betrat die kleine Gerda das Schloss. Als sie den kleinen Kay erkannte und umarmte, blieb der ganz still und kalt. Da weinte die kleine Gerda und ihre heißen Tränen fielen auf Kays Brust und drangen in sein Herz. Da weinte auch Kay und seine Tränen schwemmten das Spiegelkörnchen des mathematischen Verstandes aus seinem Auge, das die Schneekönigin dort hineingepflanzt hatte. Da begannen selbst die Eisstückchen vor Freude zu tanzen und als sie sich müde niederlegten, formten sie das Wort, das Kay so lange gesucht hatte: Ewigkeit. Denn, und das ist Andersens Botschaft an seine Leser\*innen, wenn ihr nicht werdet „wie die Kinder, so werdet ihr das Reich Gottes nicht erben.“ (Andersen 1847, S. 117). Die kalte leere Herrlichkeit der Schneekönigin ist der romantischen Liebe gewichen und verblasst wie ein schwerer Traum. Der physikalisch-technische Verstandesraum wird zum relationalen Beziehungsraum.

In der poetischen Umbildung des mathematischen Behälter-raums zum phänomenologischen Ort-Raum in der Form des Märchens mit seinen Bezügen zur romantischen Universalpoetik zeigen sich die sozialen Metaphern und die pädagogische Brisanz in Andersens Märchen, wie Metz und Seeßlen in ihrem Radioessay bemerken:

*„Der wahre Adel eines Menschen kommt weder von seiner Herkunft noch von seinen Insignien. (...) Andersens Märchen-Geschichten sind nicht nur Revolten gegen die Pädagogik seiner Zeit. Sie lassen sich bis heute subversiv lesen als Revolten gegen Anpassung, seelische Vereisung und Entfremdung.“ (Metz & Seeßlen 2016)*

LITERATUR

Andersen, Hans Christian (1847): Die Schneekönigin. In: Ders.: Gesammelte Werke. Vom Verfasser selbst besorgte Ausgabe. Zwölfter Band. Gesammelte Märchen. Erster Theil. Leipzig: Verlag Carl Berendt Lorck. <https://digitale-bibliothek-mv.de/viewer/resolver?urn=urn:nbn:de:gbv:9-g-4889568> S. 69-117.

Cappock, Margarita; Bacon, Francis (2005): Francis Bacon: Spuren im Atelier des Künstlers. Dt. Erstausg. München: Knesebeck.

Eliasson, Olafur (2006): Some Ideas about Colour. In: Ders.: Your Colour Memory. Glenside: Arcadia University Art Gallery, pp. 75–83.

Heidegger, Martin (1969): Die Kunst und der Raum. St. Gallen: Erker-Verlag.

Hubmann, Herwig (2004): Historische Techniken der Fassadengestaltung mit Verputz und Stuck und Fallbeispiele des 17. und des 18. Jahrhunderts in Graz und in der Steiermark. In: Forschungsberichte Kunstgeschichte Steiermark 4/2004. Hrsg.: Kunstgeschichte Steiermark, Margit Stadlober, Institut für Kunstgeschichte. Graz: Universitätsbibliothek der Karl-Franzens-Universität Graz.

Löw, Martina (2001): Raumsoziologie. 1. Aufl. Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1506. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Metz, Markus; Seeßlen, Georg (2016): HANS CHRISTIAN ANDERSEN. „Aber darunter – ein trauriges Herz“. Deutschlandfunk Kultur – Zeitfragen 02.12.2016 19:30 Uhr (Archiv).[https://www.deutschlandfunkkultur.de/hans-christian-andersen-aber-darunter-ein-traurigesherz.976.de.html?dram:article\\_id=372849](https://www.deutschlandfunkkultur.de/hans-christian-andersen-aber-darunter-ein-traurigesherz.976.de.html?dram:article_id=372849) (Zugriff am 22.08.2020).

Novalis (Georg Friedrich Philipp Freiherr von Hardenberg) (1800): Wenn nicht mehr Zahlen und Figuren. In: Ders.: Schriften (Historisch-kritische Ausgabe), Bd. 1: Das dichterische Werk, herausgegeben von Paul Kluckhohn und Richard H. Samuel. Kohlhammer, Stuttgart, 2., nach den Handschriften ergänzte, erweiterte und verbesserte Aufl. 1960, S. 344.

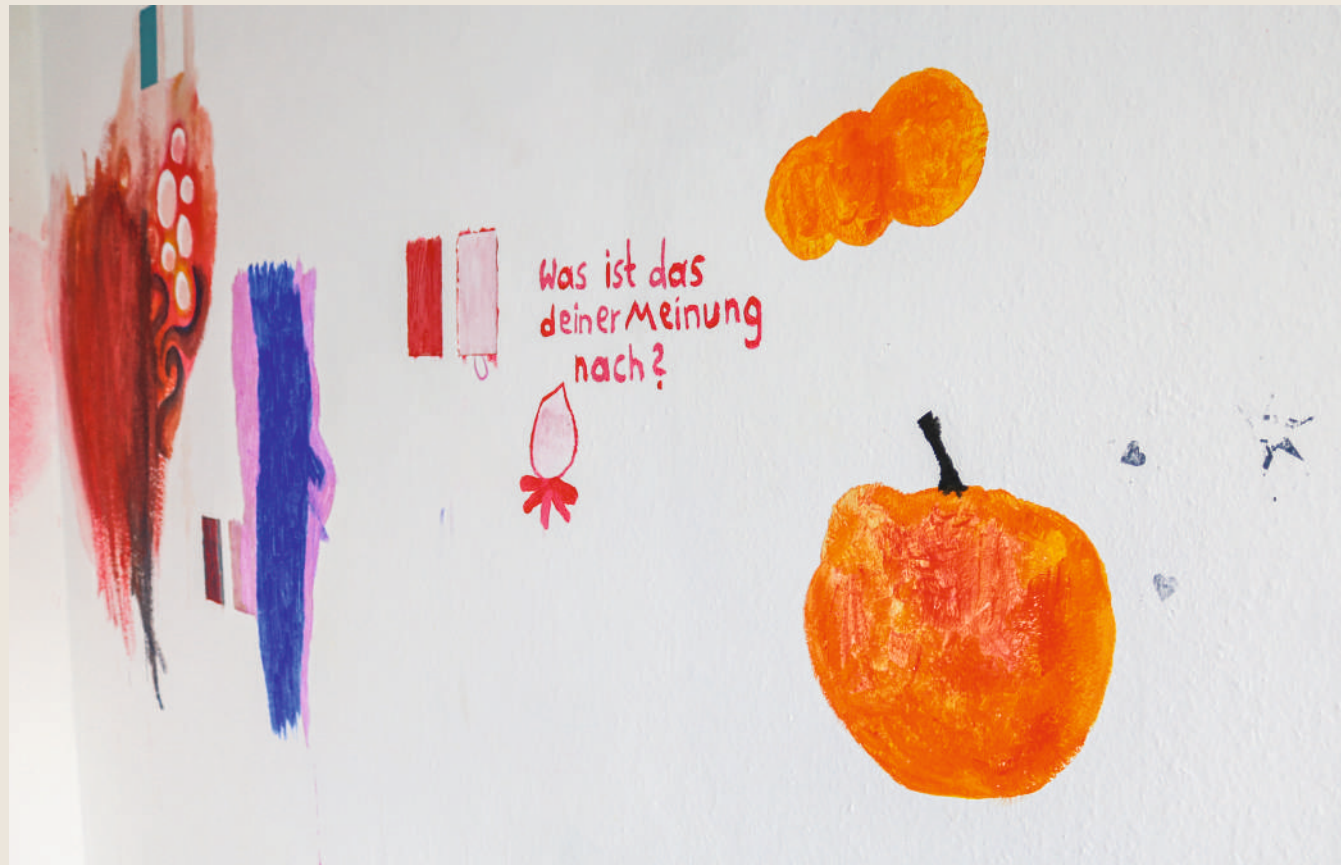
O’Doherty, Brian (1982): In der weißen Zelle. Anmerkungen zum Galerieraum. Kasseler Hefte für Kunstwissenschaft und Kunstpädagogik Heft 3, hrsg. von Wolfgang Kemp und Gunter Schweikhart. Kassel: Gesamthochschul-Bibliothek.

O’Doherty, Brian (2007): Studio and Cube. On the relationship between where art is made and where art is displayed. New York: Princeton Architectural Press.

Sachsse, Rolf (2004): Wilhelm Ostwald: Farbsysteme. Das Gehirn der Welt. Hrsg. Peter Weibel, Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe. Ostfildern-Ruit: Hatje-Cantz.

Schlegel, Friedrich (1967): Athenäums-Fragment Nr. 116. In: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Hrsg. von Ernst Behler. Erste Abteilung: Kritische Neuauflage. Zweiter Band: Friedrich Schlegel. Charakteristiken und Kritiken I (1796–1801). München/Paderborn/Wien: Schöningh, S. 182f.













Sara Schwienbacher

# Der Speicher





Es laufen ganz unterschiedliche Menschen hier ein und aus. Ich erkenne die Zielgruppe meistens daran, auf welcher Höhe sie meine Wände bearbeiten. Kommen länger keine kleinen Kinder in die PAULA, bleibt das untere Raumdrittel ziemlich leer. Alles ist dann so mittig auf mir ausgerichtet.

Gerade bin ich ziemlich voll und schwer. Und ich merke, dass ich ein bisschen drauf warte, dass wieder einmal weiße Farbe zum Einsatz kommt. Manchmal reicht es mir schon, wenn einige Ecken und wenige Flächen wieder aufgeklärt werden. Ich wundere mich seit geraumer Zeit darüber, wieviel Farbe auf mir hält, dieses ständige bunt anmalen und wieder weiß machen, wellt mich auf.

Ich höre Schritte, vereinzelte, wahrscheinlich eine Dozentin, die sich vorbereitet. Meistens laufen erst mal alle ziemlich hektisch durch mich durch, mit einem prüfenden Blick, zählen Stühle ab, verrücken mit lautem Geräusch Tische, bevor sie tatsächlich einen Rundumblick einnehmen. Dieser zweite Blick ist leiser, weniger handelnd, mehr prüfend. Manche haben neugierige Augen, andere besorgte. Oft wird an dieser Stelle gemurmelt. Es scheint gar nicht einfach zu sein, sich anhand von dem, was auf mir drauf und in mir drin ist, etwas auszudenken, was man zusammen mit den Besucher\*innen machen könnte. Gestern kam eine Dozentin, die hat erst mal viele Sachen rausgeräumt, bevor es losging. Manchmal ist es schwer für mich, das auszuhalten, denn ich bin ja immer dabei. Dabei, wenn es entsteht.

Vor ein paar Tagen hat eine kleine Besucherin, alle Knete aus mir auf einem Haufen gesammelt. Die ging ziemlich genau vor, hat jegliche Stücke auch von meinen Wänden heruntergekratzt und alles auf ein Holzbrett gelegt. Manchmal hat sie sich umgedreht, um zu gucken, was die anderen machen, aber meistens war sie ganz konzentriert. Fast die ganze Zeit hat sie genutzt, um die Knetreste zu vereinen, am Ende hat sie das Brettchen auf das Papierregal gestellt. Nur wenige Stunden später kam eine Frau, die hat dieses Brettchen mit buntem Haufen beschriftet, mit „mach was draus“. Einige Zeit stand der bunte Berg da unentdeckt, anscheinend fand es niemand spannend oder herausfordernd genug oder dachte einfach, es sei schon fertig. Und nicht lange danach hat es jemand anderes einfach rausgeworfen, ohne Zögern. Wenn etwas verschwindet, denke ich meistens kurz zurück an den Ursprung, an die liebevolle Zuwendung des Mädchens. Alle Werke beherbergen eine Geschichte und eine Beziehung.

Hände, die auf mir klatschen, Lineale, die auf mir liegen, Pinsel, die mich bestreichen, Rollen in Weiß, die auf mir kraftvoll vor- und zurückschwingen, Menschen, die sich ganz dicht an mich stellen und sich selbst umranden, Papier, das auf mir klebt und Pappe, manchmal auch zähes Gaffa-Tape, Nägel, die mich stechen, Messer, die mich zerteilen, ich werde angespuckt, mit Füßen getreten, mit Lippen geküsst.

Am meisten werde ich angeguckt, ich merke, was das für Blicke sind, jeder guckt anders. Im Gucken steckt schon das Interesse, der Blick formuliert die Frage. Die Art des Hinsehens bestimmt

den künstlerischen Prozess, der folgt. Die Augen verraten die folgenden Handlungen, nicht den Inhalt, aber die Beziehung zu mir. Viele möchten gerne alles sehen, andere haben ihr Ziel schon, bevor sie mich entdecken.

Es ist laut und viele kleine Schritte trampeln in mir, immer wieder positionieren sich Kinderhände mit Kärtchen mit einem roten x oder einen grünen Haken vor irgendeinem Werk auf mir. Dann sprechen alle Stimmen darüber, warum sie diesen Teil von mir mögen oder warum eben nicht. Ich kann nicht genau sagen, was ich schön finde, manchmal ist es die zarte Berührung, die kleinen zarten Pinselstriche, die meinen Putz kitzeln, die kraftvollen Spachtelmassen voller Farbe, die meine Oberfläche verändern, der Staub von Holzspänen, den ich in mir trage, es ist jeden Tag anders. Es kommt darauf an, was schon da ist. Stimmig fühle ich mich, wenn alles mit allem in mir spricht und schwingt, das gelingt nicht immer. Oft liegen und stehen und ragen Werke in mir, die sich nicht berühren, die sich nichts zu sagen haben, die sich nicht einmal ansehen.











Nicht alle gucken in dieselbe Richtung, wenn sie mich betreten, viele machen es sich auf Augenhöhe bequem, aber manche suchen auch absichtlich ungewöhnliche Orte, mögen es heimlicher, suchen das Versteck. Eine junge Frau hat vor kurzem nur auf meinem Boden gearbeitet und mich dabei kaum verändert. Mit weißem Klebeband suchte sie Stellen, denen sie Aufmerksamkeit zusprach. In Form von auffordernden Aussagen, simpel geschrieben mit schwarzem Stift. „Lad dich doch mal selber ein“, steht nun unter der Heizung, so dass man es noch sehen kann, wenn man genau hinsieht und „discover your self sometimes“ klebt in der hintersten meiner Ecken. Handlungsanweisungen spielen hier oft eine Rolle, manchmal Gebote, manchmal Bitten, die Besucher\*innen stellen sich vor, dass danach jemand kommt und das sieht, das liest und das macht.

Der kleine Ben kommt in den Raum gelaufen, zielsicher kommt er an und sucht sein erst letztes hinterlassenes Leinwandwerk. Er hat es auf meinen Boden gestellt und mit Pfeil und noch unsicher aneinander gereihten Buchstaben auf mir geschrieben – „bitte weitermalen“. Er schaut die Dozentin verblüfft an und sagt: „Mein Bild ist weg. Hier steht es nicht mehr“. Er sucht mich ab und findet sein Werk an einem neuen Platz. Irritiert sagt er: „Es sieht noch aus wie vorher, es ist gar nicht weitergemalt. Wie kann das sein? Ich habe doch extra



hingeschrieben, bitte weitermalen.“ Er ist sichtlich enttäuscht.

Wenn ich alleine bin, ist es zwar in mir ruhig, aber alles, was je in mir war, ist da, es ist nie weg. Ich habe eine Erinnerung, ein Gedächtnis. Ich strahle und glänze – auf mir ein riesengroßer goldener Kreis, ein großer Teil von mir ist blau, die Welt nimmt meine Wände ein, Kaugummis kleben auf mir, ein Weihnachtsbaum rankt in mir, Dinosaurierkacke auf meinem Boden, ein Herbsttier mit stethoskopischem Auge in orange, rosarote Hautfalten, ein Flöte spielender Teddybär, ein Haufen Watte in allen Farben, Spatzen auf ausbrechenden Vulkanen. Für alle, die oft da sind, bin ich nie nur das, wie ich in einem Moment erscheine, sondern alles, was sie je in mir erlebt und gesehen haben. Es gibt ein unsichtbares Werk, das ich über die Zeit hinweg in mir sammle.

Manchmal verbünde ich mich auch mit einzelnen Werken oder sie sich mit mir, das kann ich nicht mit Sicherheit sagen. Aber ich spüre, dass ich wichtig für sie bin und sie für mich. Es gab z.B. mal einen Teddybären, der lange bei mir war. Er war groß und rosa und hing anfänglich schlaff über einem Sockel mitten in mir. Er war Teil einer Performance und blieb auch nach dem interaktiven Geschehen bei mir. Wir begannen schon von Anfang an uns jeden Tag neu anzusehen. Er wurde wie zu einem Spiegelbild von dem, was auf mir drauf und sonst noch in mir drin war. Er positionierte sich stellvertretend für alle anderen, die mich besuchten. Er bekam die dauerhafte Betrachter\*innenposition zugesprochen und befand sich, wie alles andere immerfort in Veränderung. Er verbog sich, er stellte sich auf, er verwandelte sich, aber irgendwie blieb er auch immer er selbst. Er fehlte mir, als er abgeholt wurde. Ich mag diese Konstanten, die Dinge, die bleiben, die zeigen die Zwischenräume, sind Speicher wie ich, speichern die Teile von dem, was passiert zwischen dem einen und dem anderen Mal. Sie werden zu Zeugen.

Ich höre ein sehr angestrengtes Schnauben. Ob etwas intensiv erlebt und in mir ausgetragen wird, merke ich oft am körperlichen Einsatz der Gestalter\*innen. Viele Sachen, die hier in mir passieren, sind sehr persönlich, erzählen etwas aus der Gefühlswelt der Macher\*innen. Heute ist es eine Dozentin, die sich verausgabt, sie ist außer Atem, während sie versucht, einen richtig großen Stein von draußen in mich reinzuheben. Oft holen Menschen Materialien aus der Natur, aber so etwas Schweres noch nie. Sie kommt an ihre Grenze, während sie versucht, den Stein über die Türschwelle zu bekommen. Jetzt spüre ich auch das Gewicht in mir, der Stein ist zu eckig, um ihn zu rollen, sie kann ihn nur schieben, das hinterlässt Kratzer in mir und reißt meinen Boden auf. Es dauert, bis sie die richtige Platzierung findet. Ein wirklicher Kraftprozess. Erschöpft lässt sie sich neben dem Stein nieder und schenkt ihm all ihre Aufmerksamkeit. Liebevoll beginnt sie ihn zu verändern, mit Watte macht sie ihn weicher, und mit Glitzer und mit grün. Sie dreht ein Video, eine Landschaftsbegehung, bei der für sie Erinnerungen an die Felsen ihrer Kindheit



wach werden. Vielen geht es so wie ihr, am Ende lausche ich oft ganz persönlichen Geschichten. Oft auch Geschichten, die mir etwas über das Innerste meiner Besucher\*innen verraten.

Betreten nur im unteren Meter gestattet, liest ein weibliche Stimme, ein Schild auf meiner Tür in Stempelfarbe, die Frauenstimmen lachen und treten ein. Die Rollen auf meinem Boden sind schwer, Jens fährt mit Bedacht durch mich durch, er mag es nicht, wenn er irgendwo aneckt. Mag es nicht, wenn seine Klamotten schmutzig werden und mag es auch nicht, wenn seine Hände voll mit Farbe sind. Mich malt er gerne an, dafür zieht er sich Handschuhe an. Wenn es losgeht, gibt es nur noch mich und ihn. Alles, was da ist, alles, was noch kommen mag, ist für unseren Moment nicht relevant. Es ist ein Duell, Jens und ich. Wir sind uns gegenüber und er streicht siegesicher Rot mit Plastikhandschuhen auf mich, die Handschuhe erzeugen beim Verstreichen einen Widerstand. Die Form scheint nicht relevant, es geht nur um das Tun. Es interessiert ihn nicht, was er an mir verändert, es geht ihm nur ums Erleben. Er verausgabt sich. Nach Rot kommt Blau und Grün, die Betreuerin achtet darauf, dass er regelmäßig den Platz wechselt, sonst wird am Ende die Wand noch ganz braun, sagt sie. Jens wendet seinen Blick nie nach rechts oder links, er bewegt sich nur zwischen seinem Farbteller und der Berührung meiner Raufasertapete.

Was ich merke, ist, dass alle anders mit mir umgehen, mit meiner Fülle z.B. bin ich so wie manchmal komplett knallbunt und voll mit Formen, dann benötigt es einen reduktiven Eingriff. Manchmal suchen sich die Kinder dann Lieblingsorte, kleine Ausschnitte auf mir, die sie besonders mögen, und umranden diese mit Klebeband. Meistens nehmen sie dann Weiß, nur einmal, da nahmen sie rollenweise schwarze Farbe, bis ich ganz verschluckt wurde von einer unendlichen Tiefe. Die Kinder saßen dann mit großen Augen vor ihrem „bunten Planeten“, so benannten sie ihr Werk. Aus mir kommt etwas zum Vorschein, das sie sich vorher nicht vorstellen konnten, ich sehe es in ihren Blicken, sie beleben mich mit ihrem Zauber. Nur durch Ihre Fantasie kann ich zum Raumschiff werden, das durch das Weltall fliegt. Ein Kind installiert noch einen Raumfahrer, und mit Nägeln und Hammerschlägen werden mit Fäden Linien auf mir gezogen, mit Fluchtpunkt. So konnten die Astronauten quer durch mich hindurch fliegen.

Manchmal sehen meine Besucher\*innen tatsächlich ganz anders aus als sonst, sie verkleiden sich dann mit Masken und Gesichtsbemalungen. Wenn sie so verändert aussehen, werde ich zur Bühne für ihre Inszenierung. „Ausgehend vom Selbstporträt aber abseits der Norm“, so viel konnte ich erlauschen, wollten sie unbedingt etwas zeigen, was man noch nicht kennt. Welches Gesicht zeige ich der Welt? Wirklich wichtige Fragen werden immer wieder in mir bewegt, und ich merke, dass es alle begrüßen, diese hier in mir zu stellen. Hier sind sie sicher, und erfahren durch die vielfältigen Möglichkeiten in all ihren

Erscheinungsformen Legitimation. Die Beantwortung kann sich in mir ausbreiten.

Nicht alle können sich gut von ihren gefundenen Antworten trennen. In mir üben die Menschen auch loslassen, sie bemalen mich und einige würden mich trotzdem am Ende gerne einpacken und mitnehmen. Wenn sie mich verlassen, trennen sie sich auch von ihrem Werk. In mir bleibt alles, auch das Hässliche, das Ungewollte und auch die Unordnung. Das Ergebnis und die Geschichte dazu. Wie viele könnte ich noch erzählen.











Hannes Egger

**Worpswede:  
This image is no  
longer available**





Den Norden Deutschlands kenne ich wenig, insofern waren meine Informationen über Worpswede sehr karg bis nicht vorhanden. Paula Modersohn-Becker war mir entfernt ein Begriff, dass Rainer Maria Rilke auch in Worpswede verweilte, wurde mir erst bewusst, als ich in der PAULA beim Warten sein Buch aus dem Regal zog.

In dem Moment war ich bereits vor Ort und ließ mich darauf ein, was ich vorfand. Dies waren vor allem ein Ausstellungsraum mit Werkstattcharakter, versehen mit viel Offenheit zum Experiment und dem Team von PAULA, welches Lust hatte, aktiv am Ausstellungsformat zu arbeiten, und keine Mühen scheute, um mir Worpswede näher zu bringen. In Erinnerung geblieben ist mir auch die sehr inspirierende Unterkunft der Künstlerhäuser. In idyllischer, ruhiger Lage zu den weiten Hamme-Wiesen fügen sich die Wohnateliers harmonisch in die Landschaft am westlichen Rand des Künstlerdorfs ein.

Bewusst war mir aus Vorgesprächen und aus den wenigen Informationen, die ich über eine kurze Recherche im Internet machte, dass Worpswede eine sehr starke Verbindung zu seiner Vergangenheit hat. Dies interessierte mich, da ich mich in meiner künstlerischen Praxis immer wieder mit der Erinnerung, deren Grenzen und Konstruktion beschäftige. Mich interessiert weniger die Historie selbst, sondern deren Verbindung zum Heute, also die Erinnerung an sich und die Elastizität dieser.

In Worpswede fiel mir sofort auf, dass es ein Ort ist, der von seiner Vergangenheit lebt, besonders die Institutionen halten diese Historie aufrecht und inszenieren sie hauptsächlich für Tagesausflügler\*innen. Die Bewohner\*innen von Worpswede scheinen sich auf diese Situation eingelassen zu haben, da sie einerseits direkt oder indirekt davon leben oder sich im Schein der Vergangenheit sonnen. Worpswede schien mir jedoch nicht nur eine Vergangenheit zu haben, sondern mindestens zwei, jene der Künstlerkolonie um die Jahrhundertwende vom 19ten zum 20ten Jahrhundert und auch jene der 1968er Generation, die auch bereits historisch, aber noch nicht historisiert ist und es nicht zu schaffen scheint, an das Zeitgenössische anzuschließen. Viel Romantisches habe ich gesehen, das mich an Hippie-Kommunen und einen sehr am Kunsthandwerk orientierten Kunstbegriff erinnerte, weniger aber Auseinandersetzungen mit der Gegenwart.

Im Gepäck nach Worpswede hatte ich einen Teil einer halbfertigen Installation, T-Shirts mit der Aufschrift „This image is no longer available“. Mit nicht mehr zur Verfügung stehenden, nicht mehr aktuellen oder nicht mehr der Realität entsprechenden Bildern wollte ich bereits länger arbeiten. Worpswede schien mir ein passender Kontext, auch weil in der Zeit meiner Ausstellung das dortige Fotofestival „RAW“ stattfand. Die Arbeit sollte eine bewusste und aktive Reflexion der Beziehung zur Vergangenheit und der Konstruktion von Vergangenheit durch Bilder, in diesem speziellen Fall durch Fotografien, sein.

In einem abgedunkelten Raum in der PAULA stand ein Kleiderständer, auf diesem aufgehängt fanden sich die weißen T-Shirts mit dem schwarz-flächigen Aufdruck. Eine Wand wurde von einem Beamer mit einem unscharfen schwarz-weißen Bild beschienen, das Bild war augenscheinlich ein Foto, die Erkennbarkeit war allerdings stark eingeschränkt und sollte die Assoziation an eine lang vergangene, fast vergessene Erinnerung, hervorrufen. Nach ca. einer Minute wechselte das Bild und es erschien ein neues Foto auf einem von mir schwarz gemalten Feld auf der weißen Wand, auch dieses war bis zur Unkenntlichkeit unscharf. Insgesamt wurden auf diese Art und Weise fünf verschiedene historische Aufnahmen – allesamt in schwarz-weiß – von Worpswede gezeigt. Eines zeigte etwa drei Segelboote im flachen Wasser, ein anderes hingegen einen Herren, der ein Rad schiebt, mit dem er ein gemaltes Landschaftsbild entlang einer Straße transportiert. Wieder andere Fotos zeigten Portraits von Menschen: Ein Paar, eine Frau und einen sitzenden, elegant gekleideten Mann.

Die Aufnahmen sammelte ich vor Ort im Archiv des Kulturvereins, ausgewählt habe ich sie nach sehr persönlichen Kriterien, sie sollten mir gefallen, mich ansprechen und unterschiedliche Motive darstellen. Die Installation rief die Besucher\*innen auf, selbst aktiv zu sein, sie konnten sich mit dem unscharfen Bild zufrieden geben oder konnten ihren eigenen Körper und deren Beweglichkeit nutzen, um das Bild scharf zu stellen. Die T-Shirts konnten von vom Kleiderständer abgenommen und angezogen werden, durch das Eintreten in den Lichtkegel des Beamers konnte mit dem weißen Stoff durch Annäherung oder Entfernung zum Beamer das Foto scharf gestellt werden. Die Besucher\*innen wurden zur Projektionsfläche für die historischen Bilder, sie wurden zum Display für die Erinnerung für die anderen Besucher\*innen und konstruierten damit bewusst oder unbewusst neue Erinnerungen auf ihren Körpern. Durch die künstlerische Intervention wurde der Körper der Besucher\*innen selbst zum Medium, Foto und Körper vereinigten sich und ermöglichten erst dadurch die Sichtbarkeit, man könnte auch sagen, die Erkenntnis. Ohne Körper – kein Sehen und ohne Menschen keine Erinnerung. Die Beziehung zwischen dem Dasein der Besucher\*innen, der Konstruktion und dem „Tragen“ von Erinnerung wurde offensichtlich. Wieviel optische Schärfe vonnöten war und gewollt wurde, bestimmten die Besucher\*innen selbst.

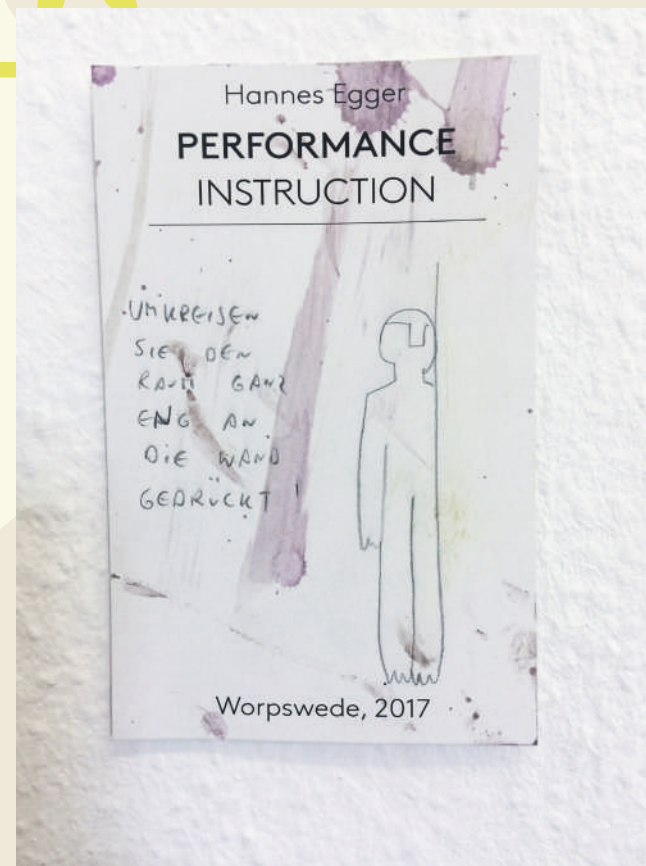
Mit der Installation „this image is no longer available“ sollte einerseits der historische aufgeladene Kunstort Worpswede sichtbar gemacht, gleichzeitig aber auch gebrochen und in einen neuen Kontext gesetzt werden, in dessen Mittelpunkt die Besucher\*innen, also die Menschen, standen.

Die Installation für den zweiten Raum der PAULA entstand recht spontan vor Ort.

Ziel war auch in diesem Fall, die Menschen als aktiven Teil in das Kunstwerk hereinzuholen, wobei mit dem Zugang selbst gearbeitet wurde. Der Zugang zum Raum erfolgt normalerweise über den Haupteingang der Kunstschule. Ich habe mich







entschlossen, diese Tür zu schließen, da ich einen neuen und anderen, etwas mühsameren Zugang schaffen wollte. Im selben Gebäude wie die Kunstschule liegt auch die Galerie Altes Rathaus, diese ist über die Hauptfassade von der zentral gelegenen Bergstraße aus zugänglich, die Kunstschule PAULA hingegen über einen links um die Ecke liegenden Eingang. Ich fand, dass der Eingang zur PAULA genauso repräsentativ sein sollte, wie jener zur etwas verstaubten Galerie. Und so versetzte ich diesen kurzerhand neben den Galerieeingang, indem ich ein Fenster der Hauptfassade, welches in den Ausstellungsraum der PAULA führte, nutzte.

Zum Fenster dazu baute ich mit Hilfe von verschiedenen Sockeln, Brettern und sonstigen „Kunstmaterialien“ aus dem Fundus der PAULA einen neuen Zutritt, der einerseits eine neue Gewichtung in der Wahrnehmung der Kunstschule bot, aber auch eine bestimmte Anstrengung und Aufwand von den Besucher\*innen forderte, um durch ihn durch zu gelangen. Sie mussten über mehrere Treppen über das Fenster einsteigen. Dies geschafft, fanden sie sich in einem Raum mit allerhand Objekten aus der Kunstproduktion, allerhand Dinge, die vor Ort waren und ich für die Installation verwendete. Mir war es wichtig, mit den Materialien der Kunstschule zu arbeiten, da diese eine ganz besondere Ästhetik und Haptik hatten, aber auch inhaltlich dem Konzept entsprachen, schließlich ging es um eine Auseinandersetzung mit der Kunstschule. Die Objekte wie Tische, Staffeleien, Podeste, Stühle, Werkbänke usw. waren frei im Raum verteilt. Die Installation knüpfte an meine Werkserie „Perform Yourself“ an. Mit verschiedenen Medien, z.B. Zeichnungen, Texte, Videos, Audioaufnahmen, gebe ich Anleitungen und die Besucher\*innen selbst performen die Räume und / oder Objekte, sie werden Teil, oder besser gesagt, zum Zentrum der Werke. Ohne Besucher\*innen ent- und bestehen sie nicht, erst im Vollzug der Anleitungen „erwachen“ die Werke zum Leben.

Die Besucher\*innen, die in die PAULA durch das Fenster einsteigen, fanden sich in deren Mitte und damit in der Mitte der Installation „Performance Instruction“. Jedes der Objekte war mit einer kurzen gezeichneten und geschriebenen Handlungsanweisung versehen, wie mit dem jeweiligen Objekt zu interagieren war. Unter anderem wurde angeleitet, sich über einen Malerbock zu bücken, auf ein Podest zu steigen, einen Stuhl hochzuheben, sich über eine Stuhlreihe zu legen, mit den Händen auf einem Sockel zu trommeln.

Eine Handlungsanweisung unterschied sich maßgeblich von den anderen, da sie organisatorisch ausgerichtet war. Sie forderte dazu auf, die Uhr an der Wand im Auge zu behalten und im Takt des Sekundenzeigers eine Minute lang zu zählen und anschließend alle Personen im Raum aufzufordern, die Position zu wechseln. Jeder Ortswechsel bot neue Perspektiven und neue Handlungsmöglichkeiten, deren Energie auch von außen durch das Fenster wahrgenommen werden konnte, da verschiedene Geräusche und Lachen zu hören waren. Eine Anweisung war auch, aus dem Fenster zu gucken und laut zu erzählen, was







gesehen wird. Mich interessierte die Verbindung von Innen nach Außen und von Außen nach Innen. Ich wollte mit dieser Beziehung – wie etwa auch mit der Eintrittsinstallation – umgehen, da sie sehr vielfältig ist, man denke etwa an den Unterschied zwischen Passant\*innen und Besucher\*innen oder zwischen Performer\*innen und Besucher\*innen. Alle diese Beteiligten sind wichtig und bedingen sich gegenseitig, sie stehen immer in Beziehung, meist durch Blicke. Mit diesen Beziehungen wollte ich arbeiten und sie inszenieren, bzw. die Rollen – sofern möglich – verschieben.

Diese Arbeit „Performance Instruction“ entstand in Zusammenhang mit einem weiteren Projekt, das von Anfang an geplant war, und in Form eines Workshops entstehen wollte, in Kooperation mit der HKS Ottersberg. Angedacht und anschließend auch umgesetzt wurde ein interaktiver Performance-Walk. Es ging darum einen neuen, alternativen, nicht touristischen und entsprechend ausgelatschten Zugang zu Wörpswede zu entwickeln. Das Dorf sollte besser kennengelernt, genau betrachtet und mit performativen Mitteln untersucht werden. Die Ergebnisse wurden anschließend in einer Audiodatei zusammengefasst und sind seither als Podcast online zugänglich (Quelle angeben?). Bei einem individuellen Rundgang durch Wörpswede kann dieser angehört werden, die Hörer\*innen selbst werden zu performativen Aktionen an den jeweiligen Stationen des Rundweges angeleitet. Die performativen Aktionen irritieren, sie verändern für kurze Momente das Ortsbild und die Wahrnehmung. Am intensivsten wirken die Handlungsanleitungen auf die Personen, welche sich diese anhören und ihnen folgen, sie werden aber auch von anderen Personen wahrgenommen, die nicht direkt involviert sind, aber durch Zufall zu Zeugen von Performances und damit zu Betrachter\*innen werden. Auch hier wiederholt sich der Dialog von innen, im Sinne der Hörenden und Ausführenden mit dem Außen, d.h. den zufällig Zusehenden. Durch das Sehen und Gesehenwerden entstehen neue Beziehungen und dadurch, dass Wörpswede sehr klein ist und sich Menschen oft mehrmals am Tag begegnen, können sich diese Beziehungen intensivieren.

Der Ort sollte neu erlebt werden und das Erlebnis sollte nicht nur auf die Workshop-Teilnehmer\*innen begrenzt bleiben, sondern insofern nachhaltig sein, als es auch nach dem Workshop von so vielen Leuten wie möglich nachvollzogen/begangen werden konnte. Aus diesem Grund wurde auch die Partnerschaft mit dem Tourismusverein Wörpswede gesucht, welcher nun drei Sets mit Kopfhörern zum Ausleihen anbietet, damit auch Tourist\*innen den Performance-Walk erleben können.

Die Teilnehmer\*innen des Workshops, Studierende der HKS, haben die verschiedenen performativen Stationen entwickelt. Zuerst wurde in etwa ein Rundweg definiert und dieser individuell abgegangen. Dann wurden Teilstrecken definiert, auf welchen Vorschläge zu eventuellen Performances gesammelt wurden. Anschließend wurden diese Stationen neu verteilt, und von jeweils einer anderen Person wurde daran weitergearbeitet







und zu kurzen Texten verdichtet, die anschließend zusammengefasst wurden und einen ganzen Rundgang ergeben, der in ca. 1,5 Stunden durchgeführt werden kann. Es ist nicht so, dass der Performance-Walk alle klassischen Sehenswürdigkeiten des Dorfes umgeht, sondern mit diesen interagiert. So wird aufgefordert, über den Friedhof an Paulas Grab vorbei zu spazieren, dieselbe Körperhaltung wie eine kleine Eisenskulptur einzunehmen, über einen historischen Zwischenfall auf einer Treppe zu spekulieren.

Ausgangspunkt für den Workshop war die Kunstschule PAULA, die selbst in der Tradition der Künstlerkolonie steht und versucht, diese in einen zeitgenössischen Kontext zu stellen, mit dem Vorteil einer massiv romantisierten, aber zum Teil auch gelebten – vielleicht etwas isolierten – Kunstszene, die vielfach auf Kunsthandwerk setzte, aber den Erwartungen des Worpswede-Publikums zu entsprechen scheint.

Auffallend ist, dass sie die Künstler\*innen vor Ort, sowie die Besucher\*innen zum Großteil der dritten oder vierten Generation angehören. Die Kunstschule PAULA setzt genau dort ein und arbeitet mit einem sehr jungen Publikum. Sie greift die Idee der Künstlerkolonie auf und entwickelt sie weiter, indem sie unter anderem zeitgenössische Künstler\*innen einlädt, vor Ort zu

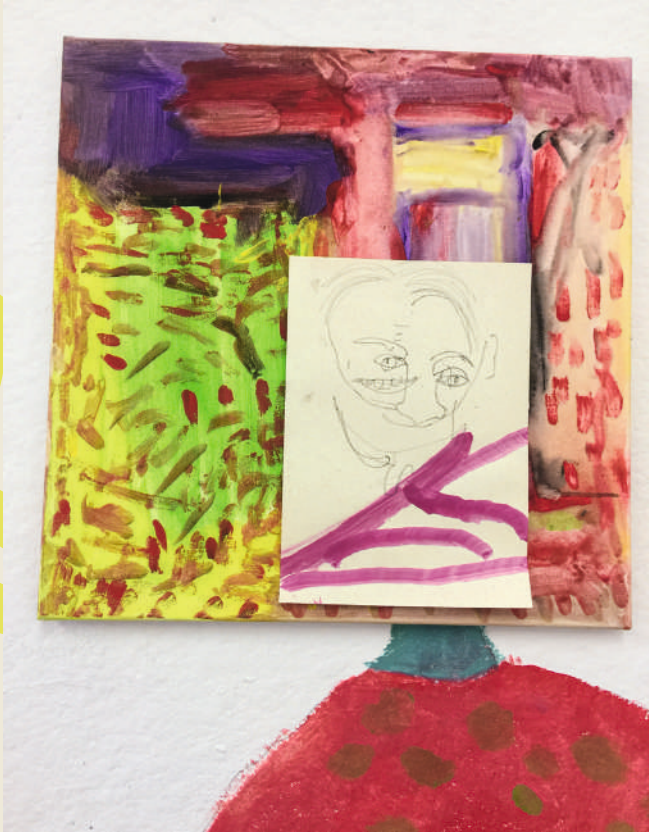
arbeiten und sich mit der Historie auseinander zu setzen. Die Gegenwart wird dabei aber nicht vergessen und prozesshaft verstanden, indem die Besucher\*innen im Laufe des Ausstellungsprojektes aktiv in die Ausstellung eingreifen und die Räumlichkeiten verändern, so dass die Ausstellung einen Ausgangspunkt und auf keinen Fall den Endpunkt des Projektes darstellt. Die Besucher\*innen gestalten weiter und machen Neues daraus, indem sie ihre eigene Kreativität, im Dialog mit dem ursprünglichen Kunstwerk, welches irgendwann materiell vielleicht vollkommen verschwindet, aber im Prozess immer noch da ist, ausleben.

Das Fotofestival versucht vermutlich etwas Ähnliches, indem es in dieser sehr besonderen und inspirierenden Natur- und Kulturlandschaft Fotokunst präsentiert. Durch die Kunstkurse und das Ausstellen von zeitgenössischer Kunst geht PAULA einen Grenzgang, der viel Gleichgewichtssinn verlangt. In Worpswede reicht es nicht, Mal- und Bastelkurse für Tagesausflügler\*innen und die Enkelkinder der Hippie-Künstler\*innen zu bieten, es muss auch, und daran tut die Kunstschule gut, an der Anknüpfung an die aktuelle Kunstszene gearbeitet werden, ohne jedoch die Historie, die durch sie grundgelegten Vorteile und deren Auftrag zu vergessen.





Das Vergessen hat aber auch, und damit wären wir wieder bei „This image is no longer available“, einen positiven Aspekt. Erinnern und Vergessen ist dialektisch angelegt, sie bedingen sich gegenseitig, es ist ein Annähern und Weggehen, ein Schärfer und Verschwimmen, ein Daraufzugehen und Sichentfernen. Dies ist der Weg, den PAULA eingeschlagen hat. Wollen wir ihr alles Gute für diesen immer wieder neu auszurichtenden Weg und ein hohes Maß an sensibler Orientierung wünschen, ohne dass sie in tote Romantik oder die abgespacte Bodenlosigkeit verfällt.







This image  
is no longer  
available



Mariann Schäfer

# Perspektiv- wechsel



# Theater der Worte







Während meiner Studienzeit an der Hochschule für Künste im Sozialen, Ottersberg, und nach meinem dortigen Abschluss habe ich bei PAULA – lebendiger Galerieraum gearbeitet. Im Text werde ich immer wieder von PAULA oder auch nur vom lebendigen Galerieraum sprechen. Ich bin 2017 zum Projekt dazu gestoßen. Damals hatten ein Wechsel der Leitung und eine Veränderung des Konzepts der Kunstschule bereits stattgefunden. Über drei Jahre hinweg habe ich verschiedene Aufgaben und Perspektiven über- und eingenommen, die das neue Bildungskonzept bereithielt. Zu Beginn war ich als Studentische Hilfskraft von Sara Schwienbacher eingestellt, der Leitung von PAULA. Durch diese Tätigkeit hatte ich viel mit der Homepage, der Social-Media-Präsenz und verschiedenen Projektberichten zu tun. Ich habe PAULA in dieser Zeit eher von außen betrachtet. Das Konzept hatte ich damals vollends verinnerlicht – auf theoretische Art und Weise. Ich beschloss, mich in meiner bevorstehenden Bachelorarbeit thematisch dem Galerieraum zu widmen. Durch künstlerische Forschung wollte ich das noch junge Konzept auch praktisch verstehen und erfahren. Ich nahm also die Rolle der Teilnehmerin ein – zunächst im Rahmen eines Kurses und dann in der Einzelarbeit.

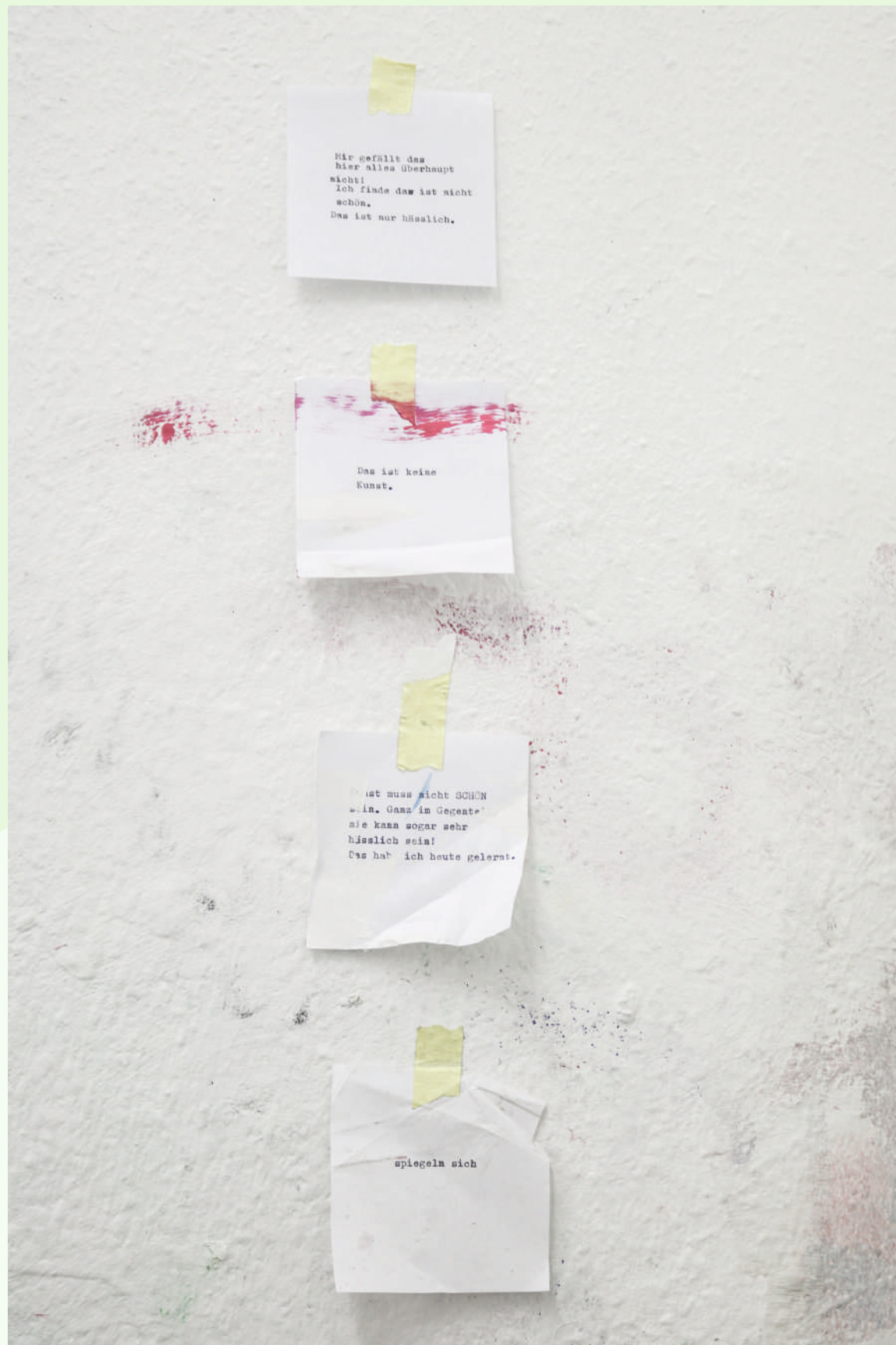
Nach meinem Abschluss im Studiengang „Kunst im Sozialen. Kunsttherapie und Kunstpädagogik“ habe ich die Rollen getauscht. Ich fing an, selbst Kurse zu leiten. Wieder zeigte sich mir PAULA in einem neuen Licht. Neue Fragen stellten sich mir. Gleichzeitig erfuhr ich Stück für Stück das Kunstvermittlungspotenzial des lebendigen Galerieraums. Ich sah und begleitete die künstlerischen Prozesse meiner jüngeren und älteren Kurs- und Workshop-Teilnehmer\*innen. Ich tauschte mich mit anderen Kursleiter\*innen über Vermittlungsmethoden und Herangehensweisen aus oder kollaborierte mit ihnen. Das Konzept entblätterte seine Möglichkeiten vor mir.

2019 fand der letzte Perspektivwechsel statt. Sara Schwienbacher fragte mich, ob ich eine Impulsausstellung im lebendigen Galerieraum installieren wolle. Am 9. September zeigte ich meine künstlerische Position bei der Vernissage von „ich bin so wütend“. Es waren raumgreifende Schrift-Arbeiten zu sehen, die sich mit dem Thema „Wut“ auseinandersetzten. Spannend hierbei war meine Rolle als Kunstvermittlerin und -pädagogin in meiner eigenen Ausstellung wenig später.

In diesen verschiedenen Rollen habe ich sehr unterschiedliche Erfahrungen gemacht. Mit jeder Gruppe, mit der ich gearbeitet habe, zeigte sich PAULA mir in einem neuen Licht. In den folgenden Episoden möchte ich die Erfahrungen diskutieren. Es sind teils persönliche Einblicke, die ich geben möchte. Der lebendige Galerieraum fordert regelrecht dazu heraus – je nach Rolle, auf die ein oder andere Weise.







## DIE TEILNEHMERIN

Ich habe zum ersten Mal in einem Kurs mit einer Hand voll anderer Teilnehmer\*innen im lebendigen Galerieraum gearbeitet. Der Kurs hieß „Vorweihnachtlicher inklusiver Erwachsenenkurs“ und wurde später in „Stammtisch für kreative Erwachsene“ umbenannt. Angeleitet wurde er von Sara Schwenbacher, der Leiterin von PAULA. Wir wurden eingeladen mit Skizzenheften durch die Ausstellungsräume zu gehen und uns einen Ort auszusuchen, an dem wir weiterarbeiten wollten. Ich ließ die Räume auf mich wirken. Ich hatte das Gefühl, dass es bereits recht viel zu sehen gab. Teilweise standen Sockel mit Werken im Raum. Es war an die Wände oder direkt auf die Sockel mit Acrylfarbe gemalt worden. Ich hatte im Vorbeigehen einige Rollen mit Makulaturpapier im Flur gesehen. Der Flur von PAULA ist das Materiallager. Ich hatte die Idee riesige Bahnen Papier hinabhängen zu lassen. Es sollte das Raumgefühl maßgeblich verändern. Ich habe mich gefragt, was ich alles durfte. Wo waren die Grenzen des Konzepts?

Durch die sehr hohen Decken vereinfachte ich allerdings meine Idee auf eine leichter umsetzbare Form. Ich fand ein bereits herabhängendes Makulaturpapier in einem Türrahmen. Auf der anderen Seite des Rahmens gegenüber platzierte ich ein



Zweites. So entstand ein abgetrennter Raum zwischen den Papieren. Dort stellte ich mich hinein. Das weiße, warme Licht, das durch das Makulaturpapier schien, wirkte beruhigend. Was war passiert? Ich hatte mir einen Ort geschaffen, an dem ich „Ruhe“ hatte. Vielleicht Ruhe vor dem vollen, unruhig wirkenden Galerieraum, vielleicht auch vor der stressigen Bachelorarbeitszeit, in der ich mich damals befand. Das ist ein Beispiel für das Potenzial von PAULA. Man kann dort als Teilnehmer\*in mit sich und seinen Themen in Kontakt kommen. Man kann sie auf künstlerische Weise ausdrücken und neu verhandeln. Das spricht auch das Thema Resonanz an. Die Räume bieten etwas an. Sie sind gefüllt mit ästhetischen Angeboten. Manche „Orte“ lassen einen völlig kalt, man übersieht sie fast. Doch die Angebote, die etwas in einem berühren oder die einen herausfordern (positiv oder negativ), sind die, mit denen wir in der Regel in Resonanz gehen. Sie wecken unsere Aufmerksamkeit. Im lebendigen Galerieraum entsteht der interessante Moment, dass man die Chance hat, auf künstlerische Weise zu „antworten“. Man kann durch das freie, künstlerische Arbeiten direkt darauf (ein-)wirken.

Nach dem ersten künstlerischen Arbeiten aßen wir gemeinsam und zeigten uns in der Gruppe unsere Werke. Es war ein schönes Gemeinschaftserlebnis, was ich bis heute sehr schätze. Wann darf man schon einmal in einer Galerie essen wie in einem Restaurant? Inmitten von Kunst?

Nach dem ersten Kurstag blieb jedoch ein Gedanke fest in meinem Kopf: Was ist, wenn das Makulaturpapier beim nächsten Mal weg ist, weil andere in den Räumen gearbeitet haben? Ich wollte das eigentlich nicht – ich wollte damit weiterarbeiten. Hier zeigt sich die eher gängige Sichtweise gegenüber Kunstwerken. Ich schaffe etwas, es ist von mir, also gehört es auch mir. Ich bestimme, was damit geschieht. In der Regel ist es dann „fertig“ und wird aufgehängt, hingestellt, verwahrt oder weggeschmissen, je nachdem. Im Konzept von PAULA ist das eher nicht vorgesehen. Dort wird damit weitergearbeitet. In dem Sinne ist „fertig“ kein lang andauernder Zustand. „Fertig“ bedeutet fest und starr. PAULA ist jedoch „lebendig“ und stetig in Veränderung. Alles, was gestaltet und ausgestellt wird, kann prinzipiell wieder verändert werden. Wenn sich jemand jedoch noch nicht von seinem Werk verabschieden kann, werden Zettel an die Arbeiten geheftet. Darauf steht beispielsweise: „Bitte nicht verändern“. Es findet also generell eine Umgewöhnung der eigenen Haltung zum Werk statt. Dies kann völlig menschliche Themen ansprechen, die mit den eigenen Grenzen, dem Neuanfang und dem Abschiednehmen zu tun haben.

Bei meinem nächsten Besuch des Kurses lernte ich dann eine neue, andere Seite des Konzepts kennen: Das Gespräch. Damit ist nicht die verbale Kommunikation zwischen zwei Menschen gemeint. Es bedeutet viel mehr, dass man selbst einen Impuls in den Raum gibt, wenn man etwas in diesem gestaltet. Darauf kann jemand anderes in einem anderen Kurs oder Workshop



„antworten“. Dies geschieht, indem er oder sie den Impuls aufgreift, das Werk verändert, umstellt oder auch wegräumt. Für einen selbst kann diese Veränderung durchaus neue Impulse und Erkenntnisse geben. So können sich alle Teilnehmer\*innen über die verschiedensten Kurse hinweg „unterhalten“. Auch hierdurch kann man ein Gemeinschaftsgefühl generieren, wenngleich man sich nicht zwangsläufig kennt. Dieses Gefühl kann sich jedoch erst beimehrmaligem künstlerischen Arbeiten in den Galerieräumen einstellen. Dadurch, dass man beim Veränderungsprozess von PAULA beispielsweise über einen Kurs hinweg zusieht und ihn mitgestaltet, fühlt man sich dem Ort schnell sehr verbunden.

### DIE KUNSTVERMITTLERIN

Im April 2018 habe ich begonnen, Kurse und Workshops im lebendigen Galerieraum zu leiten. Ich habe zahlreiche Gruppen an das Konzept von PAULA herangeführt und sie in ihrem künstlerischen Arbeiten begleitet. Vor allem Schulklassen kamen im Rahmen von Klassenfahrten zu Besuch. Aber auch Erwachsene durfte ich anleiten, wie beispielsweise das Team einer Arztpraxis oder einen Club mit ca. fünfzehn begeisterten Frauen. Die genannten Beispiele fanden vor allem im Rahmen eines halb- oder ganztägigen Workshops statt. Meist ist es so, dass sie zuvor ein „Thema“ bzw. ein Modul buchen. An dem folgenden Beispiel wird dies verständlicher:  
Eine Schulklasse bucht z.B. die Module „Landart“ und „lebendiger Galerieraum“. Von zwei Kursleiter\*innen werden diese beiden Angebote über den Tag hinweg geleitet. Die Klasse wird in zwei Gruppen geteilt. Die eine Gruppe geht beispielsweise auf die Rasenfläche vor dem Haus der PAULA oder in den angrenzenden Wald. Dort arbeiten sie zum Thema „Landart“. Ihnen wird vermittelt, was der Begriff bedeutet und sie schaffen gemeinsam oder in Kleingruppen etwas in und mit der Natur. Die andere Gruppe geht währenddessen in die Galerieräume und arbeitet dort künstlerisch. Nach ein paar Stunden und einer Pause wechseln die Gruppen die Aufgaben. Die Teilnehmer\*innen im Galerieraum arbeiten zunächst mit dem, was sie vorfinden, in Einzel-, Klein- oder Gesamtgruppenarbeit. Eingeleitet wird meistens mit einer Erkundung des Ist-Zustands des Galerieraums: Was ist ausgestellt? Was spricht mich an? Hierbei kann man als Kunstvermittler\*in auf verschiedenste Weise vorgehen:

1. Man lässt die Teilnehmer\*innen komplett frei arbeiten und die Themen bestimmen.
2. Man greift ein Motiv oder Thema der zu Beginn installierten Impulsausstellung auf oder von dem, was jetzt gerade zu sehen ist.
3. Man lässt die Gruppe einen der Räume betrachten, zu dem sie einen Titel finden sollen. Diesen Titel, oder das gefundene Thema soll auf künstlerische Weise verstärkt, bzw. deutlicher gemacht werden.
4. Man gibt Materialvorgaben. So können sich die Teilnehmer\*innen fokussiert mit beispielsweise Ton,

Farben oder Naturmaterialien im Galerieraum auseinandersetzen oder verorten.

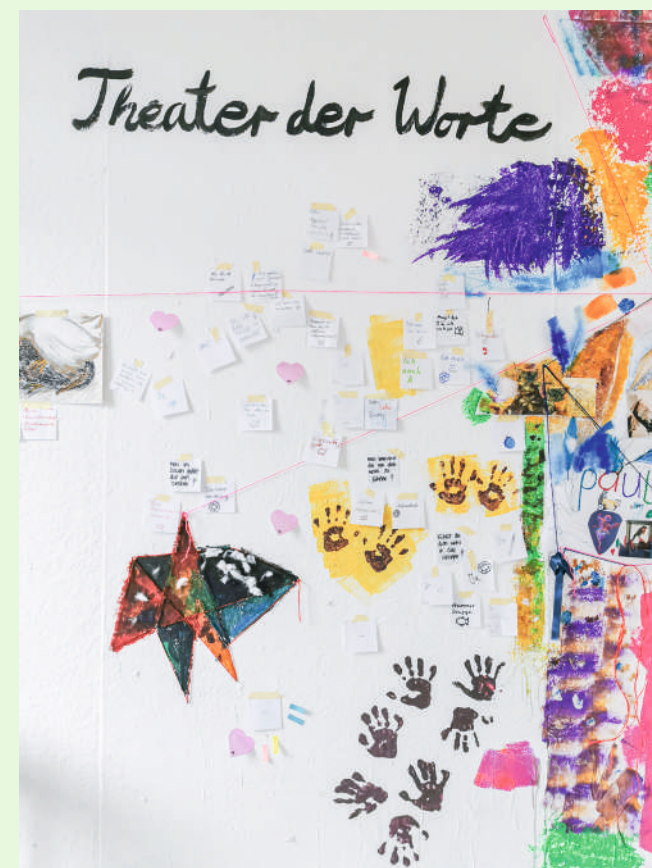
5. Man arbeitet komplett mit dem Thema „Reduktion“. Dies bietet sich an, wenn die Räume „zu voll“ sind. Das merkt man als Betrachter\*in sehr schnell beim Betreten der Räume. Reduktion, also Abbauprozesse, sind genauso relevant wie Aufbauprozesse. Die meisten Gruppen wollen etwas hinzufügen, was jedoch nicht immer im Rahmen der Möglichkeiten ist.

Dies sind nur einige Beispiele für mögliche Herangehensweisen. Diese Methoden habe ich von anderen Kunstvermittler\*innen gelernt oder sie sind in der Zusammenarbeit entstanden und weitergedacht worden. Ich habe die Genannten selbst ausprobiert und dabei Folgendes gelernt:

1. Es ist immens wichtig, die Teilnehmer\*innen am Anfang für die Räume und für das, was gerade ausgestellt wird, zu sensibilisieren. Dies wirkt sich sehr auf die Qualität der Arbeiten aus.
2. Man muss ein Gespür dafür entwickeln, wie viel Freiheit und wie viel Rahmen man als Kunstvermittler\*in geben muss, möchte und kann.
3. Verschiedene Gruppen brauchen verschiedene Rahmenbedingungen. Einmalig dort arbeitende Gruppen brauchen mehr Eingrenzung und eine klarer formulierte Aufgabenstellung. Wenn diese Gruppen alle Freiheiten in der künstlerischen Arbeit, also Material-, Themen- und Ortswahl haben, ist von den zuvor erarbeiteten Werken der anderen nur noch wenig übrig. Diese Erfahrung habe ich von Zeit zu Zeit gemacht und musste das zunächst verstehen. Hier zeigen sich klar die Themen Freiheit und Verantwortung. Theoretisch habe ich die Freiheit, alles zu verändern. Praktisch hat das, was ich vorfinde, jemand anders zuvor erschaffen. Wie gehe ich also respektvoll damit um, während ich mich gleichzeitig selbst verorte? Das sind allgemeine Fragen des Miteinanders, die im lebendigen Galerieraum verhandelt werden und über die künstlerische Arbeit einen Ausdruck finden.
4. Gruppen, die regelmäßig bei PAULA arbeiten, können mehr Freiheiten bekommen. Sie haben bereits das Wissen und die Erfahrung des „Gesprächs“, das im lebendigen Galerieraum über die Gruppen hinweg stattfindet, gesammelt. Sie müssen nicht mehr die Grenzen des Konzepts ausloten.
5. Es ist wichtig, dass man den Teilnehmer\*innen nicht nur die Zeit zum künstlerischen Arbeiten gibt, sondern auch zur Reflexion. Ich lasse immer etwas Zeit für das gegenseitige Vorstellen des Geschaffenen. Es ist praktisch die zweite, finale Besichtigung des Galerieraums. Dabei wird den Teilnehmer\*innen meist noch einmal bewusst, was sie geschaffen haben. Das

Feedback der anderen und der eigene Mut, sich zu „positionieren“, kann außerdem die Selbstwirksamkeit stärken. In dem Zusammenhang habe ich schon einige Male von Lehrer\*innen das Feedback bekommen, dass sie von einigen ihrer Schüler\*innen verblüfft waren. Diese hatten durch ihre Arbeiten, das Präsentieren oder durch konstruktives Feedback Seiten von sich gezeigt, die im Schulalltag nicht zutage gekommen waren.

6. Die Reflexion gibt dem Tag außerdem einen runden Abschluss.
7. Die Galerieräume von PAULA zeigen den regelmäßig dort Arbeitenden, was sie „brauchen“. Sind die Räume voll, wirkt sich das auf die Betrachtenden aus. In der praktischen, Kunst vermittelnden Arbeit, ist dies ein wichtiger Moment. Man kann daran das Raumgefühl der Teilnehmer\*innen schärfen. Es geht dabei nicht um die einzelne Arbeit an einem bestimmten Ort, sondern um den ganzen Raum. Der Raum ist „Gegenüber“ und verlangt sozusagen etwas. Gibt es darin bereits zahlreiche, unterschiedliche ästhetische Angebote, gilt es, damit umzugehen. Meist ist es dann wichtig, ein verbindendes Element zu finden, ein Thema herauszuarbeiten oder aber zu reduzieren.







Zusammenfassend ergibt sich also der Aufbau eines Kunst vermittelnden Angebots im Galerieraum aus der Betrachtung des- sen und der Sensibilisierung für die Ausstellung. Daraufhin folgt eine künstlerische, praktische Werkphase. Sie ist entweder in einen eng gefassten oder freieren Rahmen eingebettet. Hierbei muss auf die Bedürfnisse der Gruppe, aber auch des Raumes und durchaus auch der Kunst vermittelnden Person geachtet werden. Ich erwähne die oder den Kunstvermittelnde\*n, weil es genauso wichtig ist, für sich selbst klar zu wissen, wie viel Frei- heit man „halten“ kann oder will. Gelingt es nicht, kann sich die- se Dysbalance negativ auf das Gruppenangebot auswirken. Am Ende gibt es eine Betrachtung und Bewusstwerdung des neu Erschaffenen. Dies rundet das Angebot ab.

Das PAULA-Konzept kann den Teilnehmer\*innen viel Freiraum geben, um sich künstlerisch auszudrücken. Gleichzeitig er- möglicht es der Kunst vermittelnden Person viel Freiheit in der eigenen Vorgehensweise. Sie kann ihre eigenen Methoden ent- wickeln und viele Erkenntnisse darüber generieren. Sie kann in ihrer Rolle wachsen. Auch das individuelle Anpassen des Kon- zepts auf die einzelnen Gruppen oder Teilnehmenden ist flexibel möglich.

In dieser Episode habe ich meine Sichtweise aufgrund meiner persönlichen Erfahrungen notiert. Wieder gilt, dass andere bei PAULA Wirkende ähnliche, aber auch ganz andere Sichtweisen oder Haltungen haben können, je nach eigener Persönlichkeit, Rollenverständnis oder den eigenen Interessen, die eingebracht werden. In meiner Rolle als Kunstvermittlerin bin ich oft auf die Themen „Rahmen geben“ oder „Freiheiten lassen“ gestoßen, auf das Ausloten und das Setzen von Grenzen. Die Beschreibun- gen in dieser Episode spiegeln also einen persönlichen Blick auf die verschiedenen Teilaspekte und meine eigenen Erfahrungen in der PAULA wider.

### DIE KÜNSTLERIN

Am 8. September 2019 war der Stichtag: Bis zum Abend sollte ich meine Impulsausstellung installiert und vorbereitet haben. Bis es dazu kam, musste jedoch noch einiges erledigt werden. Ich hatte mir einige Wochen zuvor überlegt, was ich ausstellen würde. Nachdem ich mich zuvor in meiner künstlerischen Arbeit mit dem Thema Angst beschäftigt hatte, war nun die Wut an der Reihe. Ich arbeitete vorwiegend mit Schrift als „Material“. Ich spielte dabei mit Worten und deren Bedeutungen. Typografie spielte auch eine wichtige Rolle. In der Ausstellung „ich bin so wütend“ wollte ich damit weiterarbeiten.

Zunächst mussten aber die Galerieräume auf Null gesetzt wer- den. Dies ist die Phase des sogenannten „Resets“. Ich entkernte, mit tatkräftiger Unterstützung einer Freundin, die „alte“ Aus- stellung. Manche Werke daraus behielt ich zurück und lagerte sie ein. Vieles wurde jedoch entfernt. Sogar der Boden wurde herausgenommen. Dieser bestand aus einer Schicht von dickem, weißem Milchpackungspapier, das die Teilnehmer\*innen eben- falls in ihre Gestaltung einbeziehen konnten. Dementsprechend wurde er durch einen Neuen ersetzt. Die Wände bekamen einen

weißen Anstrich. PAULA war danach sozusagen ein „White Cube“, was durchaus ein seltener Anblick ist. Danach begann ich, die Räume künstlerisch zu bearbeiten. Ich nenne die ver- schiedenen Galerieräume im Folgenden für ein besseres Ver- ständnis Raum 1 - 3.

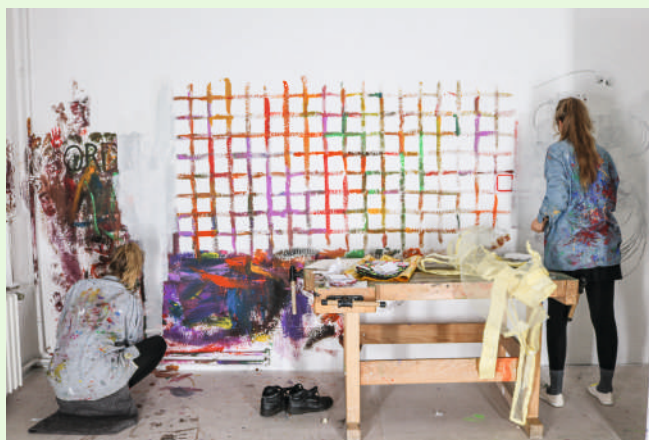
Im Raum 1 installierte ich das „Epizentrum“ der Ausstellung. Ich schrieb dort in großen, schwarzen Buchstaben „ICH BIN SO WÜTEND“ an die Wand. Dazu kamen noch Sätze und Worte, die das Thema aufgriffen. Dort stand z.B. „Nein“, „Genug jetzt“, „Ich habe ein Schuldabo abgeschlossen – irgendwann mal“ oder auch „tanzen hilft“.

Direkt gegenüber im Raum 2 waren in einem Block angeord- nete kleine quadratische Zettel. Auf jedem Zettel stand jeweils ein Wort, mit Schreibmaschine getippt. Es waren die Worte aus Raum 1 zufällig angeordnet.

Raum 3 war durch den Flur von den anderen beiden Räumen getrennt. Ich beschloss, ihn zu einem „Theater der Worte“ um- zugestalten. An die eine Wand schrieb ich „Kulisse“, auf den Boden davor „Bühne“ und in die andere Richtung zeigend „Pu- blikum“. Die Schreibmaschine und die quadratischen, weißen







Zettel (teilweise auch beschrieben), standen den Besucher\*innen und später auch den Kursen und Workshops eine Zeit lang zur Verfügung.

Die Ausstellung wirkte insgesamt sehr reduziert: Schwarze Schrift auf weißen Wänden. Keine Farben. Die Vernissage wurde mit einleitenden Worten von Sara Schwenbacher und einer kleinen improvisierten Rede von mir eröffnet. Dann gab es Snacks, Bier, Sekt und Orangensaft für alle. Es waren ein paar Kinder da, viele Freund\*innen und Bekannte, aber auch neue Gesichter. Einige folgten meiner Einladung im „Theater der Worte“ kleine Veränderungen vorzunehmen. Ich kam mit einigen über die Werke, das Thema Wut, aber auch das Konzept von PAULA ins Gespräch. Die Kinder fragte ich, ob sie heute schon einmal wütend waren. Ein Mädchen sagte: „Klar, schon öfters.“

Ich hatte das Thema Wut gewählt, weil ich mich in meiner künstlerischen Arbeit damit auseinandersetzen wollte. Dass ich meine Ideen dazu in einer Impulsausstellung bei PAULA ausarbeiten und präsentieren durfte, war für mich ein Glück. Zudem gab es ein Budget für Materialien und meine künstlerische Arbeit. Dennoch hatte ich Sorgen, dass das Thema zu heftig sein könnte. Immerhin arbeiteten in den Kursen und Workshops jüngere und ältere Menschen, die damit direkt konfrontiert würden. Wut ist eine starke Emotion, mit der vielleicht nicht jede\*r umgehen kann. Ich dachte auch an meine Kolleg\*innen, die nun wahrscheinlich mit dem Thema Wut in ihren Kursen umgehen müssten, ob sie wollen oder nicht. Das kann nicht nur auf künstlerischer Ebene passieren, sondern eben auch durch Widerstände in den oder durch die Gruppen. Außerdem kam hinzu, dass ich die Ausstellung nicht zu geschlossen halten wollte. Das meint, dass die Werke bei den Betrachtenden nicht den Eindruck von „fertig sein“ oder „Unantastbarkeit“ hervorrufen sollten. Die Teilnehmer\*innen sollten sich immer noch eingeladen fühlen, weiter zu gestalten. Sie sollten willkommen sein, auf meinen Impuls zu „antworten“. Hier war ich also nicht nur Künstlerin, sondern zu einem Teil auch immer noch Kunstvermittlerin.

Trotz der persönlichen Zweifel und Bedenken habe ich mich in den Räumen positioniert. Ich war gespannt, welche Resonanzen kommen würden – als direktes, verbales oder künstlerisches Feedback. Ich selbst habe danach nur einmal einen Workshop in meiner Ausstellung gegeben. Ich habe nur die anfänglichen Veränderungen mitbekommen können. Diese waren bereits sehr interessant. Das Mal, an dem ich als Kunstvermittlerin im Galerieraum gearbeitet habe, war für mich eines der intensivsten. Ich durfte mit einer 7. Klasse genau zu meinen „Lieblingsthemen“ arbeiten: Worte, Schrift, Typografie und Emotionen (in diesem Fall die Wut). Wir haben verschiedene kleinere Übungen dazu gemacht. In der anschließenden freieren, künstlerischen Arbeit in den Räumen entlud sich die Energie der Gruppe vor allem in Raum 1. Wir verhandelten Themen wie Freiheit und

Verantwortung im Gespräch und durch die Kunst. Auch die zentrale Frage „Was ist Kunst?“ kam auf. Es entstand darüber eine Diskussion zwischen zwei Schülerinnen. Die eine vertrat die These, dass das alles hässlich sei und Kunst schön sein muss. Die andere erwiderte, dass Kunst auch hässlich und schrecklich sein kann.

Die Klasse wurde bei diesem Workshop wieder in zwei Gruppen geteilt. Gruppe 1 hatte sich vor allem an den Wänden in Raum 1 verewigt. Bei Gruppe 2 musste ich die Aktionen einschränken, weil das Aussehen der Wände noch mehr ästhetischem „Input“ von der Klasse nicht Stand gehalten hätte. Ich setzte also eine Grenze und gab vor, dass wir eine gemeinsame Plastik in der Mitte von Raum 1 bauen würden. Dieser Raum wirkte wie ein Magnet, der die überwiegende Aufmerksamkeit der Schüler\*innen auf sich zog. Es gab einige Widerständler\*innen in der Gruppe, weil sie auch gerne an die Wände gemalt hätten. Dennoch entstand eine Papierplastik, die u.a. das Thema Wut wieder aufnahm. Am Ende kam Gruppe 1 dazu, mit der wir eine gemeinsame Betrachtung machten. Sie gaben v.a. positives Feedback zu der Plastik. Sie sagten sinngemäß, dass sie die Wände widerspiegelte und sich gut in den Raum einfügte. Das war eine entscheidende Rückmeldung für die zweite Gruppe (in der es die Widerstände gegen die Figur gegeben hatte), die nun aufmerksam zuhörte.

Ich als Kunstvermittlerin war von den Diskussionen der Schüler\*innen gerührt. Es war für mich teilweise schwierig gewesen mit dem entstandenen Missmut umzugehen. Die Schüler\*innen hatten sich aber trotzdem, vielleicht auch gerade durch das Äußern der Kritik am Werk oder meinen Regeln positioniert und eingelassen. Sie haben dadurch selbst einen Diskurs angeregt und elementare Fragen der Kunst behandelt: Was ist Kunst? Wie wirkt Kunst? Sie haben eine für mich beeindruckende Betrachtung der Werke und des gesamten Raumes gemacht. Und das alles innerhalb eines dafür recht kurzen Workshops.

Ich habe diesen Tag noch sehr gut in Erinnerung. Ich war mit dabei, als die Teilnehmer\*innen meine künstlerischen Arbeiten verändert und diskutiert haben. Ich war währenddessen nicht nur Kunstvermittlerin, sondern auch Künstlerin. Es gab Gedanken, die schonungslos ausgesprochen wurden. Das habe ich angenommen und gefragt: „Und jetzt?“ Ich habe sie zum Weiterdenken und -arbeiten animiert. Die Begleitung dieses Prozesses war herausfordernd und dennoch bereichernd. Es war jedoch auch der letzte Workshop, den ich gegeben habe. Durch meinen Umzug in eine andere Stadt konnte ich nicht mehr vor Ort an den Veränderungen in den Galerieräumen teilhaben. Jedoch bekam ich ab und an kleine Einblicke über die facebook-Seite PAULA – lebendiger Galerieraum. Ein Stück weit habe ich immer noch die Ausstellung als „meine“ betrachtet, oder besser: ich habe meinen Anteil in der Ausstellung gesehen. Denn durch die Veränderungen der Teilnehmer\*innen wurde sie zu einem „Wir“ oder einem gemeinsamen „Gesamtwerk“. Diese Erfahrung, selbst einen Impuls in Form der Ausstellung „ich bin so

wütend“ gegeben zu haben, war für mich sehr bereichernd. Es hat mir diese dritte Perspektive eröffnet, die ich in dieser letzten Episode behandelt habe.

Ich habe durch PAULA viel über mein Rollenverständnis, über meine Fähigkeiten, meine persönlichen Themen gelernt. Ich habe teilweise rührende, witzige und spannende Prozesse bei Teilnehmer\*innen begleiten dürfen. Ich habe unglaublich viele künstlerische Werke betrachtet und erlebt, sowie das Potential von PAULA und ihrem Konzept erforschen können.



Böse Ruhe trüben  
Distanz schmerzliche  
Kämpfe durch das  
taulassendste  
Magerknoten





Sara Schwienbacher

# Die PAULA als Forschungsraum.



## FORSCHUNGSSETTING

Irgendwie habe ich nie gezweifelt, ob ich in der PAULA Künstlerin, Pädagogin und Forscherin zeitgleich sein kann. Mit diesem Selbstverständnis habe ich 2018 die Räume mit meiner Ausstellung „rosa me - freigegeben ab 0 Jahren“ bespielt. In der Konzeption habe ich mir immer wieder die Fragen nach Anknüpfungspunkten und Positionierung gestellt. Ich wollte einen Anfangsimpuls senden, der es mir erlaubt, meine eigene künstlerische Arbeit der Veränderung zur Verfügung zu stellen, ohne dass sie sich selbst dabei auflöst. Es sollte eine Ausstellung sein, die mir nahe ist, mich zeigt und verwundbar macht. Ich wusste, dass die PAULA ein Setting ist, welches die Kunst angreift und herausfordert. Trotzdem wurden einige Ausgangsarbeiten zart: Pastellfarbene Kaugummischlangen drapiert auf einer Werkbank, runde rosa Kerzen auf Brusthöhe an die Wand geschraubt, mit gelber Farbe vollgesaugte Schwämme mit dem Titel „Muttermilch“ triefend an der Wand. Und diese vielen Teile von meiner Kunstfigur rosa me, über 11 Jahre auf Fotos gesammelt, Rosatöne und Hautfalten aneinandergereiht, sie luden zum Spielen ein, mehr noch als die Posterwand „I don`t like you“. Dafür habe ich das hässlichste rosa me Foto aus meinem Fundus 500 Mal gedruckt und im Raum als Tapete collagiert. Ich bin als Künstlerin suchend in den Raum gegangen, habe mich weniger als Setzung, sondern mehr als Angebot verstanden. In meiner Arbeitspraxis in den Räumlichkeiten vor Ort, konnte ich die zwei Galerieräume von PAULA als ein Skizzenbuch begreifen, ein Skizzenbuch für performative Handlungen, welches die Entstehung und den Verlauf eines Handlungsvollzugs in den bleibenden Spuren der Räume nachvollziehbar sichtbar werden lässt. Es bot mir Platz für eine praktisch orientierte Forschungsstrategie (practice based research) und implizierte den Wechsel der Darstellungsformate.

## AUSGANGSSITUATION

Berührt von vielen Geschichten von unzufriedenen Kunstpädagog\*innen, die sich einst zum Beginn ihrer Berufspraxis auch als Künstler\*innen verstanden und mit dem eigenen Auftrag, Künstler\*innen im Sozialen auszubilden, wuchs die Frage in mir, wie ich ein neues Verständnis von einer kunstvermittelnden Tätigkeit generieren könnte. (Ich hatte auch Angst, dass es mich in meiner Berufspraxis irgendwann selbst treffen könnte). Angetrieben von der Frage, ob es ein Kunstschulmodell geben kann, indem die Kunstpädagog\*innen stetig selbst künstlerisch arbeiten können/müssen, habe ich mich in dieses experimentelle Forschungssetting gewagt.

## ROSA ME

PAULA ist ein Arbeitsprinzip, in dem eine künstlerische Haltung durch Handlungen sichtbar werden kann. Meine Arbeit stand und steht also unter dem Selbstversuch, eine solche Haltung erscheinen zu lassen. (Nach wie vor bin ich mir nicht sicher, ob man eine Haltung aktiv suchen kann oder ob man ihr immer wieder im Dazwischen begegnet und sie dabei auch nur manchmal erkennt.) Rosa me, meine Kunstfigur, wurde im gesamten

Forschungsprozess zum zentralen Forschungsinstrument. In der Performance konnte ich die Interaktion, die Begegnung und das gemeinsame Handeln im Raum in den Mittelpunkt stellen und meinen Fragen nach meiner Beziehung zum Werk (biografische Bezogenheit) und zum Betrachter (Vermittlungsaspekt) nachgehen. Das autoethnographische Verfahren hat sich für die professionelle Reflexion in pädagogischen und therapeutischen Kontexten als besonders geeignet für mich erwiesen, indem der autoethnographische Zugriff mit der Kontextualisierung der eigenen künstlerischen Erfahrung spezifische Wissens- und Erkenntnisformen hervorbringt, z.B. taktilen, impliziten und verkörpertes Wissen (vgl. Schulz 2015). Die Performance selbst fungierte als interaktiver Reflexionsmoment und eröffnet erweiterte Möglichkeiten, um das resonante Kunstvermittlungsmodell zu untersuchen.

Performanceethnografische Arbeiten erhalten ihre Legitimität dadurch, dass sie einen gemeinsamen Erfahrungsraum schaffen, in dem zwischen Aufführenden und Publikum Erlebnisse, Emotionen und Verständnisse geweckt, entfaltet und geteilt werden können (vgl. Winter 2011). Die Zuschauer sollen berührt werden. Es soll ein Raum für Reflexion, Diskussion und Dialog eröffnet werden, der dem Publikum Erfahrung und Teilhabe ermöglicht.

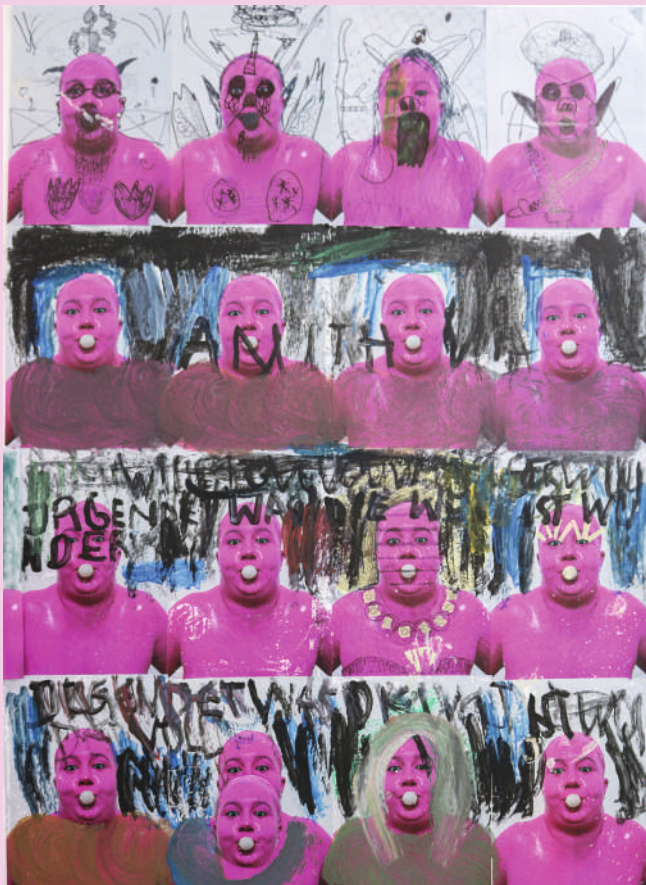
## KÜNSTLERIN/VERMITTLERIN/FORSCHERIN

Ausgehend von dem A/R/Tography Modell (Springgay 2008) berücksichtigt das modifizierte Modell von Prof.in Gabriele Schmid, die Spezifika künstlerischer Forschung, wie sie im Forschungszugang „künstlerische und künstlerisch basierte Forschung“ beschrieben werden. Ich möchte im Folgenden anhand von meiner Erfahrung die entstehenden Beziehungen zu diesen Rollen ansehen: das Modell ist im Dreieck aufgebaut und schafft so auf den drei Seiten die folgenden Verbindungen: Künstlerin - Forscherin, Künstlerin - Vermittlerin, Vermittlerin - Forscherin. Daraus ergeben sich folgende Rollen im Prozess: die forschende Künstlerin, die künstlerisch Forschende, die Kunstvermittlerin, die vermittelnde Künstlerin, die forschende Vermittlerin und die Forschungsvermittlerin.

Die Vermittlerin hatte mit der Forscherin im Prozess viele Berührungspunkte, diese zeigten sich vorwiegend durch die ästhetische Prozessdokumentation. In meiner kunstvermittelnden Tätigkeit war ich viel mehr mit „Daten“ beschäftigt: Wie kann ich Prozesse festhalten? Wie dokumentiere ich Veränderung im Raum? Ich war aufmerksamer in meiner Wahrnehmung für Besonderes, Interessantes, Auffälliges in den Vermittlungssituationen. Die Forscherin in der Vermittlerin war vielleicht „sensationsorientiert“, manchmal war die Vermittlerin besorgt, dass sie in ihren Beziehungsdynamiken weniger emphatisch ist und abgelenkt wirkt durch den dokumentarischen Anspruch. Ich habe im Prozess während des Ausstellungszeitraums narrativ biografische Verfahren genutzt, „powerfully evocative lyrics“, also aus der Erinnerung geschriebene Kurztexte und visuell dokumentarische Verfahren, eine Fotodokumentation nach und während







allen Gruppeninterventionen in den Galerieräumen. Die Forschungsvermittlerin trat im Prozess nur punktuell zu-tage, meist in Hochschulzusammenhängen, aber im Praxisset-ting kaum im klassischen Verständnis. Die Rolle als Akteurin von Wissenschaftskommunikation ist mir die unbekannteste. Ein aktiver Teil der Wissenschaftskommunikation war für mich die Vermittlung der Teilhabe aller an einem aktuellen Forschungs-prozess und die Transparenz meiner Rolle. Das performative Kunstvermittlungsmodell PAULA versteht sich als eine For-schung für ALLE, zugrunde liegt das Konzept eines sinnlich teil-habenden bzw. beteiligten forschenden Subjekts, welches mit seiner Welt und folglich auch mit der Forschungssituation „leib-lich-sinnlich verwoben ist“, um sowohl das situierte Wissen als auch die körperlichen, sensorischen Praktiken auszuschöpfen (Schulz 2015, S.47). Der Fokus für mich lag im dauerhaften Mit-einbeziehen der Betrachter\*innenperspektive, um alle mitwir-kenden Zielgruppen als resonante Körper im Werk (PAULA) zu verstehen. In diesem Verständnis der reflexiven Ethnographie ist der Forschungsprozess „ein permanenter Aushandlungspro-zess über die Wahrnehmung von Lebenswelten“ (Krüger 2000, S. 331) und als solchen habe ich ihn auch erlebt. Schlussendlich wird diese Rolle in ihrer gewohnten Funktion eine wichtige werden, um die Erkenntnisse in die aktuellen Dis-kurse und anderen Wissensbereichen anzubinden, um mit der Erfahrung in einen interdisziplinären Austausch in andere Fach-disziplinen zu gehen.

Die Vermittlung meiner künstlerischen Arbeit trifft auf meine aktive Rolle als Performerin. Rosa me vermittelt sich über ihre künstlerischen Handlungen, den Interaktionen etc., sie hebt sich durch ihre Präsenz im Setting hervor und grenzt sich durch die Kunstfigurerscheinung vom Publikum ab. Sie gibt mir als Künstlerin die Möglichkeit „eine künstlerische Erfahrung zu haben, die sich selbst von außerhalb eines Rahmens betrach-tet und gleichzeitig in denselben Eintritt“ (Klein 2010). Sie legt ihre Aufmerksamkeit auf das Dazwischen – die autopoetische Feedbackschleife (Fischer-Lichte 2003), im Dazwischen liegt ein Raum, in dem das gesamte Geschehen auf sich selbst verweist und auch auf sich selbst zurückwirkt. Sie hat das Ziel, künst-lerische Handlungen anzuregen, eine Spielatmosphäre zu er-zeugen. In dem Gestus des Mitmachens zeigt sich Vermittlung, angeregt durch Differenzenerfahrungen.

Die Kunstvermittlerin tritt in der Rolle als Gruppenleiterin/Do-zentin auf. Sie unterscheidet sich darin, dass sie kein Publikum hat, sondern sich als Teil der kollaborativ arbeitenden Gruppe auf Augenhöhe versteht. Sie nutzt als Ausgangspunkt die vor-handenen Kunstwerke im Raum, um die Gruppe für künstleri-sche Zugänge zu sensibilisieren und alle Beteiligten in einen eigenständigen aktiven Schaffensprozess zu involvieren. Ihre Aufgabe liegt im Sichtbarmachen von individuellen Handlungen und im stetigen Schaffen von möglichen Anknüpfungspunkten für alle. Im Werk PAULA wird der Unvollkommenheit als rezeptionsästhetischem Mittel für Partizipation ein hoher Stellenwert

eingesäumt. Diesen versuche ich als Kunstvermittlerin immer wieder zu erzeugen. Somit liegt mein Fokus im dauerhaften Miteinbeziehen der Betrachter\*innenperspektive. Ziel ist es für mich, dass in der partizipativen Arbeit ein gemeinsames Werk-verständnis generiert werden kann, ein Verständnis, dem sich alle zugehörig fühlen.

Die forschende Künstlerin oder die künstlerisch Forschende ist am komplexesten zu differenzieren. Als forschende Künst-lerin bin ich erkenntnisgeleitet vorgegangen. Ich habe mit der Entwicklung von PAULA, also dem Forschungsfeld, ein Format eines künstlerischen Settings entwickelt, das mein Forschungs-interesse zentral behandelt. Dabei war es für mich wegweisend, einen produktiven Zusammenhang zwischen all den beteiligten Menschen und deren Erlebniswelten, der Institution und mei-nem performativen (biografisch bezogenen) Zugang herzustellen, um einen künstlerisch geleiteten offenen Austausch anzu-regen. Die forschende Künstlerin interessiert sich, geleitet von ihrer künstlerischen Strategie, für die jeweiligen Perspektiven, das Wissen und die Intuition aller. In der Summe können da-durch Erkenntnisse gewonnen werden, die meiner Forschungs-frage zum kunstbasierten Verständnis einer kunstvermittelnden Tätigkeit gerecht werden und mir ermöglichen, das resonante Modell dicht zu beschreiben.

In der Rolle der künstlerischen Forscherin arbeite ich innerhalb des Settings inhalts- und gegenstandsbezogen. Die Strukturen (z.B. Promotionsvorhaben) erfordern von mir ein klar formu-liertes Forschungsinteresse, und es bedarf hoher Achtsamkeit, dass dieses keine spezifische, vielleicht abweichende Sicht auf die eigenen etablierten künstlerischen Handlungen einfordert. Der künstlerische Prozess als forschender dient bereits im Voll-zug auch einer Aufgabe, er steht also immer wieder im Bezug zu diesem Erkenntnisinteresse, „so dass sich innerhalb der ge-wohnten künstlerischen Praxis, in den selbstverständlich an-gewandten Strategien, Fragen nach Transparenz und Nachvoll-ziehbarkeit auftun.

Dies birgt meiner Ansicht nach Gefahr: In der Anforderung tendiert die Forschende dazu, die künstlerische Komplexität zu reduzieren, um dem Anspruch gerecht zu werden, aber da-durch verliert der künstlerische und künstlerisch basierte For-schungszugang an Qualität.

#### DAS PRINZIP

Das Resonanzprinzip der PAULA hat es mir erlaubt, als Per-formerin zu denken und alle Rollen zu verbinden. Blicke ich zurück, waren die Aneignungsmomente, in denen rosa me den Raum erobern konnte, sicher die wichtigsten für ein gelingen-des Arbeitsprinzip, da sie den kontinuierlichen biografischen Selbstbezug herstellten. Meine Zeit als Künstlerinpädagogin war jedoch die ereignisreichste, da sie mit den meisten Erleb-nissen verknüpft ist und die Lebendigkeit des Vermittlungsprin-zips in den Vordergrund stellt. Das Verständnis von Bindung/ Beziehung wird nur über den gemeinsamen Suchprozess in den Vermittlungssituationen sichtbar. Wenn rosa me im Raum ist,



hat sie die Künstler\*innenautorität, sie bewegt die Zuschauer, aber der Output der Gruppe ist sehr stark an ihre Präsenz gebunden. Am liebsten mochte ich es, nach einer Performance mit Menschen zu arbeiten, die nicht wussten, dass ich rosa me bin,, denn dadurch floss auch eine „ungeschönte“ reflexiv künstlerisch und verbale Ebene in die Resonanzen mit rein. Wenn Teilnehmer\*innen wussten, dass ich die Performerin bin, gingen sie in der Vermittlungssituation anders mit dem Werk um. Das hat auch Potenzial, da sie gezielt Fragen stellen können. Jedoch viel interessanter waren für mich die Begegnungen mit den Unwissenden, da diese auch offensiv verurteilen und mich angreifen.

### DIE BEZOGENHEIT

Meine persönlichen Fragen als Künstlerin waren leitend für die Untersuchung des Vermittlungsmodells: Wie reagieren intergenerative Zielgruppen auf rosa me? Welcher Dialog ist zwischen mir als Künstlerinpädagogin und den Zielgruppen möglich? Sie haben einen Forschungsprozess erst möglich gemacht und machen diesen authentisch. Ich habe der Kunst wegen diesen Suchprozess initiiert, so wird nicht das Modell selbst zur Ursache des Vorhabens, sondern zur Antwort. Innerhalb der künstlerischen Antwortsuche darf das forschende Ziel erscheinen. Hallmann spricht vom „Modus der offenen und sich öffnenden Präsenz“, sie sieht die Herausforderung für die Kunstvermittlung, Situationen zu inszenieren, die das Potential haben, zu einer „Praxis des Erscheinens“ zu werden. Formate wie PAULA suchen die Momente des Erscheinens in immer wieder anderen Gegenständen und Situationen. Anzustreben ist ein Zustand, in dem uns etwas widerfährt und wir zwischen passivem Bewegtwerden und aktivem Bewegen oszillieren (Hallmann 2017, S.86/87).

Das gelingt, da ich mich entschieden habe, mit der eigenen biografischen Bezogenheit zu arbeiten, dieses Involviertsein war und ist leitend für das gesamte Vorhaben. In der eigenen Suche werden die Zusammenhänge zwischen der künstlerischen Arbeit und der pädagogischen sichtbar, ohne danach zu suchen. Damit vermeide ich es, sie zu konstruieren. Die Autoethnografie bietet eine gute Grundlage, um in diesem Forschungssetting zu arbeiten, da sich innerhalb der evokativen Textarbeit, die auf die persönliche Suche eingehen kann, viel modellbezogenes Wissen zeigt.

Das gelingt, da ich mich entschieden habe, mit der eigenen biografischen Bezogenheit zu arbeiten, dieses Involviertsein war und ist leitend für das gesamte Vorhaben. In der eigenen Suche werden die Zusammenhänge zwischen der künstlerischen Arbeit und der pädagogischen sichtbar, ohne danach zu suchen, damit vermeide ich es, sie zu konstruieren. Die Autoethnografie bietet eine gute Grundlage, um in diesem Forschungssetting zu arbeiten, da sich innerhalb der evokativen Textarbeit, die auf die persönliche Suche eingehen kann, viel modellbezogenes Wissen zeigt.

### DIE MISCHUNG

Der wichtigste Aspekt für das Funktionieren des Modells ist der kontinuierliche eigene Aneignungsprozess im Raum als Pädagogin und als Performerin. Mir gelang das mit Hilfe der künstlerischen Handlungen in den jeweiligen Rollen, aber nur in den dazugehörigen Texten konnte ich diese Aneignungen und ihre Bezüge reflektieren. Gehe ich mit meiner künstlerischen Arbeit in diesen resonanten Raum, wird sie mir fremd, anhand von einem Beispiel: Auszüge meiner evokativen Texte (rosa) und der späteren Analyse (schwarz), möchte ich den Verlauf einer Setzung „I don't like you“ darstellen. Sie soll den Weg vom Fremdwerden des Eigenen und den möglichen Weisen des Aneignens des Fremden demonstrieren.

*Es gibt viele rosa me Bilder, die ich nicht schön finde. Viele, die ich nicht gerne sehe. Einzelne, die ich wirklich nicht mag, und einige wenige, die ich absolut nicht ausstehen kann. Das Bild der Tapete im Raum hasse ich, weil ich das auch bin. Es hat alles Nichtschöne. Als Tapete eine Zumutung, vor allem für mich. 500 x I don't like you. Jetzt schon glotzt mich die Wand mit mind. 50 Augen an.*

Die Posterwand, die ich gesetzt habe, hatte von Anfang an für mich einen klaren Auftrag, sie sollte mich transformieren. Durch das Tapezieren der Wände wurde eine Einladung ausgesprochen, mit den Postern umzugehen, der Titel beherbergt schon eine Aufforderung an den Betrachter, ihm wird eine interaktive Rolle zugesprochen. Die Veränderung war mein künstlerisches Interesse. Ich habe mich vor allem für den Übergang und für den Wandel als künstlerisches Moment interessiert.

*Heute besucht mich Anton, ich bin aufgeregt, weil ich ihn so gerne mag. Er ist Mitte 40 und ein Autist. Er liebt meine Zähne. Wenn ich ihm zur Begrüßung einen Blick in meinen Mund gewähre, freut er sich sehr und sagt mir: „Oh Sara, your teeth are so beautiful.“ Er wäre gerne ein Zahnarzt und Engländer. Von Anfang an mochten wir uns, er mag nur Frauen. Seine Lieblingsfarbe ist schwarz. Er betritt die PAULA und sieht sich um. Wenn er geht, dann ist sein Kopf immer etwas seitlich gedreht, und oft lässt er auch seine Zunge im geschlossenen Mund über seine Zähne kreisen. Er sagt gerne: “The world is so beautiful, world is so beautiful, Sara.” Ich antworte dann mit: „I know, Anton“ oder „That's true, Anton“ oder manchmal frag ihn auch: „Why, Anton?“ Auf „why“ sagt er ein lang gezogenes „yes“. Noch nie hat er mir eine Begründung gegeben, warum die Welt schön ist. In den manischen Phasen meiner Mutter habe ich ihr oft zugesehen, wie sie strahlend und energisch Essen zubereitete oder im Garten die Blumen von Unkraut befreite. In diesen Momenten gab es keinen Zweifel, ihr schien das Wunderbare aus den Augen. Die Welt ist wundervoll, schreibt Anton auf meine rosa me-Gesichter, immer und immer wieder.*







Durch die Intervention von Anton beginnt die künstlerische Arbeit, sich mit meinem aktuellen Befinden (Trauerprozess) zu vermischen. Durch das Eingreifen eines Dritten in meine Arbeit entsteht eine für mich sichtbare Mischung zwischen Zukunft und Vergangenheit.

Ich stelle mich zur Verfügung. Eine Tapete zum Austoben. Ich habe keine Angst, ausgelöscht zu werden. Die Bilder, bei denen nur noch die Augen heraus schauen, finde ich am besten. Ich erkenne mich im Verschwinden. Ich möchte mich auch übermalen. Mir auch im Übermalen begegnen. Ich scheitere, scheitere, weil ich mich nicht genug von mir selbst entfernen kann. Mich nicht genug abstrahieren kann. Ich dekoriere mich, ich bestücke mich, ich verwandle mich, aber alles geht weg von dem, was ich eigentlich sehen will. Den anderen gelingt es. Sie haben einen anderen Zugang. Sie sehen mich als Form. Sie greifen mich tatsächlich an.

Es geht weiterhin um Entfremdung mit Hilfe der anderen. Durch die sich ständig verändernde Tapete begegne ich mir im Wandel. Alle Zielgruppen greifen in die Wandgestaltung ein. Manchmal punktuell für ein warm up, manchmal als Gestaltungsprinzip für die Hauptphase. Ich bekomme selbst große Lust, sie zu verändern. Ich beginne selbst, sie zu übermalen. Einzelne Gesichter, Poster für Poster, gleich mehrere Poster als ein Bild. Ich beginne, mich als Künstlerin malend für die Veränderung zu interessieren und scheitere.

Vor jedem Kind liegt ein rosa me-Plakat, „I don't like you“, ein Versuch, dieses hässliche Plakat zu übermalen. Zwei Minuten kann jeder darauf zeichnen, und dann wird es im Kreis weitergegeben. Je voller das Blatt ist, desto wohler wird's mir. Bei Unkenntlichkeit beginnt es, mir zu gefallen. Überschreiben. Gerne würde ich immer wieder einmal auch einen anderen Körper haben, einen Körper, der unauffällig ist, einen Körper, der sich fortbewegt wie eine Bergziege, klettern und hoch springen kann. Weitergeben, weitergeben, weitergeben. An mich wurden die Gene meiner Oma weitergegeben. Sie war laut, aufbrausend und dick, so meine Erinnerung. Neulich habe ich Fotos von ihr gesehen, Fotos in meinem Alter. Ich fand sie stattlich, elegant und sie hatte eine Porzellanpuppenhaut. Nur ihre Unterschenkel waren unproportional stämmig zu ihrem vollschlanken Körper. Ich bin froh, dass ich proportional bin. Die Zeichnungen mag ich am liebsten unproportional übermalt. Also asymmetrisch. Dann haben sie mehr Dynamik.

Ich greife als Vermittlerin/Pädagogin mein künstlerisches Interesse auf und verwandle es in einen Erfahrungsraum für Kinder durch eine mögliche Arbeitsmethode damit.

Ich mag den Vogel, und ich mag ihn nicht. Irgendwie muss ich immer wieder hinsehen, manchmal schmunzle ich, und manchmal verzeihe ich das Gesicht dabei. Was ist hier nur alles aus mir geworden, denke ich laut und schaue beim Vorbeigehen



den 12-jährigen Mirco an. Er ruft mir hinterher. Alles, was wir wollten!

Auch die anderen Dozentinnen nutzen rosa me-Poster als Vorlage und Interventionsgrundlage für eine Kursgestaltung. Ich beobachte die Dynamik genau und verändere meine Strategie, indem ich beginne, die Poster in ihrem veränderten Zustand zu fotografieren. Die Aneignungsstrategie liegt im Weiteren nun nicht mehr in dem eigenen malerischen Zugang, sondern der genauen Beobachtung der Veränderungen durch Fotos.

Es fällt mir unglaublich schwer, die rosa me-Ausstellung tatsächlich abzubauen. Ich beginne damit, dass ich etwas Neues aufbaue. Ich lege 36 rosa me-Plakate auf den Boden und belege sie nur mit Dingen, die ich im Raum finde. Stück für Stück lichtet sich der Raum, und der Boden füllt sich. Ich mache das über Stunden. Muss mich nicht tatsächlich trennen, sondern kann einfach neu ordnen, neu sortieren und dann wieder auf mich wirken lassen.

Ein Stück zurückgehen. Eigentlich so, wie wir es beim Ausräumen der Wohnung meiner verstorbenen Mutter gemacht haben. Schrank aufmachen, Dinge herausräumen, trennen, sortieren und erst am Ende tatsächlich aufteilen. Die Gewissheit zu haben, die Dinge finden durch das Teilen eine neue Verortung, war wichtig. Sie sind nicht weg, sie sind nur woanders. So war es hier gerade auch.

In meinem Kopf komponierte ich schon einen Film, alle entstandenen rosa me-Gesichter will ich hintereinander abspielen. Ich werde sie Trauergesichter nennen. Es sind zusammen 189 Stück.

Ich schaffe Momentaufnahmen. Nutze das Fotografieren der Gesichter als Strategie für Loslösung, geleitet von der künstlerischen Idee „Material zu produzieren“, um einen Stop-Motion Film zu machen. Ich begegne in meiner Erinnerung Parallelen in meinem Verhalten im Umgang mit biografischen Herausforderungen.

Alles ist schon weiß, bis auf die Arbeit „I don't like you“, sie hängt noch im Raum, es fällt mir schwer, mich zu trennen. Weil ich weiß, trennen geht nur über zerstören. Aber ich möchte die Arbeit gerne behalten. „I don't like you“ wurde zu „I love you“. Trotzdem, sie muss runter. Ich beginne die Poster von der Wand zu reißen, am Boden fetzen, ich reiße immer energischer und erfreue mich daran, wie kleine und große Stücke am Ende jeweils etwas aufgerollt von der Wand fielen. Immer wieder gehe ich mehrere Schritte zurück und machte ein Foto. Als fast die ganze Tapete zerstückelt am Boden liegt, weiß ich, mit den Fetzen werde ich für rosa me ein Kleid nähen.

## ZWEI ERKENNTNISSE

Der Verlauf zeigt, wie sich das künstlerische und pädagogische Arbeiten innerhalb des Modells bedingen und wie das Persönliche dazwischen immer wieder in Erscheinung tritt. Ich denke,



das Persönliche und das eigene „Verwundetsein“ sind wesentlich, um in diesem Raum dauerhaft in einer authentischen künstlerischen Suchbewegung zu bleiben, und alle Aneignungsstrategien verlaufen darüber. Deshalb ist die Biografie (biografische Bezogenheit) für mich das zentrale Verbindungstück dieser Rollen, da sie ein intrinsisches und eigensinniges Dranbleiben ohne beliebigen Exit einfordert. Das Zulassen solcher Verbindungen ist für das Arbeiten in einem resonanten Kunstvermittlungsmodell notwendig, das Sichtbarmachen für Dritte in der praktischen Arbeit als Vermittlerin hingegen sicher kaum notwendig.

Deutlich wird in dieser ausgewählten Verlaufspassage auch, und das ist ein unglaublich wichtiger Faktor, wie die pädagogische Arbeit Einfluss auf die eigene künstlerische Arbeit außerhalb des Raumes nimmt. Das Entfremden hat Potential, da es den Aspekt des Rückflusses anregt und im Aneignen ein Erscheinen der eigenen künstlerischen Haltung ermöglicht. Das Rückfließen finde ich vor allem für ein neues Verständnis von einer kunstvermittelnden Tätigkeit wesentlich, da es bisher kaum Beachtung findet. Er erlaubt uns ein Verständnis, welches Vermittlung fern von Dienstleistung begreift und einen kollaborativ/performativen Bildungsansatz erlaubt, welcher durchaus im Sinne der Selbstbildung auch eigennützig sein muss.

**DAS FREMDE**

Das Fremdwerden, das ich in der Begegnung zwischen der Künstlerin und der Vermittlerin als sehr befruchtend erlebt habe, hat sich im Bereich der Forschung gegenteilig gezeigt. Das liegt daran, und das kann ich jetzt reflektieren, dass ich (und geht den meisten Menschen so, ich kann es immer wieder in meinen Veranstaltungen mit Studierenden beobachten) sehr stark unterbewusst quantitativ geprägt bin. Ich konnte im Verlauf feststellen, dass ich als Künstlerin anfänglich auf sehr gewohnte Weise meine Strategien nutzte, um Erkenntnisse zu gewinnen, diese wichen nicht ab von denen außerhalb dieses Forschungssettings. Interessanterweise brachte dann aber die internalisierte Definition eines Forschungssettings punktuell andere Ansprüche in meiner Vorstellung mit, so dass ich mich als Künstlerin denkend erlebt habe, mit einer mir fremden inneren Stimme, die fragte: „Wie könntest du deine Strategie angemessen an diesem Forschungssetting erweitern/verändern?“ Dadurch entstanden Blockaden oder klägliche mir methodenfremde Versuche, wie z.B. die Installation einer Fragebox in den Galerieraum für nach der Performance mit der Aufschrift: „Wie war es für dich?“ oder eine Rundmail mit der Fragestellung: „Was hast du erlebt?“ Ich merkte schnell, dass mich das gar nicht weiterbrachte, sondern dass das ein Fremdwerden meines eigentlich schon praktizierenden künstlerisch forschenden Zugangs bedeutete.

**AUSBLICK**

Die Idee, Forschen und Vermitteln und Lehren in einem Raum zu vereinen und in einem Kontext für Kinder und Jugendlichen partizipativ zu setzen, wird vielerorts in unterschiedlichen Settings erprobt. Spannend im Fall PAULA ist jedoch die kontinuierliche Selbstbezogenheit durch das eigene Werk. Mit den Mitteln der eigenen künstlerischen Arbeit ein Forschungsfeld zu öffnen, welches in einer laufenden kulturellen Einrichtung von allen Zielgruppen bespielt wird, hat Potenzial. Es bietet allen Künstlerpädagog\*innen, die gerne im Feld mit und in ihrer eigenen künstlerischen Haltung arbeiten wollen einen Raum, und ist in diesem Verständnis ein ideales Berufsfeld für Künstler\*innen im Sozialen. Für die Kunstschullandschaft ist es sicher ein Modell mit Vorzeigecharakter, denn es dient als Beispiel für die Positionierung einer Einrichtung in einem zeitgenössischen Bildungsverständnis, welches konsequent von Kunst aus gedacht wird. Durch die persönliche biografische Involviertheit der Einzelnen bekommt die Einrichtung auch den gewünschten gesellschaftlichen/politischen Bezug einer Bildungseinrichtung. Ein Modell wie PAULA fordert und fördert kontinuierlich künstlerische Handlungen von allen Beteiligten ein und bietet damit eine kontinuierliche Form von Qualitätssicherung an.

**LITERATUR**

Fischer-Lichte [2003]: Performativität und Ereignis. Tübingen-Basel: Francke.

Hallmann, Kerstin (2017): Zwischen Performanz und Resonanz. Potentiale einer Kunstvermittlung als Praxis des Erscheinens. In: Pierangelo Maset, Kerstin Hallmann: Formate der Kunstvermittlung: Kompetenz - Performanz - Resonanz. Bielefeld: Transcript Verlag.

Klein, Julian (2010): Was ist künstlerische Forschung? In: Stock, Günter (Hrsg.): Gegenworte 23, Wissenschaft trifft Kunst, Berlin: Akademie, S. 25-28.

Krüger, Heinz Hermann (2000): Stichwort: Qualitative Forschung in der Erziehungswissenschaft. In: Zeitschrift für Erziehungswissenschaft 3 (3), S. 323-342.

Schulz, Marc (2015): „Sinnliche Ethnografie“ als Fiktion und „Augen-Ethnografie“ als Praxis. Anmerkungen zum ethnografischen Wahrnehmen und Erkennen als epistemologisches Problem. In: ZQF Heft 1, S. 43-55, file:///C:/Users/User/AppData/Local/Temp/Sinnliche\_Ethnografie\_als\_Fiktion\_und\_Augen-Ethno.pdf (28.8.2020).

Winter, Rainer (2010): Ein Plädoyer für kritische Perspektiven in der qualitativen Forschung [41 Absätze]. Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social, <https://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/1583/3083> (28.8.2020).















Rieke Bothe

## **Planung einer Impuls-Ausstellung**



## PLANUNG EINER IMPULS-AUSSTELLUNG

Im folgenden Text geht es um die Planung einer Impuls-Ausstellung in der PAULA. Große Teile des Textes sind autoethnografisch, das bedeutet, ich beschreibe meine eigene Erfahrung und kontextualisiere sie. Da es nicht möglich ist, gelebte Erfahrung vollständig zu dokumentieren oder abzubilden, verstehe ich diesen Text als eine „Übersetzung“ des künstlerischen Planungsprozesses in einen reflektierenden schriftlichen Text. Hierbei greife ich auf meine Erinnerungen und auf meine Dokumentationen zurück. Diese habe ich sowohl mit der Absicht angefertigt, künstlerische Ideen später weiterverfolgen zu können, als auch mit der Absicht, die Dokumentation ggf. später für eine Prozessreflexion nutzen zu können. Die Texte stelle ich in Zusammenhang mit den Reflexionsimpulsen, die ich zur Ausstellungsplanung bekommen habe, und ziehe Bezüge zu Theorien von zwei Autorinnen, die zu künstlerischen Installationen geschrieben haben.

Neben einigen Fachausdrücken nutze ich vor allem meine Umgangssprache, manchmal auch Metaphern, um Zusammenhänge beschreibend herzustellen und eine Möglichkeit zu bieten, Bilder bei den Leser\*innen wachsen zu lassen. Alltagsausdrücke machen es mir außerdem am ehesten möglich, erfahrungsnah zu reflektieren.

Ich schreibe aus der Perspektive, dass ich vor kurzer Zeit meinen Bachelorabschluss in Kunst im Sozialen abgeschlossen habe, mich nun im beruflichen Feld orientiere und die Möglichkeit bekommen habe, in der PAULA eine Ausstellung zu machen.

## PROZESSBESCHREIBUNG

*Ich darf eine Impuls-Ausstellung in der PAULA machen. Wuuuuuh! Abgefahren. Direkt bin ich sehr aufgeregt. Ob ich das wohl hinbekomme... Das Gefühl der Neugierde und das Vertrauen in das Konzept der PAULA überwiegen, ich sage zu.*

Das Konzept von Impuls-Ausstellungen ist, dass mit der Ausstellung, die ich reingebe, weitergearbeitet wird. Dinge werden verändert, weitergesponnen... Schon dass sie überhaupt berührt werden, freut mich, denn ich selbst finde es in Ausstellungen schade, wenn ich nichts anfassen darf..

Wie plane ich eine Ausstellung in der PAULA? Und wie dokumentiere ich dies? Um ehrlich zu sein, dokumentiere und plane ich sonst wenig schriftlich oder zeichnerisch, wenn ich alleine künstlerisch tätig bin. Ich muss mich mit mir und den Dingen künstlerisch abstimmen, da ist niemand, dem ich es im Vorfeld vollständig erklären muss. Überhaupt verändern sich im Tun die Ideen die ganze Zeit. Ich werde versuchen ein paar Stationen der Installationsplanung nachvollziehbar zu beschreiben. So viel ist mir relativ klar: Es soll eine Installation werden.

Die Zimmer der PAULA sind in meiner Vorstellung präsent und zu Anfang tauchten viele Bilder in meinem Kopf auf, was dort stattfinden könnte. Neben diesen Vorstellungen hantier(t)e ich im Atelier weiter mit Gegenständen und Materialien herum, sammel(t)e und kombinier(t)e Dinge.







## Gummibänder und Kabelreste

Während meines Minijobs hatte ich häufig Gummibänder in der Hand, diese dünnen roten Ringe. Aus Langeweile habe ich mit ihnen geknotet, geschnipst, geribbelt, ihre verschiedenen Farbtöne bemerkt und im Atelier mit ihnen weiter experimentiert.

Dokumentation Ende Februar:

„Gummibandexperimente. Verschiedene Länge, Dicke, Farbe, Abstände, Spannungen, Knoten. Sie erinnern mich an Organe und auch an ausgespuckte Kaugummis.

Stress – Wut – Bauchgefühl – Anspannung

>> Will ich echt Kunst machen, bei der sich der Magen zusammenkrampft?“

Im Atelier spannte ich eine Art Netz-Nest, nutzte Gipskarton, um nach unten zu spannen, und beobachtete den Rot-Türkis-Kontrast. Einige Zeit ließ ich die Arbeit ruhen, denn es war noch nicht das, was ich in die PAULA bringen wollte.

Ich sammelte weiter Dinge – ein Backblech mit kleinen Löchern, schwarz und kupferfarben. Durch die Löcher wollte ich Kupferdraht fädeln, also suchte ich nach alten Kabeln und isolierte sie ab. Schnell waren die bunten Kabelstränge interessanter als das Kupfer. In den folgenden Wochen bekam ich einige Unterstützung beim Suchen nach Elektroschrott, so dass ich verschiedene Kabelreste zum Formen, Zerschneiden, Abmanteln oder Verbinden hatte.

Dokumentation 9. Juni:

„Viele Kabel schlängeln sich hier im Atelier. :) Und die Gummibänder sind noch hier. Heute beim Aufräumen habe ich sie um Gipskarton drumrum gemacht – gefällt mir. War ein schöner Moment, ich war plötzlich ganz aufgeregt. Dann musste ich auch schon wieder über mich lachen, weil es so ähnlich aussah wie einiges, was ich so fabriziert habe in der Vergangenheit. Es fühlt sich aber anders an, und die Gummis können Sound machen. Es lädt zum Anfassen ein. Ich habe Lust, es auf Bauchhöhe zu hängen. Also meine Bauchhöhe + - ;)“

Durch das Ausprobieren verändern sich die Materialien und Gegenstände, sowie die Absicht / das Interesse, aus dem ich sie einmal ausgewählt und gesammelt hatte. Funktionierende Momente finde ich in der künstlerischen Arbeit vielmehr, als dass ich sie forciert herstellen kann.

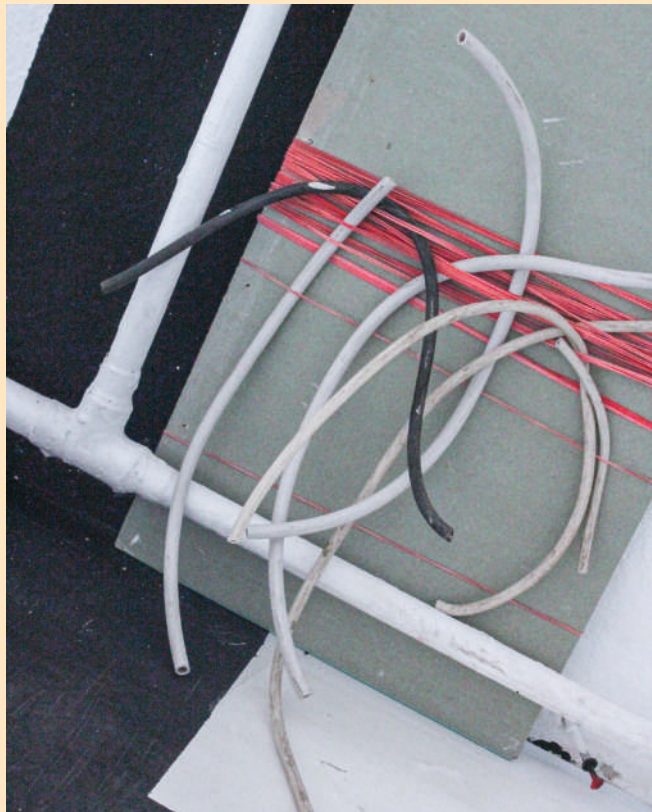
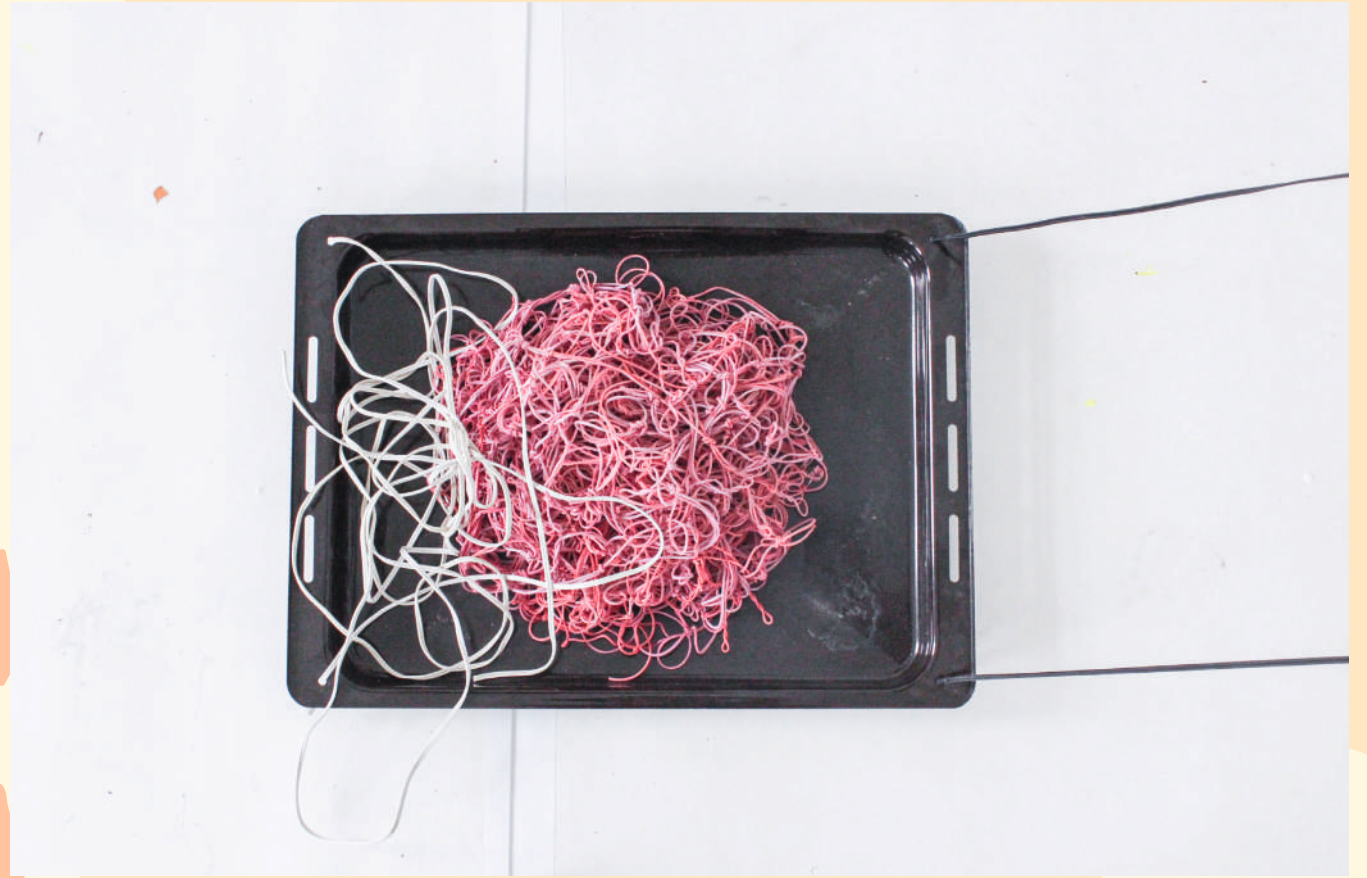
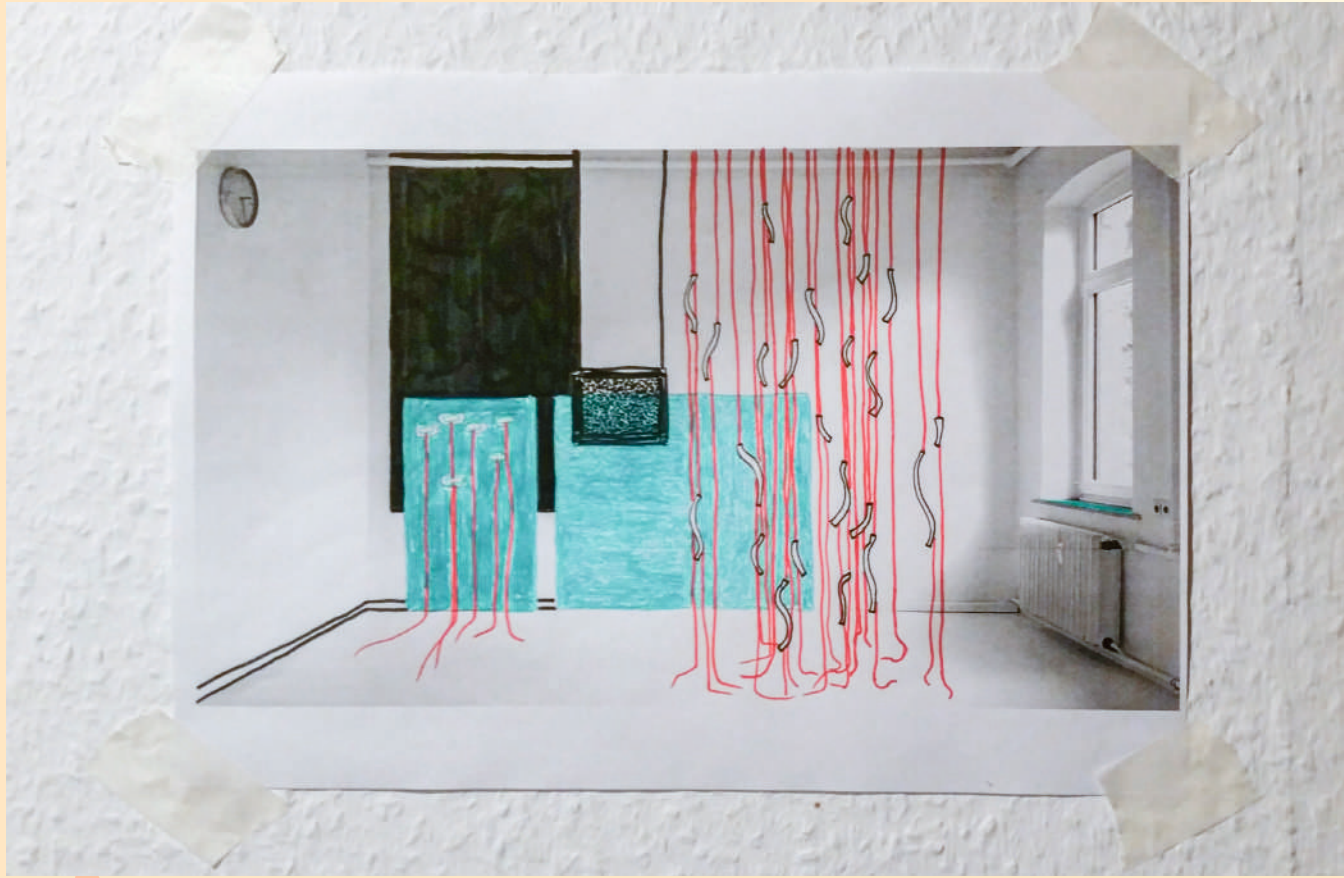
## ORANGEFARBENE PLASTIKTEILE

Dokumentation 2. Juli:

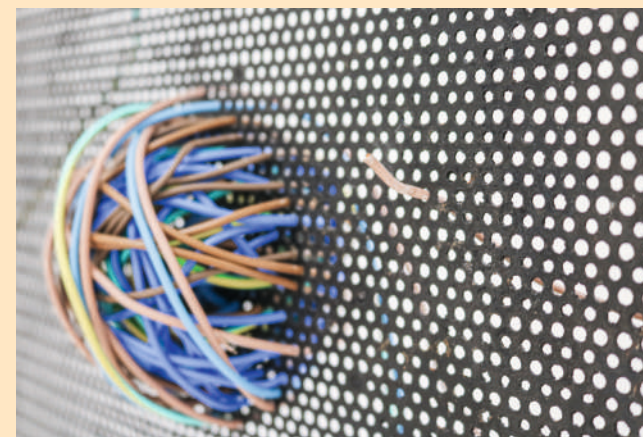
„Eine Freundin hat orange Plastik-Vierecke für mich vom Sperrmüll gesammelt.

Alle acht Plastikteile in mein Zimmer gelegt, kommt Malou, mein 5-jähriger Mitbewohner, angelaufen – mit irgendeiner Frage. Sieht die orangefarbenen Gebilde und stockt – seine Frage hat er vergessen. Stattdessen sind jetzt diese Teile interessant.









Das geht nicht nur ihm so. Auch meine erwachsene Mitbewohnerin staunt. Malou und ich bauen und spielen. Es entsteht ein kleines Häuschen, in das wir uns quetschen, was dann zu einem Hühnerstall wird. Plötzlich schlüpft aus einem Ei ein Krokodil, wir bauen um.

Hände durchstecken, Füße durchstecken, draufklettern, anlehnen, Brücke, Falle, Haufen, Stapel, Häuschen, Zoo. Wir probieren vieles aus.“

Welche Gegenstände mir als passend für eine Installation in der PAULA erscheinen, ergibt sich u.a. durch die Reaktion anderer Menschen auf das Material, die Form oder (meine) Zusammenstellung. Die Reaktionen auf diese Gegenstände, die anscheinend hohen Aufforderungscharakter besitzen, haben meine Entscheidung bestärkt, diese in die PAULA zu bringen.

Denn ja, es hat Einfluss, dass ich weiß, dass mit der Impuls-Ausstellung eine Weiterentwicklung und Kunst-Vermittlung stattfindet.

Zwar habe ich mir im Vorfeld kaum Gedanken gemacht, was ich erreichen möchte und inwiefern meine Ausstellung zur Kunstvermittlung geeignet ist, im Spielen mit anderen habe ich dann aber gemerkt, dass es mich freut, wenn ich Materialien nutze, die einladend wirken. Ebenso habe ich in Bezug auf die Gummibänder aufgehört, wenn Freund\*innen gefragt haben, ob sie die Gummis anfassen dürfen. Bei sehr staubigen, dreckigen Kabeln habe ich mich manchmal gefragt, ob ich sie putzen sollte, wie wichtig mir die Gebrauchsspuren im Verhältnis zum „Bequem-weiter-experimentieren“ sind. Wohl unbewusst habe ich außerdem Materialien, die ich als „eklig“ oder „abstoßend“ kategorisieren würde, eher nicht gesammelt.

Sehr früh Gedanken gemacht habe ich mir, die Zimmer nicht zu überfüllen. Es soll Platz sein für den „normalen“ Betrieb in der PAULA, d.h. Tische, Stühle sollten Platz haben. Außerdem versuche ich es einigermaßen barrierearm zu gestalten, beispielsweise breite Wege für Rollstühle zu lassen und mitzudenken, dass meine Bauchhöhe nicht die Bauchhöhe von allen Menschen ist. So kommt es auch zu Unsicherheiten, z.B. was sind verschluckbare Kleinteile? Wie stelle ich sicher, dass nichts auf jemanden fällt oder sich jemand an der Steckdose verletzt? Praktische Entscheidungen werden sich mit ästhetischen mischen.

Dokumentation 13. Juli:

„Ich war das erste Mal mit meinen kleinen Objekten in der PAULA. Ich schreibe „klein“, weil sie mir plötzlich kleiner erschienen als im Atelier. Eher wie Modelle, mit denen ich im Raum weiterarbeiten möchte, als fertige Objekte. Tue ich ihnen damit Unrecht? Ich glaube, es ist nur ein anderer Fokus. Der Fokus, den ich mir für die Ausstellung erhoffe, ist ein peripherer, also ein nicht auf ein einzelnes Objekt gerichteter Blick, sondern mehr eine Wahrnehmung, die den Ort spürt.“



Ich bin neugierig auf die Möglichkeiten, kleine Objekte aus meinem Atelier zu platzieren und trotzdem Bedingungen zu schaffen, den Ort zu einer Installation werden zu lassen.

Da Installationen erst im Aufeinandertreffen von Besucher\*innen und Gegenständen hervorgebracht werden, ist es an mir, möglichst günstige Wahrnehmungs-Bedingungen dafür zu schaffen.

Eine Installation verstehe ich, wie u.a. die Theaterwissenschaftlerin Barbara Gronau, als eine Situation (Gronau 2010). Über den performativen Aushandlungsprozess des Installierens, schaffe ich eine Situation, von der ich immer auch körperlich ein Teil bin. So ist es auch mit Besucher\*innen der Installation: erst durch ihre Anwesenheit, Wahrnehmung und ihr In-Bezug-Setzen wird die Installation zur Installation.

Ich bin neugierig, ob Impuls-Installationen ein bestimmtes Potential in Bezug auf Kunstvermittlung / Kunsterfahrung haben.

Meine Liebe zu künstlerischen Installationen liegt - neben einer Neugierde und Begeisterung für Material, Formen und Farben - darin, dass Installationen durch ihre jeweilige Beschaffenheit die performative Dynamik, den fortwährenden Wahrnehmungs- und Handlungsprozess der Betrachter\*innen besonders erlebbar machen können. Dem eigenen (subjektiven) Bezüge-Herstellen kann ich mir klar werden, denn ich befinde mich leiblich in einer Installation - ich bin Teil einer Situation, ich kann keinen äußeren Standpunkt einnehmen.

In der PAULA kann sich verhalten, platziert, künstlerisch verortet, sowie die Auswirkungen davon auf den Raum gespürt werden. Und damit kann u.a. die Struktur von Beziehungen erforscht werden.

Die Philosophin Juliane Rebentisch weist darauf hin, dass in jedem ästhetischen Objektbezug eine performative Leistung darin bestehe, Beziehungen herzustellen. Die Einbeziehung der betrachtenden Person sei ein Charakteristikum aller Kunsterfahrung. Als das Neue in Bezug auf Installationen benennt sie jedoch, dass diese „selbstreflexiv-performative Struktur des ästhetischen Objektbezugs durch ihre jeweilige räumliche Inszenierung in besonders deutlicher Weise hervorzutreten scheint“ (Rebentisch 2003, S. 59).

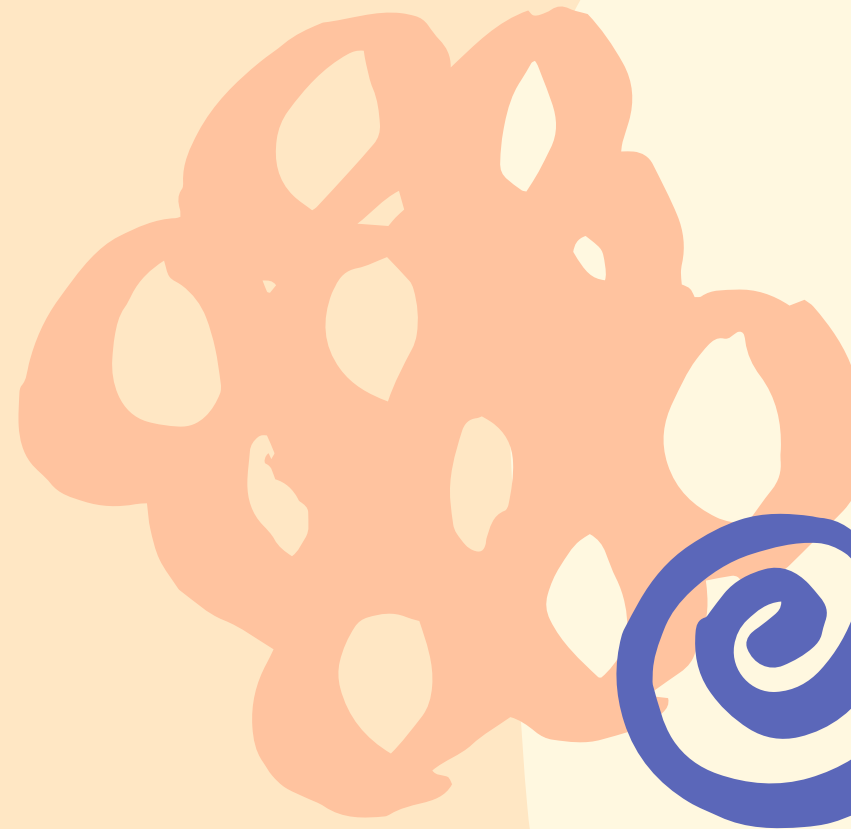
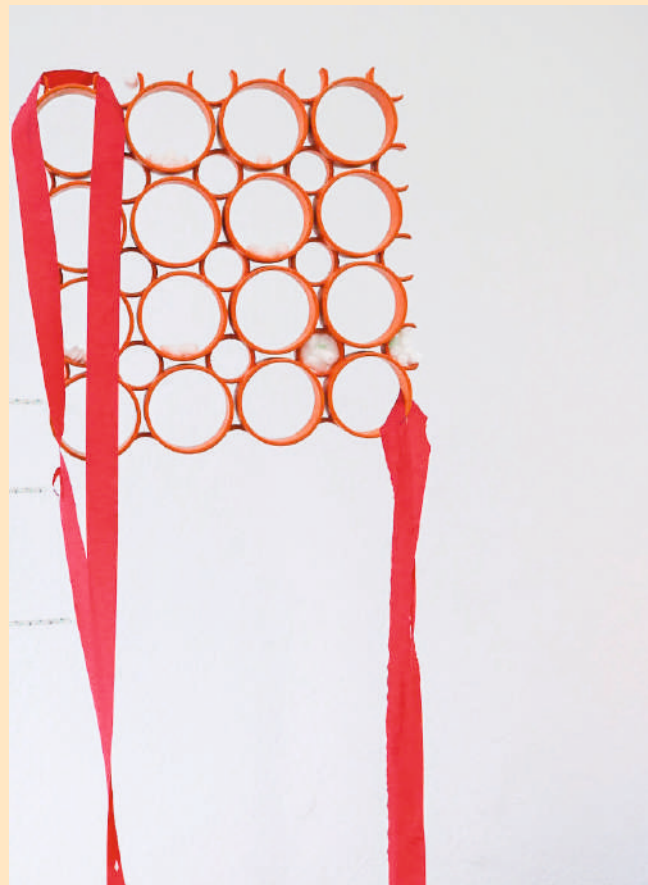
Welche Form der räumlichen Inszenierung werde ich finden?  
Wie gehe ich beim Planen der Installation vor?

Ich werkele, wie zuvor beschrieben, im Atelier und gehe dann mit den Objekten, Materialien, Gegenständen und Farben in die PAULA. Und sogar mit zwei Farbkonzepten: Mir war nicht klar gewesen, dass ich zwei Farbkonzepte im Kopf hatte, erst durch das Orange der Plastik-Vierecke, das meine Planung irritiert hat, wurde ich darauf aufmerksam und werde nun bewusst ein verändertes Farbkonzept ausprobieren.

In der PAULA findet dann ein Aushandlungsprozess, das







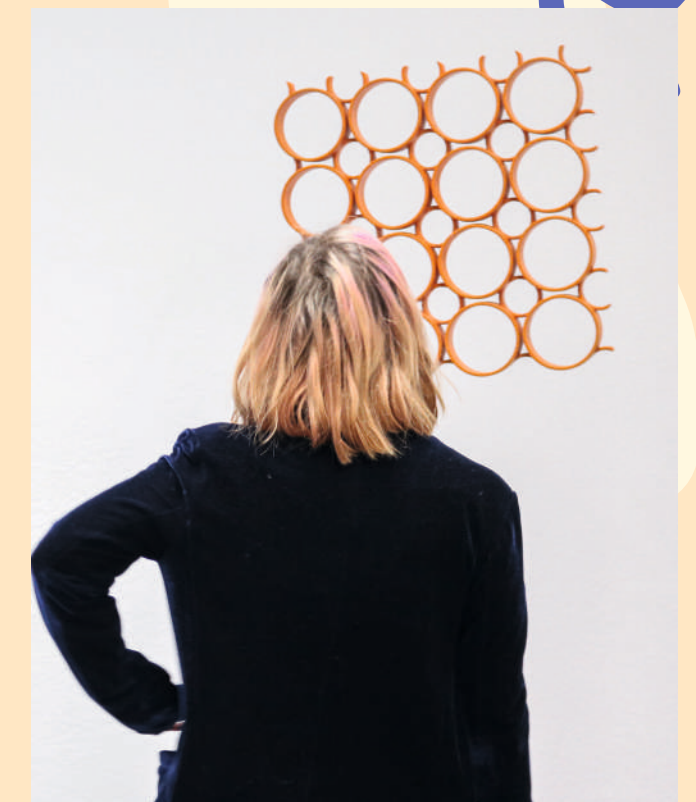
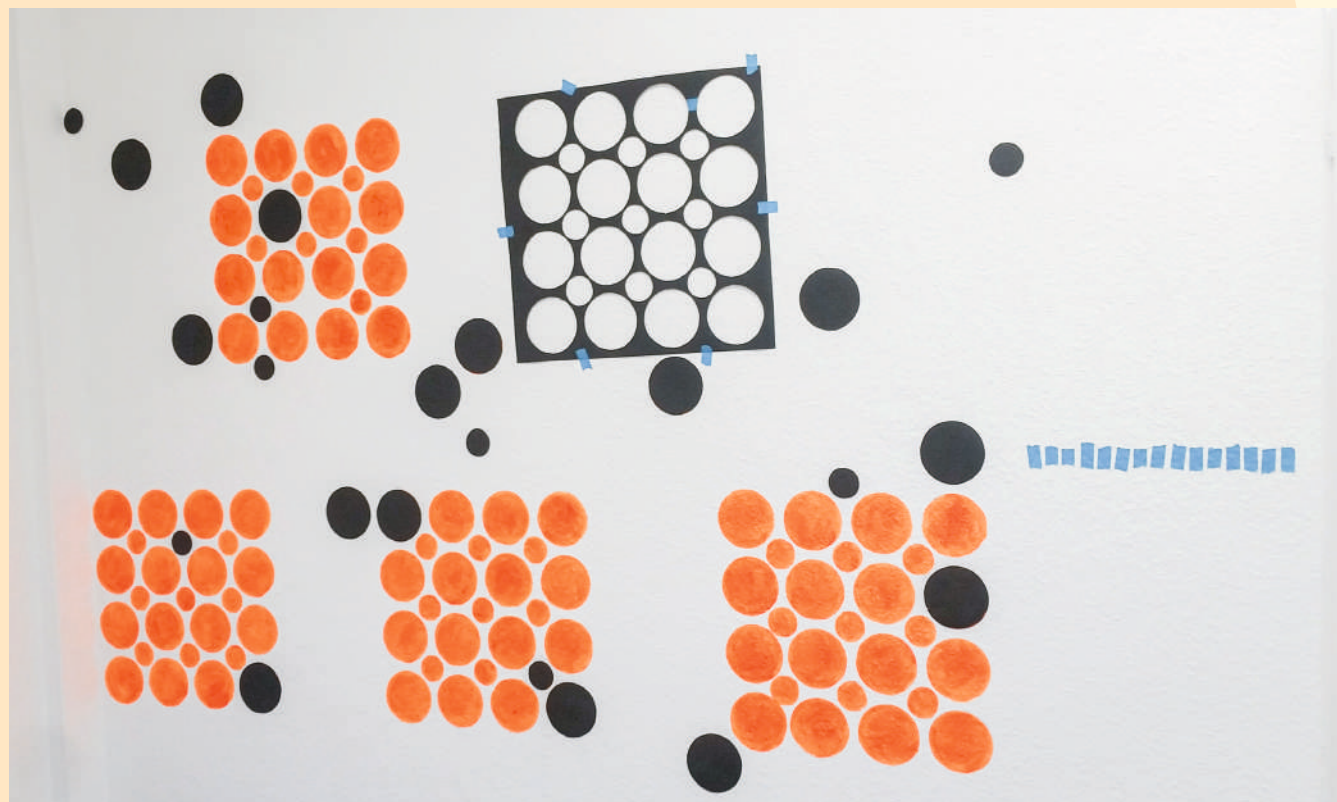
Installieren statt, ein Aushandlungsprozess zwischen dem, was ich vorfinde, und dem, was ich mitbringe. Im Platzieren werde ich merken, welche Dinge wie wirken und werde mich zwischen all den verschiedenen Ansätzen, die es zurzeit noch gibt, entscheiden müssen, sowie diese verändern und weiterspinnen, nach dem Motto „Kill your Darlings“ – Liebgewonnenes reduzieren und Platz schaffen für die Besucher\*innen und die Weiterentwicklung der Arbeit.

Es ist noch ungefähr ein Monat bis zur Ausstellungseröffnung. Die Veränderung, die im Konzept der PAULA mit drin ist, gibt mir Sicherheit. Meine Impuls-Ausstellung wird ein Impuls sein, sie muss nicht perfekt sein. Ich kann etwas ausprobieren und andere werden – hoffentlich – darauf reagieren. Ich kann die Weiterentwicklung miterleben, was für ein krasses Geschenk! Danke :)

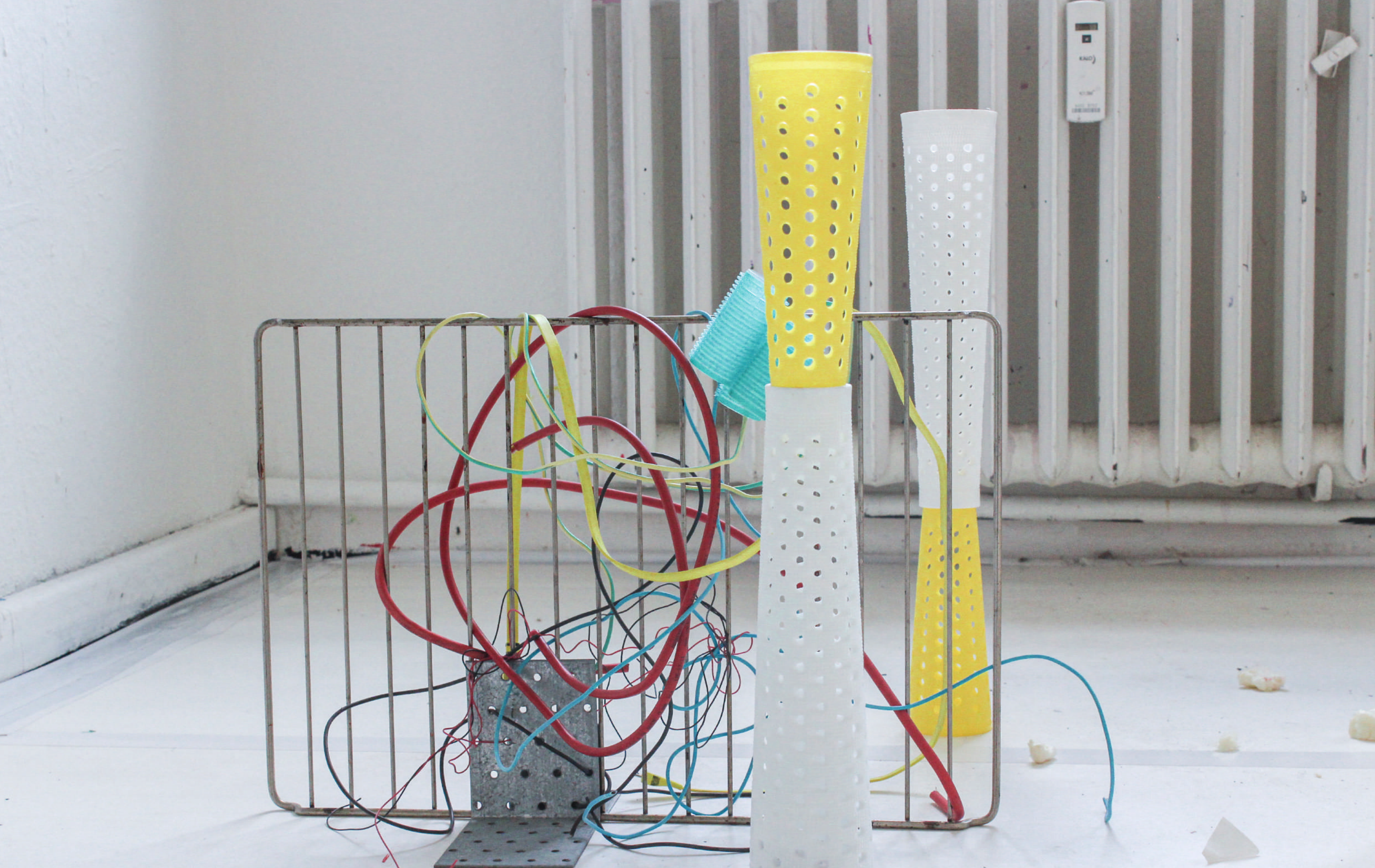
#### LITERATUR:

Gronau, Barbara (2010): Theaterinstallationen. Performative Räume bei Beuys, Boltanski und Kabakov, München: Wilhelm Fink Verlag.

Rebentisch, Juliane (2003): Ästhetik der Installation, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.











**Judith Biehler**



**Malena Gradulewski**



**Tonia Knodt**

**Hanne Casper**



**Nicole Tews**



**Valerie Löwe**

**Dagmar Welek**



**Edeltraut Rath**



# **Das Gespräch**

Freischaffende Künstler\_Pädagoginnen  
der PAULA lebendiger Galerieraum



Das Gespräch der Dozent\*innen der PAULA fand am 19.06.2020 online statt. Es dauerte gut eine Stunde und wurde für diese Veröffentlichung von den Herausgeberinnen überarbeitet und gekürzt.

**Sara:**  
Gabi und ich haben im Vorfeld dieses Gesprächs Fragen vorbereitet – fünf Fragen, die wir gern mit euch durchgehen würden. Alle beziehen sich auf unser Format Studium, das ihr auf unterschiedliche Weise kennengelernt habt, zwei Jahre lang vor Corona, an unserem regelmäßigen Stammtischformat, einmal im Monat. Wo wir uns getroffen haben, um gemeinsam künstlerisch im Raum zu arbeiten und unser Resonanzraumprinzip zu erproben, um es dann auch immer wieder mit der eigenen Erfahrung in die Vermittlung zu tragen. Und jetzt mit Corona haben wir es ja verändert und haben dieses Einmal-im-Monat-Format potenziert auf acht Mal im Monat. Jede ist einen Nachmittag, Vormittag oder Abend in den Galerieräumen und eignet sie sich an. Diese beiden Erfahrungen würden wir gerne befragen. Gabi stellt die Fragen und wir moderieren dann gemeinsam. Es soll ein lockeres Gespräch werden, wo ihr euch eingeladen fühlen könnt, euch mitzuteilen.

**Gabriele:**  
**Das zentrale Phänomen in der PAULA sind ja Resonanzphänomene. Und deshalb würden wir gerne mit einer eher allgemeinen Frage einsteigen. Nämlich mit der Frage, welche Resonanzphänomene man einerseits im Raum und andererseits vielleicht auch außerhalb des Raums um die PAULA herum identifizieren kann. Wenn man etwas präziser fassen möchte, was man unter Resonanzphänomenen verstehen kann, dann kann man ja fragen: Welche Begegnungen haben stattgefunden? Und zwar Begegnungen verstanden vor dem Hintergrund eines erweiterten Begegnungsbegriffes, den man bei Martin Buber finden kann und bei Otto Friedrich Bollnow, welche Begegnungen nicht nur auf zwischenmenschliche Begegnungen beziehen, sondern auch auf z.B. Begegnungen mit Landschaften, mit Räumen, mit Kunstwerken.**

**Judith:**  
Ich kann sagen, dass ich beobachte und bemerke, dass diese Begegnungen total emotional sind. Dass ich, wenn ich in den Raum komme, oder auch vor den PAULA-Raum komme, schon eine Emotionalität habe, die mich leitet. Und wenn ich dann in den Räumen bin, in den Galerieräumen, reagiere ich sehr emotional, also ich werde abgeholt. Das ist dann die Initialzündung für einen Einstieg zum Arbeiten in der PAULA.

**Sara:**  
**Und, Judith, wenn du jetzt Emotionalität ein bisschen beschreiben würdest: Wie würdest du das formulieren?**

**Judith:**  
Ich würde das so formulieren, dass ich die Stimmung wahrnehme, die jemand hinterlassen hat und die auf mich trifft, sozusagen auf mein Gefäß, das ich mitbringe. Mal bin ich geduldiger, mal bin ich nicht ganz so geduldig. Dann entscheidet sich für mich, wie ich damit umgehe. Nicht unbedingt mein ästhetisches Empfinden entscheidet, sondern die Stimmung im Raum, die bei mir etwas auslöst und den Impuls gibt, zu reagieren auf das, was ich vorfinde.

**Gabriele:**  
**Kannst du sagen, womit die Stimmung**



**im Raum zusammenhängt? Bringst du die mit?**

**Judith:**  
Ich glaube, das ist gar nicht so klar zu definieren bzw. zu differenzieren. Das geht hin und her, wie so ein Drittes. Da ist der Raum, und da ist mein innerer Raum, den ich mitbringe, und wenn wir uns begegnen, dann geht das los. Ich weiß nicht so genau.

**Valerie:**  
**Wenn ich in die PAULA komme, dann ist es meistens so, als würde ich irgendwie nach Hause kommen, als würde man die eigene Familie besuchen. Weil es sich schon so als sicherer Ort anfühlt. Und es ist ja meistens auch so, dass wenn ich da hinkomme, treffe ich entweder Sara oder eine andere Mitarbeitende an. Oder ich treffe neue Menschen an, mit denen ich dann zusammenarbeite. Generell ist es ein sehr familiärer Rahmen und Atmosphäre. Und vom Eintreten her ist es irgendwie so: Du kommst zur PAULA – dann sind da diese Portraits an der Hauswand außen, als würde man schon begrüßt werden. Und selbst, wenn ich alleine bin, habe ich immer das Gefühl, dass irgendwie alle dort sind. Entweder innerhalb ihrer Werke, oder in der Küche sind dann noch Nudeln von Sara und noch Kaffee von Nicole. Wie zuhause,**

**wo man kleine Spuren von den unterschiedlichen Menschen hat, die dort sind. Und dann natürlich auch noch von ganz vielen Menschen, denen ich gar nicht begegne. Also dadurch, dass dann vielleicht Werke an den Wänden sind, ist es so, als wären Menschen dort gewesen. Also so ein bisschen das Phänomen, das man auch in einem Hostel hat, ich kenne das vom Reisen, wo dann Menschen ins Gästebuch schreiben oder ihren Reiseführer dort lassen oder ihre Bücher. Es ist irgendwie so ein Ort, wo man kurz pausiert, wo man sich kurz entfaltet und wo man die eigenen Spuren hinterlässt, damit andere Menschen dann wieder anknüpfen können. Und wo man auch aktiv ins Gespräch geht, über den eigenen Prozess, über die eigene Reise.**

**Sara:**  
Ich habe mich gefragt, wenn dir das Fremde begegnet in der PAULA, wenn da Werke sind von Personen, die du nicht kennst, stellst du dir dann manchmal den







Menschen dahinter vor? Wenn du den Raum begehst? Also, dass du dir überlegst: „Wer hat das wohl gemacht?“

**Valerie:**

**Ja oft, gerade, wenn ich weiß, welcher Kurs da war oder jetzt zu Zeiten des Studiums natürlich, hatte ich das ganz oft, dass ich mich gefragt habe: „Ah ja, das könnte, von Hanne sein!“ Und: „Ah, das sieht nach Sara aus!“ Ich hatte auch verstärkter das Gefühl, wir waren irgendwie gemeinsam in der PAULA, weil alle durch ihre Werke vertreten waren. Und das war ein schönes Gefühl, in etwa wie Handwerker\*innen, die sich die Bretter weiterreichen, und dann wird etwas Gemeinsames gebaut.**

**Edeltraut:**

Ich habe ja den Vergleich, wie es vorher war in der Kunsthochschule und wie es jetzt ist, und die Erfahrung ist, dass die Teilnehmer das sehr genießen, wie die Schule gestaltet ist. Das habe ich eigentlich bisher von allen erlebt, dass das eine kreative Auswirkung hat, auf die einzelne Person. Das geht dahin, dass die Kreativität grenzüberschreitender erlebt wird, im Gegensatz dazu, wie normalerweise künstlerische Lehre gehandhabt wird, dass sie in andere Dimensionen eindringen können. Ich hatte einmal mit einer Großfamilie eine Wandmalerei gemacht, eine ganz neue Erfahrung für die Gruppe und dieses Zusammenspiel, ein großes Ganzes zu gestalten, das war etwas ganz Besonderes. Die wollten nachher gar nicht mehr weggehen, konnten sich von ihrem Kunstwerk gar nicht trennen. Ein anderes Mal hab ich eine Bodenmalerei gemacht, was für die Jugendlichen, die das durchgeführt haben, auch eine ganz neue Erfahrung war. Die Gestaltung der Räumlichkeiten, bewirkt etwas, wird nicht begrenzt oder wird in bestimmten gegangenen Wegen erlebt, sondern öffnet sich.

**Nicole:**

**Mir hat das Bild gefallen von Ria mit den Brettern, weil ich habe gerade gedacht, wenn ich in die Kunsthochschule gehe, fürs Studium, dann gehe ich da ja mit meiner derzeitigen Verfassung hin. Dann bin ich**

**in den Räumen und schaue erstmal: „Was spricht mich denn in dieser heutigen Verfassung an?“ Und deswegen fand ich das eben so passend, z. B. bin ich heute eher die Handwerkerin mit der Verfassung A, aber morgen würde ich schon wieder was ganz anderes machen. In dem jeweiligen Zustand spricht mich dann eher die eine Sache an, während es morgen ein anderes Bild ist. Und wenn ich reingehe, dann setze ich mich immer erst mal hin in den einen Raum und den andern Raum und trinke vielleicht einen Kaffee oder esse irgendwas oder sitze einfach mal nur da und guck rum. Das kommt ja dann von selber.**

**Sara:**

Ich höre heraus, dass es gar nicht so vorhersehbar ist. Meinst Du das damit? Dass man einsteigt, vielleicht mit einer gewissen Idee, einer Handlung, und dass sich im Tun dann ganz viel verselbständigt und ergibt?

**Nicole:**

**Genau. Wenn ich jetzt ans letzte Studium denke, da habe ich eigentlich nur die Wand angesehen und gedacht: „Och, das sieht aus wie ein Apfel.“ Das kam, weil ich mich an dem Tag so sehr mit meinen „außerhalb-Gedanken“ beschäftigt habe und künstlerisch war ich ideenleer und habe deswegen als erstes in diesen Apfel eine weiße Figur eingezeichnet. Und dann erzählt mir die Figur, die ich ja mit dem Apfel verbunden hatte, der schon in dem Raum war. Also das Werk erzählt mir irgendwas, was es noch brauchen könnte, und das ist dann ein Zusammenspiel von mir und dem Werk. Heute sehe ich daraus das und morgen das. Wenn ich eine andere Verfassung habe, innerlich, dann würde ich eine ganz andere Entgegnung haben, eine ganz andere Interpretation, was dieses Werk brauchen könnte.**

**Dagmar:**

Ich stelle fest, dass ich einfach sehr ins Spielen komme in der PAULA. Ich komme rein und es ist immer sehr überraschend, was passiert. Ich bin eigentlich Malerin und Druckgrafik, Zeichnung ist so meins, aber in der PAULA mache ich plötzlich





ganz andere Sachen. Dass ich mit meiner Arbeit dreidimensional in den Raum gehe, das ist für mich sehr ungewohnt. Neu-lich habe ich mich plötzlich dabei ertappt, dass ich weiße Papierstreifen von der Decke in den Raum als Teiler gehängt habe. Oder riesige Papierschnitte gearbeitet habe, die für mich überraschend waren. Mich erinnert das auch an Spielerfahrungen als Kind. Dieses Zeit-Vergessen und einfach den Raum gestalten. Ich hatte als Kind tatsächlich einen eigenen Raum, das war so ein Schuppen, oder ein Lehmhaus, das hat mein Opa selbst gebaut, wo im Winter die Schweine wohnten, und im Sommer hat meine Oma das immer weiß getüncht. Also richtig neu gestrichen. Und da konnte ich als Kind den ganzen Sommer über spielen. Das war für mich ganz kostbar. Ja, im Winter Schweine, im Sommer ich. Und auf jeden Fall habe ich da immer schön die Wände bemalt, und dann habe ich den Raum auch in einzelne Räume geteilt und mit irgendwelchen alten Säcken oder Stoffen, die ich hatte, diesen Spielraum gestaltet, das war super klasse. Und an das erinnert mich die PAULA. Ein Spielplatz für Erwachsene.

**Hanne:**  
**Es ist nie zu Ende. Ich bin ja Handwerkerin, durch und durch. Wenn ich in die PAULA reingehe und vorher vielleicht**



**eine Vorstellung hatte, mit der ich starte, es wird immer anders und es nimmt nie ein Ende. Also ich könnte immer wieder hingehen und etwas verändern und meinen Raum gestalten.**

Sara:  
Und wie erlebst du dieses „Es ist nie fertig?“ - Das ist ja, wenn du sagst: „Ich bin durch und durch Handwerkerin“ - schon auch ungewohnt, oder? Ist das positiv oder ist das ein Stress, dass es nie fertig wird?

**Hanne:**  
**Wenn ich ganz ehrlich bin, ist das so, dass ich am Anfang gedacht habe als die PAULA umgestaltet wurde: „Mein Gott, wo ist denn das Handwerk? Also, wie kann man denn so schnell Kunst machen, ohne handwerkliche Sachen zu berücksichtigen?“ Wenn ich einen Topf drehe, drehe ich den Topf, und dann bin ich lange damit beschäftigt, bis der zu Ende gestaltet ist. Und dann kommt der in den Ofen und dann gebe ich den aber auch ab. Dann ist das weg. Ich kann ja auch wenig verändern an gebranntem Ton. Und ich merke in der PAULA, dass ich den Ton liegen lasse und mehr zum Pinsel greife, ass ich dieses Malerische für mich entdecke und da auch mutiger werde, und dass es mich fasziniert, auch bei den Gästen,**

**Besucher\*innen und bei den Nutzern der PAULA. Manches ist ein bisschen wirr, finde ich,etzt gerade die neue Ausstellung. Aber das ist auch ein Prozess, sich darauf einzulassen und kleine punktuelle Sachen zu sehen. Ich würde gerne immer einen Fotoapparat nehmen und punktuell etwas fotografieren, nicht das Ganze, das ist mir zu viel.**

Tonia:  
Als ich das vorletzte Mal in der PAULA war beim Studium und die Arbeit mit dem Stein entstanden ist, zeigte sich ein ganz schöner Begegnungsprozess, auf verschiedenen Ebenen. Ich bin hingegangen und wusste gar nicht, was rauskommt, habe mich auch nicht inspiriert gefühlt. Wenn ich den Prozess jetzt beschreibe, bin ich erstmal runtergefahren, habe ein Eis gegessen, mich dann in die PAULA gesetzt und drauf vertraut, dass irgendwas kommt, womit ich etwas anfangen kann. Und dann war ziemlich schnell klar, dass etwas Steiniges fehlt, weil so viel in der Luft hing. Und dann habe ich mich darauf eingelassen, einen Stein zu suchen, draußen in der Natur. Ich war unsicher, ob ich da was finde; es gab wenig Steine in der Umgebung, nur die Steine auf dem Spielplatz, die großen. „Na gut, dann muss es jetzt halt eben so ein großer Stein sein,“ dachte ich auf dem Rückweg Es gab nur einen davon, den ich überhaupt bewegen konnte und dann ging so eine Begegnung mit diesem Stein und mit meiner Kraft los. Diesen Stein in die PAULA zu rollen, war dann auf einmal ein sehr intensiver Prozess.

Und dann mit diesem Stein so über die Schwelle in die PAULA rein, das war auch ganz seltsam, auch grenzüberschreitend hatte ich das Gefühl, weil, was macht jetzt der Stein in der PAULA? Und dann war der da, irgendwie landete er dann in diesem einen Raum und wollte dann auch noch seine Form verändern. Und dann wurde das plötzlich zu einem Stein aus meiner Herkunftslandschaft. Er wurde zu einem bekannten Felsen, mit diesem ganzen Grün und Glitzer-Flauschflausch und dann so ein bisschen Wolle draufgepappt, und dann wurde er zu einem Felsen aus meiner Kindheit. Auch das Video wurde

wie eine Besichtigung einer Landschaft; irgendwie spannend, wie diese Begegnungen anfangen, erst im Raum und dann wandert die Begegnung so in Dir und dann auch außen. Wertvoll auf jeden Fall. Ich bin dankbar, dass man sich diese Zeit nehmen kann, oder dass einem sogar angetragen wird, dass man sich diese Zeit nimmt, dem zu begegnen, was da ist.

**Gabriele:**  
**Wir würden jetzt gerne etwas genauer in den Charakter von Begegnungen hineinfragen. Bei mindestens zwei von euch gab es ja autobiografische Anknüpfungen mit der Herkunftslandschaft, mit dem Schweinestall, der auch ein Kunstraum war oder wurde. Und deshalb würden wir gerne wissen: Wie war denn der Charakter von Begegnung? Also wann habt ihr Begegnung identifiziert? War das eher, wenn Ähnliches oder Vertrautes identifiziert werden konnte, oder gab es auf der anderen Seite auch so etwas wie Lust, sich etwas ganz Fremdes anzueignen, was man nicht kennt?**







Hanne:  
Sowohl als auch. Natürlich ist es gut, Dinge anzusprechen, wo man das Gefühl hat: „Aha, das verstehe ich! Das ist mir emotional auch bekannt.“ Und dass ich dann da anknüpfen kann. Aber ich finde ebenso gut, die Lust auf Fremdes zu füttern. Ich habe in der alten PAULA mit Geflüchteten zusammen Holzarbeiten gemacht, und das belebt mein Herz, auch wenn es etwas völlig Fremdes war, mich darauf einzulassen.

**Gabriele:**  
**Vielleicht kann ich noch etwas zum Begegnungsbegriff erläutern. Otto Friedrich Bollnow hat ein Buch geschrieben zu unstetigen Formen des Lernens, also Lernformen, die nicht curricular organisiert sind, sondern lebensgeschichtlich verankert. Und da spielt der Begegnungsbegriff, ein philosophischer Begegnungsbegriff, eine große Rolle. Bollnow versteht unter Begegnung das, was passiert, wenn etwas Anderes passiert als das, was man bereits kennt, also wenn man auf jemanden oder etwas trifft, was zunächst nicht verstanden werden kann. Aber wir machen im Alltag ja immer beides, dass wir an Vertrautes anknüpfen und gleichzeitig, sonst würden wir ja überhaupt keine Entwicklung haben, uns mit fremden Dingen auseinandersetzen. Das kann lustvoll erlebt werden oder auch bedrohlich, das ist ganz unterschiedlich. Das kommt sicherlich auch auf die jeweilige Situation und Verfasstheit an. Also in diese Richtung interessiert uns das.**

Hanne:  
Diese Arbeit mit der Resonanz im Raum war für mich etwas völlig Fremdes und ich verliere da nicht so schnell die Geduld, habe mich immer wieder darauf eingelassen und finde das zum Teil auch immer noch fremd. Es ist nicht so, dass das automatisch geht, sondern das ist immer wieder eine neue Entscheidung.

**Nicole:**  
**Wenn ich zum Beispiel in den Raum gekommen bin und mich eine Sache anspricht, und ich dazu eine kleine Teilresonanz mache, dann ergeben sich daraus**

**immer neue. Und dann hat es sich wieder verändert und daraus ergibt sich noch eine und noch eine und noch eine. Bis ich irgendwann denke: „Okay, für mich ist es jetzt stimmig und fertig.“ Und in diesem Selbstläuferprozess wundere ich mich oft, zu welchen Materialien ich greife. Oft sind mir die Handlungen oder Gedanken auch gar nicht vertraut. Am Ende bin ich dann überrascht, dass ich trotzdem bei etwas Vertrautem ankomme.**

Judith:  
Da könnte ich anschließen, dass mich das oftmals überrascht, wo ich dann wieder lande. Wo ich denke: „Ach, jetzt wieder an dieser Wand! Ich höre schon die anderen Geschichten, die da drunter sind.“ Das ist auch mein Erfahrungsschatz, den ich mitbringe, den ich habe, weil ich so oft in die PAULA gehen darf.  
Dann habe ich aber auch gerade überlegt, dass diese beiden Unterscheidungen ganz schön schwierig sind – Sich-Aneignen von Dingen, die man nicht kennt oder Vertrautes spricht mich an. Denn ich gehe in den Raum mit der Brille: „Was braucht der Raum?“ Oder betrete ich den Raum und frage mich: „Was brauche ich denn jetzt in diesem Raum?“ Also wie verändere ich den Raum, dass ich mich hier gut verorten kann, oder: „Was braucht der Raum, durch meine Brille gesehen, um irgendwie weiter zu wachsen?“ Das ist nicht unbedingt abhängig davon, was mir vertraut ist oder was mir fremd ist, sondern eher „Wie komme ich in den Raum, ohne ein Fremdkörper zu bleiben?“

**Dagmar:**  
**Ich finde sehr inspirierend die Begegnung mit den verschiedensten Dozent\*innen und ihren künstlerischen Ansätzen. Zum Beispiel Hanne als wirklich sehr erfahrene Handwerkerin und als Kontrast die ganz jungen Leute, die dabei sind, zum Beispiel mit Videos arbeiten. Da finde ich immer die Videos, die schon etwas erfahrener gedreht wurden, von Ria zum Beispiel, sehr inspirierend und merke: „Ich kriege Lust auf Lernen.“ Also von anderen Menschen, die einfach etwas verwirklichen, was ich in keinsten Weise als Idee jemals gehabt hätte. Zum Beispiel**







Video würde ich gerne lernen, von jüngeren Leuten, die das einfach können. Das Bedürfnis sich auszutauschen, wächst in PAULA. Im Dozent\*innenteam finde ich immer wieder schön zu sehen, wie keck und frech das manchmal ist, und ja, einfach auch zu reagieren auf so Ungewöhnliches, was ich eben eigentlich in meinem Konzept von Kunst noch nie vorher gedacht habe, tut mir gut.

Gabriele:

Das ist schon eine Überleitung zur nächsten Frage. Wir würden gerne mit euch darüber sprechen, wie denn der konkrete Umgang war mit dem, was ihr vorgefunden habt. Wenn man in den Raum kommt und auf etwas stößt, das sozusagen eine Störung auslöst. Wenn man sagt, das ist eine Wahrnehmungsstörung, kann man das rezeptionsästhetisch beschreiben, dass da etwas an der Wand oder im Raum ist, damit kann ich erstmal nichts anfangen. Was macht man denn dann damit? Mit dem, was nervt.

Judith:

Ziemlich oft ist es erstmal Aufräumen. Dass ich merke: ich muss ordnen, sortieren oder strukturieren. Ich merke oft, es ist mir zu voll oder ich komme mir vor wie auf einer Bahnhofstoilette, ist ja meine eigene Interpretation davon, was ich da vorfinde, hilft mir das, wenn ich erstmal aufräume.

Gabriele:

Du meinst künstlerisch aufräumen? Also nicht die liegengebliebenen Sachen wegräumen. Oder auch?

Judith:

Auch. Meistens fang ich in der Küche an. Wenn es mir zu wild wird, mache ich erstmal in der Küche sauber und fege mal durch. Und dann fängt das plötzlich an, dass ich eine Idee bekomme und dann anfangen künstlerisch nicht aufzuräumen, sondern zu verwandeln. Wie zum Beispiel jetzt in dieser aktuellen Ausstellung, waren die ganzen Plastikplanen in den Decken gespannt, die wurden plötzlich zu meiner fetten Beute, die ich ins Spinnennetz gehängt habe. Es war gar

nicht kognitiv entschieden: „Ich mach das jetzt,“ sondern plötzlich habe ich das gemacht, habe die zum Ball geformt, fand den interessant, weil der auch Luftblasen gebildet hat, und habe die dann eingesponnen in dieses Netz. Und das fand ich extrem spannend, weil plötzlich eine ganz andere Raumwahrnehmung möglich war. Also ja, es war eher ein Aufräumimpuls, um Platz zu schaffen, wieder Anderes wahrnehmen zu können. Oder ein anders Mal, in einer anderen Ausstellung, mir zu erlauben, diese schönen Ausschnitte wahrzunehmen, wenn mir das Volle zu viel ist. Ich frage mich immer „Was könnte dem Raum gut tun, um sich weiterentwickeln zu können?“

Sara:

Beschreib mal das mit den Ausschnitten, Judith. Weil ich glaube, das ist nicht für alle klar, was du damit meinst.

Judith:

Das mit den Ausschnitten ist, dass ich schaue, wenn ich in einem Raum bin, der mir jetzt persönlich zu voll ist oder auch zu viele einzelne Werke nebeneinander stehen und sich nicht zusammenfügen zu einem Raum, dass ich die verbinde, indem ich Sachen wegnehme, dass ich einfach mein Weiß nehme, oder eine andere Farbe und wieder eine Einheitsfläche bilde, indem ich quasi irgendwas, was ich jetzt da herausheben will, heraushebe und den Rest nehme ich weg.

Sara:

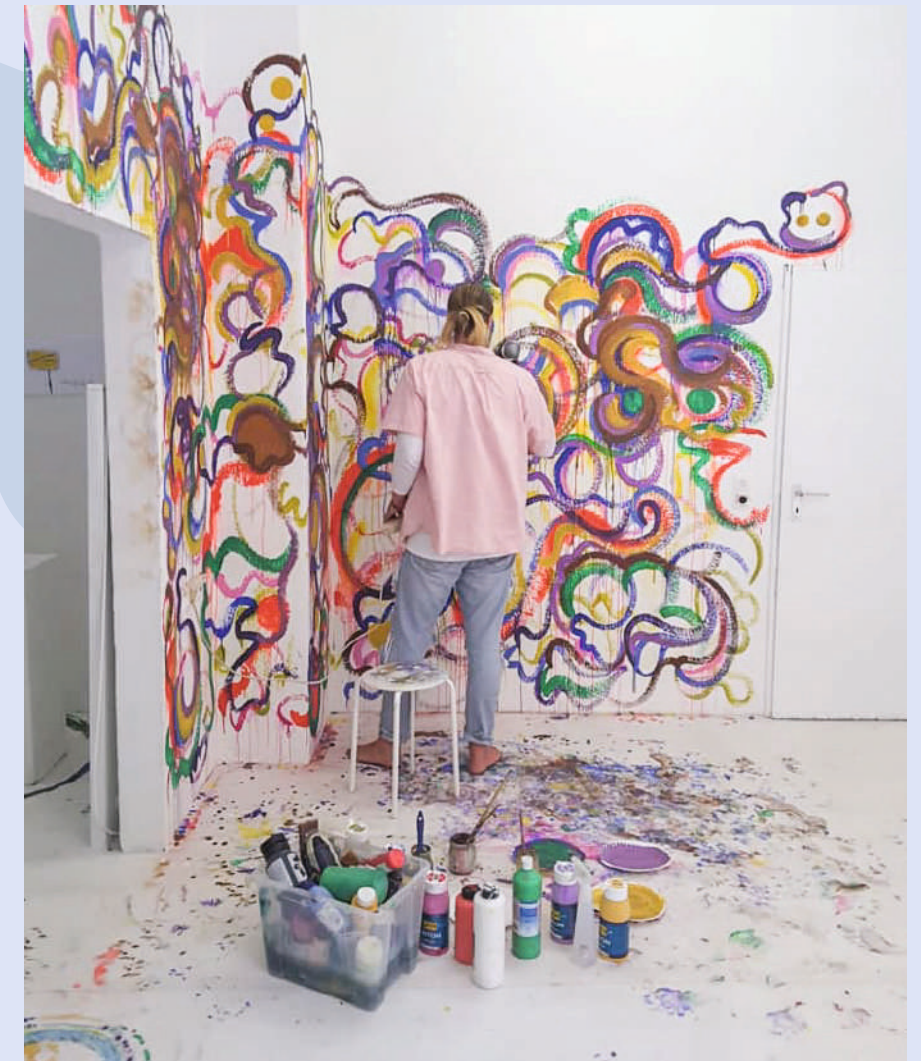
Und manchmal machst Du das auch ganz gezielt mit Passepartouts, wo du sagst: „Hey, da setz ich jetzt einen Rahmen!“ Da werden die Ausschnitte dann auch rechteckig, wirklich wie Bilder an der Wand. Und manchmal ist die Form offen: Die Reduktion passt sich an die Formen an, die da sind.

Judith:

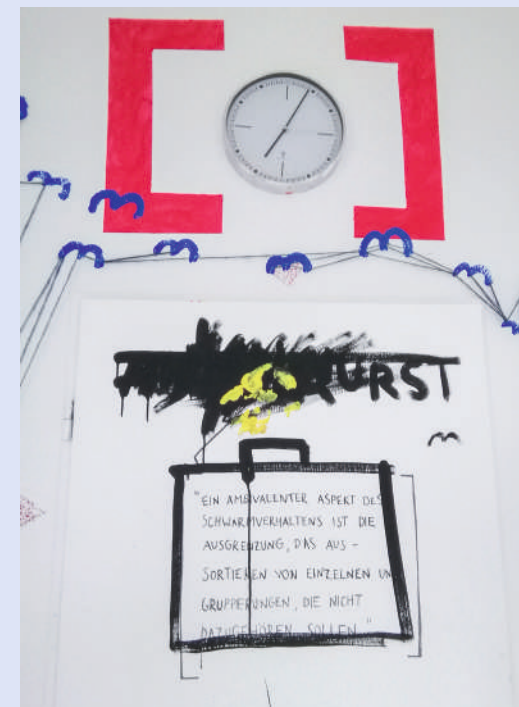
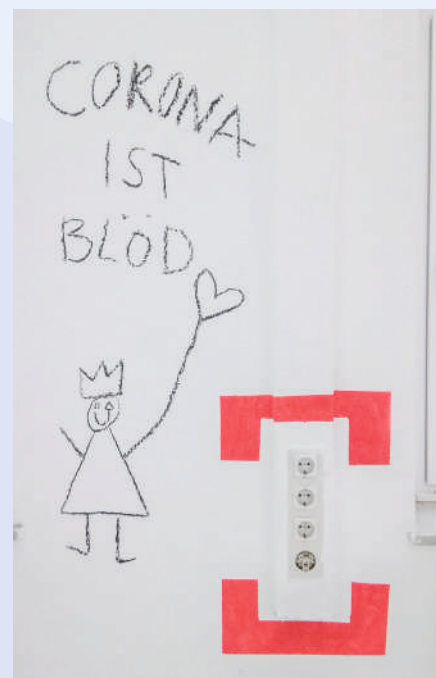
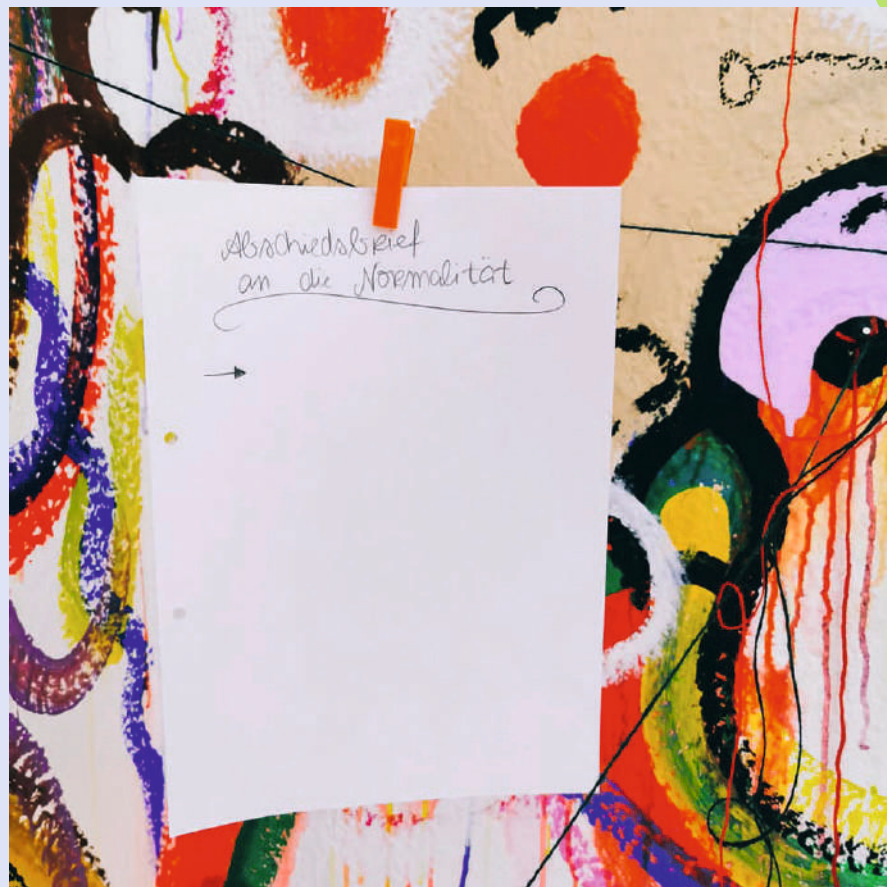
Genau.

Sara:

Innerhalb unserer dritten Frage würde mich noch interessieren, ob es einen Unterschied macht, ob einem eine











Veränderung am eigenen Werk nicht gefällt im Gegensatz zu etwas, das in den Raum gekommen ist und jetzt stört. Gibt es da einen Unterschied, wenn das Eigene angetastet wird, im Gegensatz zum Gesamttraum?

**Nicole:**

**Für mich gar nicht so, weil ich es in diesem Kontext richtig gut aushalten kann, dass es immer nur punktuell ist. Wenn ich zum Beispiel in den Raum gehe und dann in die Verwandlung oder in die Veränderung einsteigen möchte, dann habe ich ja vorher in mir einen Abschluss. „Okay, bis hierhin ist der Punkt, so ist diese Ausstellung.“ Und dann komm ich rein und verändere was. Und genauso gut kann ich das auch haben, dass praktisch meins ja auch nur punktuell ist. Und es verändert werden kann.**

**Hanne:**

Also ich muss ehrlich gestehen, mir fällt das sehr schwer. Wenn ich in den Raum komme und sehe, ich möchte gerne etwas verändern an der künstlerischen Gestaltung der anderen Dozentin, dass ich mich anfangs nicht besonders traue. Also ich traue mich nicht, einfach einen Pinsel zu nehmen und das dann zu weißen oder etwas rauszunehmen. Hinzuzugeben vielleicht schon eher. Und es gibt Sachen, da würde es mir überhaupt nichts ausmachen, und es gibt auch Sachen, da macht es mir sehr viel aus, wenn da jemand einfach drüber huscht und das wegmacht. Wo es mir überhaupt nichts ausmacht, empfinde ich es als Erweiterung, da ist es schön, in diesen Kontakt zu gehen. Also dass jemand das sieht, und dass jemand das verändert und etwas Anderes daraus macht, ist ja auch ein Geschenk. Einfach in den Raum zu gehen und zu sagen: „Das möchte ich verändern.“ Und mich auch trauen, das dann sichtbar zu machen, das muss ich weiter üben.

**Gabriele:**

**Daran schließt die nächste Frage ganz gut an, weil uns interessiert, wenn sich das überhaupt trennen lässt, inwiefern die Erfahrung, die ihr mit dem Format Studium gemacht habt, Eingang**

**gefunden hat in die eigene künstlerische Arbeit. Beziehungsweise umgekehrt, inwiefern bestimmt die eigene künstlerische Haltung die Arbeit in dem Studienformat sehr stark mit. Wahrscheinlich ist das sowieso unvermeidlich. Diese Wechselwirkung, spielt die für euch eine Rolle, wie habt ihr die erfahren? Oder sind das, so ist es ist ja auch denkbar, völlig getrennte Sphären?**

**Hanne:**

Bei mir hat das schon Auswirkungen. Das ist für mich ja ganz neu so zu arbeiten, eine total neue Erfahrung, auch gerade mit den jungen Dozent\*innen. Und das ist für mich sehr wertvoll, das ist für mich echt ein Geschenk in meinem Alter, das sind ja unterschiedlichste Generationen. Es hat ein bisschen gedauert, aber in letzter Zeit habe ich ein bisschen das Gespür oder das Gefühl, es schleicht sich so ein bisschen in mein Leben ein, was ich da in der PAULA sehe und spüre. Und das ist nicht schlecht, das ist eine Bereicherung. Aber so aus diesem Ganzen heraus jetzt zu gucken, ist mir ganz wichtig, das sind ja unglaublich viele Eindrücke, da doch wirklich bei mir zu bleiben und zu gucken: Was ist meins? Und daraus etwas Neues zu entwickeln, das braucht einfach Zeit. Das müssen noch viele Studien sein.

**Gabriele:**

**Künstlerische Entwicklung ist ja allgemein etwas, das lange Zeit braucht. Insofern kann man, glaube ich, nicht sagen: Heute ist das passiert und ab morgen mache ich etwas anders. So ist es ja nun wirklich nicht. Manchmal kann man das auch erst mit zeitlichem Abstand sehen. Dass man sagt: „Aha! Da vor fünf Jahren sind so Dinge passiert und heute sehe ich was.“ Mir geht das oft so.**

**Dagmar:**

Ich würde gern an Hanne anschließen und auch sagen, dass ich da sehr dankbar bin über diesen künstlerischen Kontakt zu den verschiedenen Generationen. Sowohl ältere als auch jüngere Menschen. Es gibt ja im Taoismus diesen Spruch: „Das einzig Beständige ist der Wandel.“ Ich bin ja auch Tai-Chi-Lehrerin und irgendwie ist es immer wieder so eine Loslass-Übung, wie im echten Leben. Ich habe zum Beispiel Insekten gezeichnet, im letzten Studium, und habe die ans Fenster gemacht. Das sind Originalzeichnungen. Und ich habe sie losgelassen. Ich hätte auch sagen können: „Ja, ich halt's jetzt fest. Ich pack's in die Mappe, ich bewahre das auf.“ Aber es ist jetzt am Fenster, wer weiß, was damit passiert. Es ist so, ich lasse es los und gut. Und es wandelt sich, wie auch immer.

**Judith:**

**Ich empfinde die PAULA als großen Organismus. Das ist kein Platz, wo ich mich verorte und dann sozusagen meine Handschrift hinterlasse, sondern ich trete in einen Organismus ein, der sich stetig verwandelt. Und das findet sich in meiner Haltung zu meinen künstlerischen Arbeiten, die nicht in der PAULA stattfinden, wieder. Dass ich immer wieder einem Etwas gegenübertrete, das ein Eigenleben hat. Es ist nicht ich, sondern es ist etwas Anderes. Und dem gebe ich den Raum, sich zu zeigen, und dem gebe ich die Aufmerksamkeit und das Gespür, herauszufinden, was es braucht. Die PAULA ist ein dreidimensionales begehbare Objekt, das von vielen Menschen gleichzeitig bearbeitet wird. Das ist ein tolles Experiment.**

**Gabriele:**

Ich gebe mal ausnahmsweise eine Kontrastposition ins Gespräch: Ich habe das Studium-Format ja nicht mitgemacht, ich war aber oft in der Paula und habe da ja auch eine Ausstellung gemacht. Und seither begegne ich dem Raum PAULA anders. Das war eine extreme Raumanneignung, über diesen Zeitraum darin zu arbeiten. Und immer wenn ich dort bin, überlege ich: „Hast du heute Lust im Raum PAULA zu arbeiten?“ Und ich hab's





nicht. Ganz manchmal habe ich Mini-Impulse und manchmal mache ich auch eine Kleinigkeit. Aber mehr so nebenbei, weil meine künstlerische Haltung tatsächlich eine ganz klassische White-Cube-Haltung ist. Das ist aber sehr interessant, weil ich das erstens nochmal deutlich gemerkt habe in der Auseinandersetzung mit der Entwicklung der PAULA; und zweitens merke ich, dass es eine sehr interessante Konfrontation ist zwischen meiner Haltung gegenüber künstlerischem Arbeiten, die hat sich sehr verwandelt. Welche Prozesse ablaufen und welche Begegnungsformen stattfinden, das zeigt ja auch unser Gespräch. Das ist für mich aus bildungstheoretischer Sicht hochspannend, und das kann ich auch in meiner eigenen Werkgenese wiederfinden, aber nicht in den konkreten künstlerischen Arbeitsformen. Eine Wechselwirkung findet statt, die auf meine künstlerische Haltung Einfluss nimmt, ohne dass es einen unmittelbaren Einfluss gibt. Das ist mehr auf einer Metaebene.

**Hanne:**  
**Wenn ich ganz ehrlich bin, habe ich das nicht richtig verstanden, weil was ist das denn – du trennst das – also deine eigene künstlerische Arbeit und die Begegnung mit der PAULA, oder? Es hat nur etwas für dich zu sagen gehabt, als du den Raum ganz für dich alleine hattest?**

Gabriele:  
Als ich den Raum für mich hatte, war das eine gigantische und sehr intensive Erfahrung. Und dass dann eingegriffen wurde, das mochte ich nicht so besonders. Die Bildungsprozesse, die dort stattfinden, sind trotzdem insgesamt für meine Haltung sehr entscheidend. Also es ist nicht wirklich getrennt. Ich kann das gar nicht präzise sagen, aber ich würde jetzt nicht unbedingt ganz anders künstlerisch arbeiten durch meine Erfahrung in der PAULA. Ich habe den Impuls, künstlerisch einzugreifen, wenn ich dort bin, eher nicht. Wahrscheinlich arbeite ich doch zu konzeptionell. Trotzdem habe ich sehr viel mehr an meiner eigenen künstlerischen Arbeit verstanden durch die Einblicke in das Geschehen PAULA. Ich kann

meine Arbeit anders reflektieren.

**Sara:**  
**Man darf auch nicht unterschätzen, wie viel Widmung es bedarf. Ich habe bei all euern Erzählungen heraus gehört: „Naja, erstmal komm ich an, dann schau ich mich um, dann esse ich ein Eis, trinke einen Kaffee, dann kehre ich einmal durch.“ Man hat jetzt unterschiedliche Strategien gehört, um in diesen Raum zu finden, weil das, was du gerade beschrieben hast, Gabi: Ich komm in den Raum und frage mich: „Hm, hab ich Lust anzuknüpfen?“ Dann würde ich, glaube ich, ganz oft auch so in der Schnelle in meinem Rhythmus des Alltags erstmal sagen: „Oh nee“, weil es eine große Sache ist. Also es ist nichts, was man einfach mal so kurz macht, im Vorbeigehen. Sondern es ist tatsächlich etwas – und deshalb finde ich diese Selbsterlaubnis, die wir uns geben, sich dem zu widmen, wie es Tonia auch formuliert hatte, sehr wertvoll, weil man wirklich sagt: „Okay, ich nehme mir jetzt diese vier Stunden Zeit und ich halte das jetzt aus!“**  
Ich als Performerin merke, dass es für mich da interessant wird, wirklich diese Schwelle des Aushaltens zu überschreiten. Dass ich wirklich sage: „Doch, ich schau jetzt wieder hin. Und ich dreh mich da jetzt nicht ab“, und genau auch diese Konfrontation, wirklich mit Widerstand. Auch in mir selbst. Das irgendwie anzugehen. Es ist nicht so, dass ich immer ankomme und mir denke: „Juhu, ich geh jetzt in die Veränderung!“ Sondern es ist Arbeit. Also ich merke, für mich ist es Arbeit, mich darauf einzulassen. Und es ist davon abhängig, was gerade da ist. Spricht es mich positiv an, negativ, wie ist die Stimmung? Also all das, was wir schon benannt haben. Aber es bleibt trotzdem anstrengend.  
**Und, zu dem „Ja“ zu sagen. Je öfter man „Ja“ sagt, nimmt man das an als Teil eines künstlerischen Erfahrungsraums, wo man Stück für Stück sicherer wird. Das heißt, man eignet sich Strategien an, um in so eine künstlerische Arbeit einzutreten.**

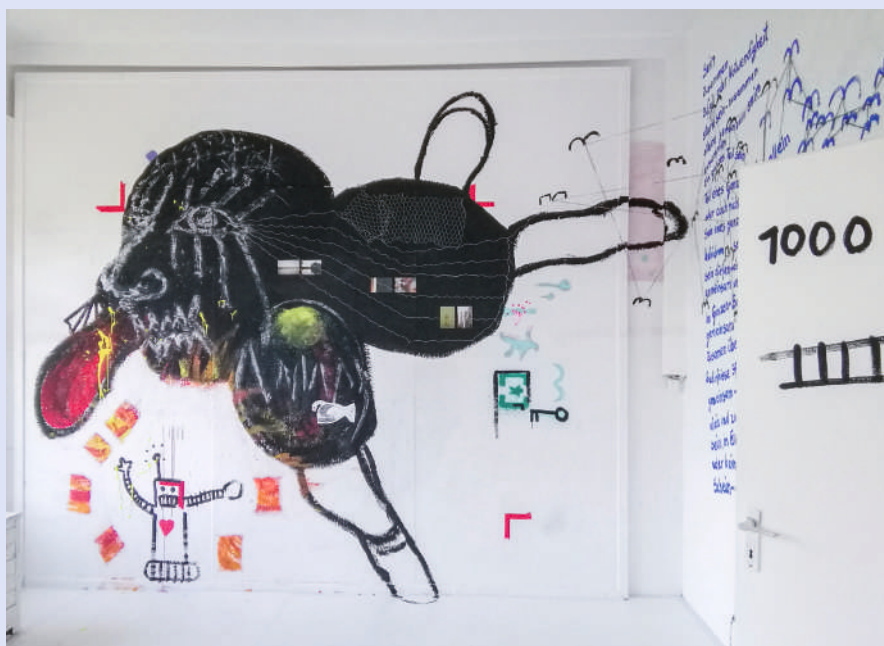
Edeltraud:  
Bei mir sind das eigentlich extreme Parallelwelten. Und zwar, weil ich in meiner künstlerischen Arbeit ja schon über Jahre sehr ergebnisorientiert arbeite. Muss ich auch, weil ich will ja Kunstwerke verkaufen. Wenn ich Wandmalereien mache, habe ich Kunden, viele sind ja Auftragsarbeiten. Diese Prozesse in der PAULA, die sind ja nicht ergebnisorientiert, da ist ja der Weg der Prozess und das driftet für mich auseinander, sind halt Parallelwelten.

**Gabriele:**  
**Dann komme ich, in Anbindung an die erste Frage, wo wir nach Resonanzphänomenen gefragt haben, zu unserer letzten Frage. Welche Veränderungen gab es im Vergleich des Studium-Formats, wo ihr in der Gruppe gearbeitet habt, zum jetzigen Studium-Format, wo ja einzelne oder maximal vielleicht zwei in den Räumen sind und arbeiten? Wo identifiziert ihr Interaktion? Sind Interaktionen identifizierbar zwischen einem selbst und den künstlerischen Impulsen, die im Raum sind? Wie ist es im Vergleich dazu, wenn die Gruppe da ist? Ist das ein anderes Interaktionsgeschehen, bei dem der Fokus viel mehr auf der Interaktion mit der gesamten Gruppe liegt oder mit einzelnen aus der Gruppe, mit denen man zusammenarbeitet? Und in welchem Verhältnis steht das zu der Interaktion mit den künstlerischen Elementen im Raum?**

Nicole:  
Ich finde, die Arbeit allein zu erkennen, wie das Studium sich auswirkt, präziser. Während ich in der Gruppe arbeite, achte ich ja nicht nur auf die Werke, sondern achte auch darauf, wo der Andere, die Anderen, die dort gerade arbeiten, sind. In welche Räumen, an welchen Plätzen arbeiten die gerade? Wo kann ich dann nicht gleichzeitig auch noch eingreifen, um den Raum nicht zu verletzen? Das ist dann ja praktisch wie eine Konzentration. Wo konzentriere ich mich hin? Und dadurch, dass ich dann den ganzen Raum jetzt für mich alleine habe, kann ich mich mehr darauf konzentrieren und auch auf den ganzen Raum meine Wahrnehmung lenken und







muss nicht irgendwie kleiner denken. Und deswegen finde ich das so in der Wirk-samkeit besser erkennbar.

**Judith:**

**Ich finde, wenn wir zusammen in der PAULA sind und unseren Stammtisch ze-lebrieren und alle gemeinsam ausstreu-en, um zu verändern, dann entsteht eine ganz große Gruppendynamik, die mich auch mitnimmt oder mich auch mit be-einflusst, wie ich arbeite. Der Raum ist quasi am Schwingen und ist bereit für Veränderung. Das gibt eine eigene Dy-namik, die sich unterscheidet von der Dynamik, die ich mitbringe, wenn ich das Studium alleine durchführe. Wobei das beides sehr reizvoll ist. Also ich könn-te jetzt nicht sagen, was ich besser finde oder nicht besser. Da ist eben eine andere Intensität möglich. Beim Solostudium sozusagen ist das Ganze auch meine eigene Wahrnehmung mit mir und dem Raum, und bei dem Gruppen-Studium ist es ja auch die Gruppe, die gibt mir dann ja auch einen Boden vor.**

**Hanne:**

Ich gehe seit kurzer Zeit nicht mehr gerne in die Räumlichkeiten der PAULA, weil ich finde, so ein Raum, wenn der nur ab und zu genutzt wird, das ist mir, wenn man von Schwingungen redet, zu unlebendig. Ich finde, man merkt der PAULA im Moment so an, wenn man reinkommt, dass keine Kinder da sind oder dass da nicht wirklich Leben ist. Von daher fällt es mir schwer, diesen Raum, diese riesengroßen Räume mit irgendetwas zu füllen. Mich darauf einzulassen. Ich bin ja nach draußen aus-gewichen. Das Studium an sich hat mir schon geholfen und - das hört sich jetzt bestimmt ganz platt an - ein Stück weit meinen Horizont zu erweitern. Also über meinen Tellerrand zu gucken und zu gu-cken: Aha, was ist denn da alles? Also das hat mich belebt. Und gerade auch in die-ser Zeit von Corona.

**Tonia:**

**Ich finde es auffallend, wie schön sich das ergänzt. Also sowohl in der Gruppe arbeiten und alleine arbeiten, dass das so sehr unterschiedliche Erfahrungen sind,**

**das ergänzt sich einfach oder beflügelt sich auch gegenseitig. Und auch, dass der Raum, die PAULA von Kindern gestaltet wird oder Kinder dort Spuren hinter-lassen, und dass der Raum zeitweise von uns, also von dem PAULA-Team gestaltet wird, das sind auch so Sachen, die sich wunderbar ergänzen, weil jetzt sind wir gerade alle so super präsent in den Räu-men. Auch mal schön.**

**Sara:**

Mir fällt gerade auf, dass wenn wir alle da sind, dann spielt diese Geschichte hinter dem Werk eine viel größere Rolle. Also diese biografische Bezogenheit jetzt am Beispiel deiner Geschichte mit dem Stein. Tonia, Du hast ja den Stein und das Video und alles mit uns geteilt und trotz-dem war es anders, als wären wir dort in dem Raum gewesen, weil wir erzählen uns dann immer so: „Oh, wie war mein Verwandlungsprozess?“ Oder „Wie bin ich heute vorgegangen?“ Und da finden diese biografischen Momente ja eigentlich schon statt. Also da erzählt man ja schon: „Woah, und am Ende war’s irgendwie ein Stein von mir zu Hause.“ So tritt eigent-lich, finde ich, das Werk Schritt für Schritt zurück. Und die Geschichte kommt hervor und die schafft eine Verbundenheit zwis-chen uns. Weil es immer einen Moment von Preisgabe gibt. Am Ende erzählen wir immer ein Stück über uns oder ein Stück von uns. Und jetzt in dieser Studium-Co-rona-Zeit, habe ich gemerkt: Ich bin viel näher am Werk dran, dadurch dass ich mir die Videos anschau und die Fotos und dann überlege: „Okay, was hat sie eigentlich gemacht?“ Aber viel weniger an dem Biografischen. Das fällt mir auf, dass es auf der einen Seite eine ganz große Nähe zwischen uns erzeugt hat, weil wir wirklich immer weitergearbeitet haben und es richtig gut gezeigt haben, was wir verändert haben.

Das andere Verbundenheitsgefühl, das wir sonst haben, war auf einer menschlichen Ebene. Durch das, dass man zugleich im selben Raum ist und dann sieht: „Aha, mit welchem Gesichtsausdruck erzählt sie das jetzt?“ „Hat sie eigentlich schnell ge-arbeitet?“ Wäre ich dabei gewesen, als du den Stein in die PAULA geschleppt hast,

dann wäre es ja ganz anders, als es jetzt ist. Diesen Unterschied hatte ich gar nicht so präsent, merke ich.

**Valerie:**

**Ich glaube, das knüpft an alle bisherigen Fragen an. Ich habe die ganze Zeit die-se Metapher von einer Reise in meinem Kopf. Wenn man in die PAULA geht, ist es eigentlich, wie sich auf eine Reise be-geben. Darin liegt auch für mich dieser Unterschied, ob ich das alleine mache, also ob ich alleine auf eine Reise gehe, oder ob ich mit anderen auf eine Reise gehe. Und das hat ganz unterschiedliche Qualitäten. Ich habe die ganze Zeit viele Bilder in meinem Kopf von so Back-Pack-Reisen, die ich gemacht habe, nach Indien oder Afrika. Und es hat ganz unterschied-lichen Wert, den man gar nicht bemessen kann. Aber wenn ich alleine reise, dann bin ich viel mehr bei mir, kann Entschei-dungen selber treffen und gucken, „Wo-mit kann ich was anfangen?“, und lasse mich vielleicht auch viel mehr mitreißen, bin viel freier in meinen Handlungen. Wenn ich aber in der Gruppe oder mit an-deren Menschen reise, dann ist es dieser Gruppenprozess, intensive Gespräche, und klar setzt man sich auch so mit der eigenen Biografie auseinander, aber mehr innerhalb dieses Austausches. Und so ist es auch mit der Kunst. Wenn ich alleine in die PAULA gehe, dann mache ich mein Ding, dann ist es eine Mischung aus mei-ner klassischen Rolle, meinen Mustern, wie zum Beispiel, dass ich erst mal rein-komme, und dann gucke ich erstmal, ob meine Ordnung stimmt. Dann mache ich mir erstmal einen Tee. Es sind typische Handlungen. Auf der anderen Seite kom-men dann aber Impulse, dass ich auf ein-mal auf dem Boden sitze und einen Text lese, den ich gar nicht eingeplant habe, aber der dann so, ja, der dann einfach ir-gendwie passiert, wie bei einer Reise. Du kommst irgendwo an und denkst: „Oh, jetzt will ich mal schlafen“, aber dann be-gegnest du einem Tier oder einem Men-schen und das nimmt dich ein. Es ist, wie auch eben gesagt wurde, irgendwie beides. Also einmal diese Rollen, die sich immer wieder durchsetzen und vielleicht auch Material, das einem immer wieder**

**Sicherheit gibt, oder eine Wand, an der man gerne arbeitet, oder ein präferier-ter Raum. Und auf der anderen Seite gibt es viele Faktoren, die diese Muster auf-brechen. Nochmal auf diese Störpunkte bezogen: Wie beim Reisen ist man ja mit vielem konfrontiert, was neu ist oder un-gewohnt. Und es passiert ganz oft, dass man immer wieder vergleicht. Also man sagt dann: „Ah ja, stimmt, das ist so ein bisschen wie Knödel.“ Und: „Ah ja! Ja bei uns wird das ja in den Schulen auch so und so gemacht.“ Man versucht im-mer, und das ist ja dieses Höhlengleich-nis, oder es ist ein ganz ursprünglich menschlicher Prozess, dass man immer wieder mit Sachen vergleicht, die man kennt. Und das passiert in der PAULA auch, dass man immer wieder vergleicht und immer wieder in diese Resonanz-abfrage kommt. „Ah, das sehe ich jetzt.“ Und: „Ah, jetzt sehe ich - hier ist es dre-ckig, aber dem gebe ich jetzt gerade mal keinen Raum.“ Und: „Oh, das finde ich interessant, aber das spricht mich jetzt heute nicht an.“ Das ist immer wieder ein aktives Abwägen, wie wenn man durch eine neue Stadt läuft und dann denkt: „Ah, die Straße sieht nett aus. Heute gehe ich mal da lang!“ Und dann trifft man einen Menschen, und der erzählt dir von einem bestimmten Thema, und dann fängst du an, einen Text darüber zu lesen. Und so ist es auch in der PAULA. Dann wird ein bestimmtes Thema eröffnet, und das interessiert mich, und dann gehe ich in das Thema rein. Es kann aber auch sein, dass es eine Farbe ist oder so.**

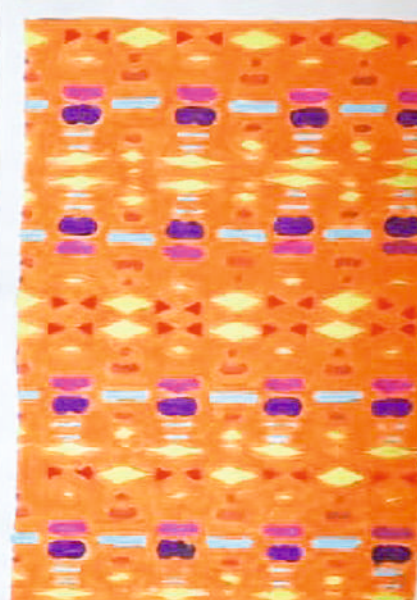
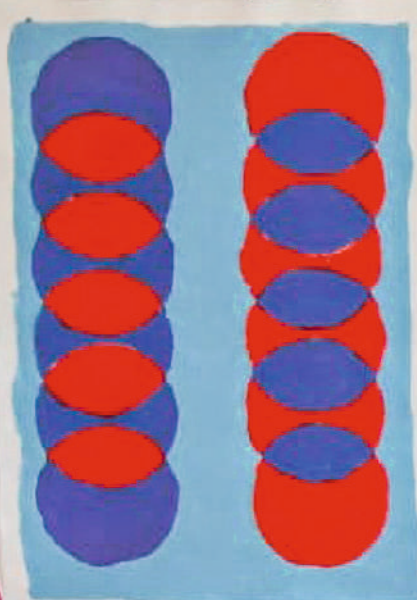
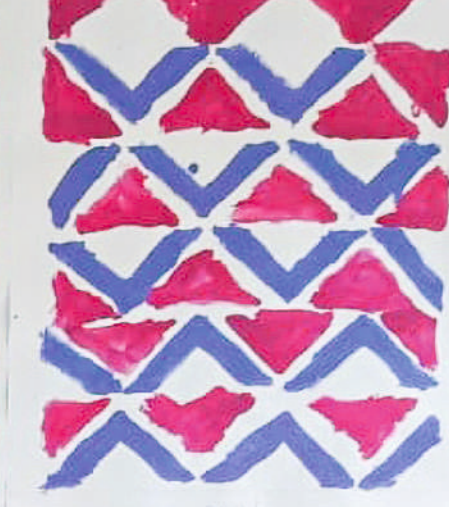
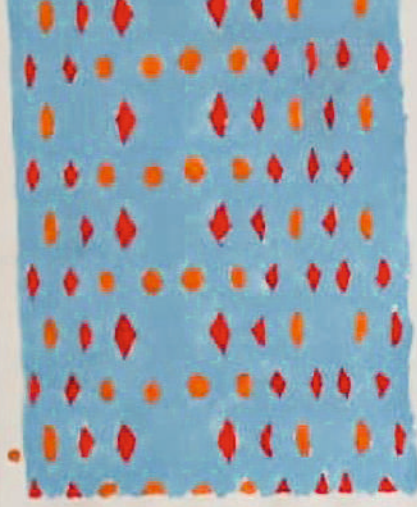
**Sara:**

Gabi, ich glaube, wir müssen schließen.

**Gabriele:**

**Ja. Dann Stopp.**







Wo bist  
du?



Sabine Fett

# PAULA

100 Prozent KUNST oder  
wie eine KUNSTSCHULE als  
KUNSTWERK funktioniert?





## VIELFALT

Kunstschulen oder Jugendkunstschulen, wie sie ursprünglich in Niedersachsen und auch heute noch in zahlreichen Bundesländern heißen, meistens je nach Förderressort, zeichnen sich durch ein Kriterium aus, das sie eint und gleichzeitig unvergleichbar macht: VIELFALT. Der *Bundesverband der Jugendkunstschulen und kulturpädagogischen Einrichtungen (BJKE)* spricht deshalb auch davon, dass Vielfalt eine Stärke der (Jugend-)Kunstschulen sei, arbeiten sie doch nach der Maxime **VIELE KÜNSTE UNTER EINEM DACH**, um mit zahlreichen künstlerischen Disziplinen, wie Bildende Kunst, Film/Video und Fotografie, Theater, oft auch Tanz und Performance, Musik und Literatur sowie digitale Medien den Teilnehmer\*innen vielseitige Bildungszugänge und Erfahrungsmöglichkeiten zu eröffnen. Bei den Kunstschulen gilt daher die **AUSNAHME ALS REGEL**, so der Vorsitzende des Bundesverbandes, Peter Kamp. Vielfalt ist darüber hinaus auch deshalb Kennzeichen der niedersächsischen und bundesweiten Kunstschullandschaft, weil Kunstschulen **SPEZIALISTEN FÜR DAS LOKAL-BESONDERE** sind. Denn sie arbeiten nicht nach einem einheitlichen und vergleichbaren Curriculum, sondern orientieren sich an den Gegebenheiten, die sie vor Ort vorfinden und individuell mitgestalten. Diese Individualität macht sie gleichzeitig flexibel und damit auch in gewisser Weise anpassungsfähig, aber erfahrungsgemäß auch anfällig, da viele Kunstschulen unter prekären Bedingungen existieren, weshalb nur die *gesunden* Kunstschulen eine gestaltende Rolle vor Ort übernehmen können, gleichwohl jede Kunstschule über alle dazu nötigen Potenziale verfügt. Für den Verband wird, z.B. im Vergleich zu den Musikschulen, die Vielfalt der Mehrsparteneinrichtungen Kunstschulen auf einen einfachen und auch noch verständlichen Nenner zu bringen, aus Kunstschule sozusagen eine *Marke* zu machen, zu einer Herausforderung, will man alle Kunstschulen einbeziehen und mitnehmen.

## VON DER JUGEND ZUR KUNST

Auch wenn ich Vielfalt als relevantes Qualitätskriterium anerkenne, würde ich doch als ein die Kunstschulen einendes Alleinstellungsmerkmal die KUNST voranstellen wollen. So waren dieser Aspekt wie der Wunsch, sich für alle Interessen- und Zielgruppen zu öffnen, dann auch Veranlassung für den 1984 gegründeten niedersächsischen Landesverband der *Jugendkunstschulen und vergleichbarer kulturpädagogischer Einrichtungen (LJKE)*, auf den Begriff Jugend in seinem Namen zu verzichten und sich 1991 Landesverband der Kunstschulen zu nennen. Vielleicht hat diese Konsequenz, mit Blick auf die vergangenen Jahre, die Arbeit der Kunstschulen und des Verbandes in Niedersachsen nicht unbedingt einfacher gemacht – aus verschiedenen Gründen. Zum einen werden die Kunstschulen förderpolitisch, zumindest in Niedersachsen, dem Kultur- und weniger dem Bildungs- und Sozialbereich zugeordnet, auch wenn sie doch als Intermediäre regelmäßig in allen drei Feldern unterwegs und tätig sind. Insofern verschwinden Kunstschulen,







wie im sog. *Bermuda-Dreieck*, gern immer mal wieder von der Bildfläche der bundes- und landesweiten sowie kommunalen Ressorts und Förderprogramme. Zum anderen profilieren sich Kunstschulen im Kontext der Kunst, die einen hohen Anspruch formuliert, insbesondere in Bildungszusammenhängen, und die gesellschaftlich gern mit zahlreichen Zuschreibungen assoziiert wird, wie beispielsweise verzichtbar, elitär, unverständlich, provokativ.

Neben Kunst als Auftrag, Ausgangspunkt und Medium eint die Kunstschulen, bei aller Heterogenität, dass sie eine außerschulische Einrichtungsform mit vielfältigen interdisziplinären Angeboten der ästhetischen und künstlerischen Bildung in Form von Kursen, Werkstätten, Aktionen, Fortbildungen und Projekten für Kinder, Jugendliche und Erwachsene sind, die durch qualifizierte und erfahrene Fachkräfte aus Kunst und Pädagogik durchgeführt werden.

Daher ist es also nicht ungewöhnlich, wenn auch PAULA, die Kunstschule in Wörpswede, ein individuelles Profil verfolgt.

#### PAULA – DIE BESONDERE

Seit 2016 heißt die PAULA in Wörpswede, die seit ihrer Gründung im Jahr 2000 auch Mitglied im Landesverband ist, nicht mehr KUNSTSCHULE, sondern LEBENDIGER GALERIERAUM. Was hat sich über die Umbenennung hinaus verändert? ALLES! Vor der Zäsur 2016 hatte PAULA mehr Gemeinsamkeiten mit anderen Kunstschulen als dass sie sich von ihnen unterschied, angefangen bei der Struktur einer seit 2005 mit großem Engagement ehrenamtlich geleiteten Einrichtung, über in Kunst und Pädagogik qualifizierte Dozent\*innen hin zu gut ausgestatteten Räumlichkeiten und einem vielfältigen Kurs-, Projekt-, Aktions- und Fortbildungsangebot. Auch in dem Rückgang der Teilnehmenden durch die Ganztagschulentwicklung, einem mit der Kunstschule älter gewordenem Dozent\*innen-Team und einem sich erschöpfenden bürgerschaftlichen Engagement durch die zunehmenden Anforderungen an einen ehrenamtlich tätigen geschäftsführenden Vereinsvorstand sah sich PAULA, wie viele andere niedersächsische Kunstschulen, ähnlichen Herausforderungen gegenüber.

Auch wenn nach 2016 einiges beibehalten worden ist, z.B. die Workshops, die maßgeschneidert zu Themen und Techniken gebucht werden können, hat PAULA seitdem einen Paradigmenwechsel vollzogen.

#### PAULA UND HKS

Durch die seit 2016 veranlasste Kooperation zwischen PAULA und der nicht weit entfernten *Hochschule für Künste im Sozialen, Ottersberg (HKS)* haben die Beteiligten für und von PAULA eine umfassende programmatische Richtungsänderung eingeschlagen, in mehrfacher Hinsicht und mit schnell sichtbaren Konsequenzen. Nicht nur, dass die Konstellation zwischen Kunstschule und Hochschule im bundesweiten Feld der Kunstschulen heute noch ihresgleichen sucht, haben die beiden Partnerinnen auf der Grundlage einer künstlerischen Feldforschung in Wörpswede eine innovative, modellhafte Kunstschulpraxis

begründet: PAULA ist ein Ort geworden, an dem mit und durch KUNST gearbeitet, geforscht und gelernt wird.

Das Profil der Hochschule verbindet sich mit einem wünschenswerten Selbstverständnis einer Kunstschule, und zwar KUNST ALS ÄSTHETISCHE UND SOZIALE BILDUNGSPRAXIS zu etablieren. Die Kooperation zeigt sich formal darin, indem im Vereinsvorstand von PAULA die Hochschule mit Prof.in Dr. Gabriele Schmid vertreten ist, Sara Schwenbacher als wissenschaftliche Mitarbeiterin in einem Forschungsprojekt der Hochschule gleichzeitig die Leitung der PAULA innehat und Studierende seitdem im Rahmen von Praktika und eigener künstlerischer Arbeit in der PAULA, genauso wie ehemalige Dozent\*innen der Kunstschule, als Vermittler\*innen tätig sind.

Damit profitieren von den künstlerischen und pädagogischen Qualifikationen, Kompetenzen und Erfahrungen und von den innovativen und wissenschaftlichen Ansätzen neben den PAULA-Teilnehmenden und den Studierenden auch das fachliche Feld und die Gemeinde Wörpswede. So erschließt die Kooperation zwischen Hochschule und Kunstschule für die Studierenden ein Projekt- und Berufsfeld und fördert den Nachwuchs von Künstler\*innen und Vermittler\*innen, nicht nur für PAULA. Der Laborcharakter von PAULA für die Student\*innen wird durch regelmäßige Fortbildungen in Theorie und Praxis sowie eigener künstlerischer Ansätze und Bildungsoptionen qualifiziert. Leitung und Dozent\*innen entwerfen und entwickeln gemeinsam das Profil von PAULA. Auffällig ist die hohe Projektaffinität seit dem Zusammengehen zwischen PAULA und der Hochschule, die mit einem überdurchschnittlichen Output an neuen Ideen, erfolgreichen Förderungen und äußerst vielfältigen Teilhabemöglichkeiten und Interventionsgelegenheiten in Wörpswede und dem Umland einhergeht.

Was aber wird sein, wenn die Leitung der PAULA nicht mehr über ein Forschungsprogramm der HKS ermöglicht wird? Das erfolgreiche Konstrukt ist fragil. Sicher kann davon ausgegangen werden, dass es angesichts des die HKS und die PAULA auszeichnenden innovativen Geistes immer wieder neue Perspektiven geben wird.

Da aber PAULA bereits jetzt schon, nach relativ kurzer Zeit, für





die Bürger\*innen und Bürger von Wörpswede, eines Ortes mit einer bedeutenden künstlerischen Tradition, eine Fülle an gegenwärtigen und zukünftigen Mehrwerten geschaffen hat, wäre es aus Sicht des Landesverbandes wünschenswert, mittelfristig eine finanzielle Förderung von PAULA durch die Kommune zu sichern, die für Kontinuität und Planungssicherheit sorgt, um Wörpswede auch zukünftig als einen lebendigen, attraktiven und jungen Kunstort zu erhalten..

**LEBENDIGER GALERIERAUM**

Eine Galerie im geläufigen Kunstkontext ist ein Ort, in dem zunächst Kunst ausgestellt, aber auch vermittelt und nicht selten verkauft wird. In der Regel begegnen sich Kunstproduzent\*innen, -rezipient\*innen und -vermittelnde mittelbar über die an dem Ort gezeigten Werke. Auch PAULA eröffnet zeitgenössischen Künstler\*innen Möglichkeiten der Präsentation. Dabei bleibt es aber nicht. Denn PAULA verändert als LEBENDIGER GALERIERAUM dieses Bezugssystem, indem die Beteiligten – das sind neben den Künstler\*innen der Anfangsausstellung die Teilnehmenden und Vermittler\*innen, es sind deren Spuren, die Prozesse und es ist der Raum, in dem alles stattfindet – in eine neue Referenzrelation eintreten. Hier begegnen sich Künstler\*innen, Dozent\*innen und Teilnehmende in einem partizipativen Prozess des Von- und Miteinander-Lernens auf



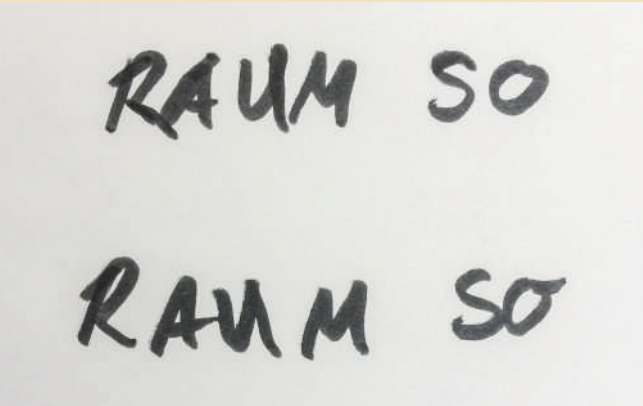
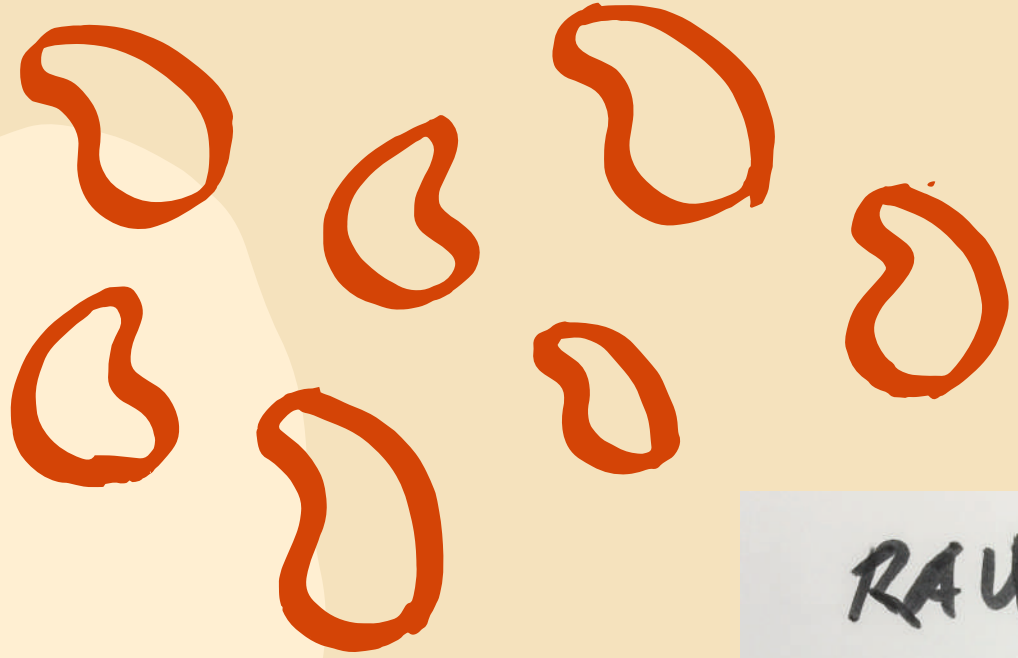
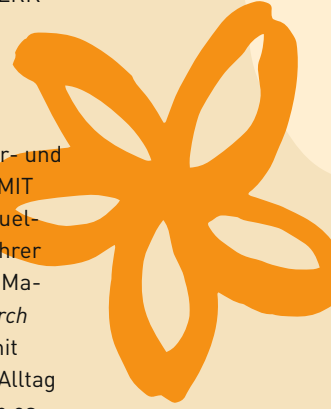
Augenhöhe. Die in der Kunst vielfach relevante AUTORSCHAFT wird bei PAULA zugunsten eines GEMEINSCHAFTlichen Prozesses aufgelöst, da diese Ausstellungen Ausgang und Impuls für die Aktiven, Teilnehmende wie Dozent\*innen, sind, sich mit dem Vorhandenen in Beziehung zu setzen, auseinanderzusetzen und sich *malerisch, skulptural, installativ oder performativ* eingreifend, verändernd, gestaltend zu positionieren. Auf eine so veränderte Anfangsausstellung wiederum reagiert eine weitere die PAULA besuchende Gruppe.

Der Raum markiert also gleichzeitig Anfang und Ende. Das Entscheidende, nämlich die Bildungsprozesse mit und durch Kunst, finden in der RAUMZEIT dazwischen statt, wodurch sich die Bildungsintention von PAULA als ästhetische, künstlerische und soziale Praxis vermittelt. Dadurch wird der lebendige Galerieraum – bzw. eigentlich ist es ja PAULA – ein Ort von besonderer Qualität, die darin liegt, dass in der künstlerischen Auseinandersetzung mit sich, mit anderen, dem Raum, einem Thema eine sich stetig verändernde Ausstellung gestaltet wird. Man kann daher so weit gehen zu sagen, der lebendige Galerieraum wird durch Partizipation zu einem vielstimmigen KUNSTWERK IM PROZESS.

**ZEITGENÖSSISCHE BILDUNG ODER KEINE BILDUNG OHNE KUNST!?**

KUNST und die Künste haben in Kunstschulen einen Kultur- und einen Bildungswert, und mit dem Arbeitskonzept BILDEN MIT KUNST fördern die Kunstschulen in Niedersachsen individuelle Gestaltungs-, Darstellungs- und Ausdrucksfähigkeiten ihrer Kunstschüler\*innen. So kann in Kunstschulen alles, jedes Material und jedes Thema, Gegenstand der Beschäftigung *durch die Brille der Kunst* werden. Den Kunstschulen gelingt es mit ihrem Profil im besten Sinne Kunst und Leben, Kunst und Alltag zu verbinden. Indem die Dozent\*innen in den Kunstschulen es erreichen, dass die Teilnehmer\*innen Zugang zu ihrer Kreativität finden, ermächtigen und begeistern sie insbesondere Kinder und Jugendliche, ohne dies explizit zu beabsichtigen, im Weiteren, KREATIVITÄT ALS HALTUNG zu erleben, die eine Voraussetzung für die Gestaltung des eigenen Lebens und zur gesellschaftlichen Teilhabe ist. Kunst hat in Kunstschulen nie den Beigeschmack des Elitären. Es zählt hier nicht vorrangig akademisch-technische Versiertheit, sondern ein lustvoller und experimenteller Umgang mit Materialien, Themen und Fragen jeglicher Art. Mit diesem individuellen und auch freiheitlichen Ansatz erschließen Kunstschulen bei den Teilnehmer\*innen ein unerschöpfliches Reservoir an Ideen, an Fähigkeiten und Wirkungen.

Schon länger frage ich mich, was eigentlich zeitgenössische Bildung beinhaltet. Ist Bildung nicht immer zeitgenössisch, weil sie in dem Verständnis einer Selbst-Bildung unentwegt und prozessual passiert? Ich weiß natürlich, oder glaube zumindest zu wissen, was PAULA damit meint: Zeitgenössische Bildung verweist auf das Verhältnis von Kunst und Pädagogik, bzw.







Vermittlung von Kunst und Schule. Ein Diskurs, der auch die Frage nach der Lehr- und Lernbarkeit von Kunst aufwirft. Auch wenn alle Kunstschulen den gegenseitigen Mehrwert von Kunst und Bildung als Alleinstellungsmerkmal professionalisieren, verfolgt PAULA diesen Anspruch mit besonderer Konsequenz, indem das Team PAULA als Einrichtung wie auch die Praxis VON KUNST AUS denkt und gestaltet, verbunden mit dem Ansatz einer sozialen Bildungspraxis, als einem Lernen in kommunikativen Beziehungssettings. Fundament der PAULA-Praxis ist, dass die Dozent\*innen aus der eigenen Kunstkonzeption heraus die pädagogische Praxis gestalten und sie nicht durch Bildungsabsichten an- bzw. zu richten, damit sie den Teilnehmer\*innen zu Diensten ist. Die darin liegende Radikalität zeigt sich, indem das Team für alle Beteiligten so viel KUNSTerfahrung wie möglich zulässt, über die sich (Selbst-)Bildung ereignet.

Bildung beginnt mit der Ästhetischen Bildung, die ein Lernen mit allen Sinnen ist, mit denen sich der Mensch die Welt aneignet. Sinnliche Erfahrungen sind für das Erleben notwendig, weil sich erst durch den Vollzug, also das Machen und Handeln, ein Verstehen und Erkennen im Sinne eines *Erfahrungswissens* einstellen. Insofern ist Ästhetische Bildung ein Lernprinzip und kann dazu beitragen, Lernen zu lernen. Indem die Ästhetische Bildung die Wahrnehmung schult, unterstützt sie nicht nur das Erlernen und Erkennen der Eigenschaften und Wirkungsweisen von Objekten, Zusammenhängen, von Ich und Du etc., sondern auch die Fähigkeit zu differenzieren und zu beurteilen als Grundlage, um Entscheidungen zu treffen. Nicht selten unterlaufen Kunstschulen die Erwartungen ihrer Teilnehmer\*innen, denn sie tragen ganz bewusst nicht dazu bei, *es sich schön und bequem zu machen*, sondern im Gegenteil die Komfortzone zu verlassen, sich überraschen, (ver-)stören zu lassen und sich dadurch vielleicht erst einmal selber fremd zu werden, um neu oder anderes bzw. anders sehen, fühlen, denken und handeln zu können. Gerade diese sog. Differenzenerfahrung, also das (sich) Fremdwerden, ist beabsichtigt. Diese besonderen Erfahrungen gehen mit Kunst einher, sei es produktiv, vermittelnd oder rezeptiv.

Die Künstlerische Bildung betrachtet KUNST ALS RESSOURCE für Erfahrungs-, Gestaltungs- und Erkenntnisprozesse, indem sie in ihrer pädagogischen Praxis mit Prinzipien und Strategien der Kunst arbeitet. Deren Methoden zeichnen sich u.a. durch Experimentieren, Erforschen, Untersuchen, Erfinden, Zufälle und Prozesse mit offenem Ende aus, die den Arbeitsweisen von Künstler\*innen – und auch von Naturwissenschaftler\*innen – entsprechen. Während die Kunstschüler\*innen betrachten/beobachten, sich wundern/staunen, suchen, sammeln, vergleichen, ausprobieren, entdecken, erfinden, verändern, verfremden, darstellen, gestalten, ordnen, darüber sprechen ..., lernen sie unentwegt Entscheidungen zu treffen, welches Medium oder Material, welche Technik für eine Idee, welche Farbe für den beabsichtigten

Ausdruck usw. Das heißt, Kunstschulen fördern durch die Auseinandersetzung mit Kunst zunächst im Denken und Fühlen eine Haltung der Aufmerksamkeit und Differenz, durch die manches klarer gesehen werden kann, die zu einem Handeln bewegt, mit dem sie Gesellschaft verändern und verantwortungsbewusst gestalten können.

Ja, Kunstschulen schulen handwerkliche Kenntnisse und Fertigkeiten in der Auseinandersetzung mit den Künsten, ihren Techniken und Materialien. So lernen die Teilnehmer\*innen, ihren eigenen Ideen eine ganz persönliche Form mit einer Aussage zu geben, sei es in einem Bild, einem Objekt, mittels Text, Ton, in einer Bewegung oder einer Rolle. Aber die Königsdisziplin liegt darin, mit und durch Kunst Erkenntnisprozesse dessen anzustoßen, was jenseits des Sichtbaren liegt, wie beispielsweise Macht- und Herrschaftsverhältnisse bzw. -strukturen sowie Zuschreibungen und Deutungshoheiten. Sich durch Ästhetische und Künstlerische Bildung in Distanz zu sich und der Welt bringen birgt daher auch kritisches Potenzial. Denn die Beschäftigung mit KUNST, ihren Methoden oder besser noch ihren Strategien und Prinzipien, bewirkt ein bewussteres Wahrnehmen, Denken und Handeln – und das keinesfalls nur formal-ästhetisch und affirmativ, sondern vor allem in einem politischen Verständnis, nämlich aufmerksamer, nachdenklicher, verantwortungsbewusster und auch kritischer zu werden. Dieses Potenzial für die Bildung mag vielen Menschen Angst machen, aber ich bin davon überzeugt, dass es unerlässlich ist es zu erschließen, will die Gesellschaft eine Zukunft haben. Meines Erachtens wird die ästhetisch-künstlerische Bildung, die ein Lernprinzip ist, das der Selbstbildung, also der Bildung, dient, völlig unterschätzt und sie wird sogar immer wichtiger werden. Deshalb wäre es längst an der Zeit, KREATIVITÄT als eine weitere Kulturtechnik neben Lesen, Rechnen und Schreiben anzuerkennen.

Sicher ist es ein glücklicher Umstand, dass Sara Schwenbacher nicht nur an der HKS forscht und lehrt, sondern dass sie als Performance-Künstlerin international arbeitet und bekannt ist. Das heißt, auch die Haltung einer KUNST ALS FORSCHUNG zeichnet die Programmatik von PAULA aus.

#### **DAS PAULA-PRINZIP – BILDUNG DURCH RESONANZ ALS SOZIALE PRAXIS**

In seiner anthropologischen Konstitution existiert der Mensch in Beziehungen zu Gesellschaft und Umwelt, und zwar geistig, leiblich, emotional. RESONANZ ALS PÄDAGOGISCHE HALTUNG meint eine Förderung der Anverwandlung von Welt. Um sich etwas zu Eigen machen zu können, muss man sich involvieren. In diesem Sinne ist Bildung als ein Modus der Betroffenheit bzw. des Getroffenseins zu verstehen, z.B. wenn Neugier eine persönliche Triebfeder ist, selbstbestimmt einer Frage und Aufgabe nachzugehen.



Der Resonanzraum PAULA schafft einen Rahmen, der ein sich Hineinversetzen in andere oder fremde Situationen ermöglicht und der dadurch die Sicht auf das Eigene und Bekannte verändert. So wird in der PAULA aus Wahrnehmung Gestaltung und Präsentation des Ich und des im ideellen und faktischen Raum Vorhandenen.

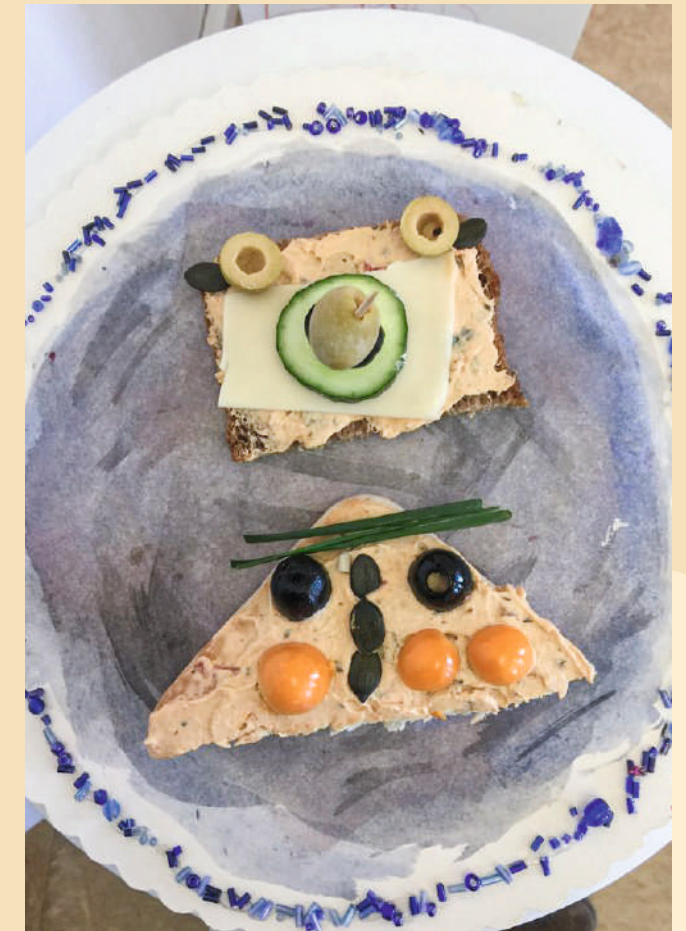
In dem LEBENDIGEN GALERIERAUM treten Kunst- und Bildungsprozesse in Resonanz, durch die sich Erfahrungen und Erkenntnisse einstellen – das ist das PAULA-PRINZIP.

#### VON PAULA LERNEN

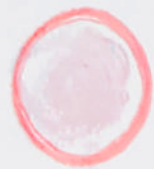
RESONANZ als das pädagogische Prinzip von PAULA ist inhaltlich und methodisch für eine Kunstschule bzw. für das Arbeitskonzept *bilden mit Kunst* modellhaft. Damit ist der Ansatz der PAULA – von Kunst aus, über Kunst hinaus, in die Wirklichkeit hinein – in Stringenz und Haltung so anspruchsvoll wie einzigartig, zumindest in der niedersächsischen Kunstschullandschaft. Dadurch eröffnen sich für Kunstschulen, für deren Erziehungsstruktur, Formate und Methoden neue Angebotsperspektiven und Teilhabechancen, die beispielgebend für eine aktuelle und fortschrittliche Kunstschulpraxis sein können.

PAULA setzt darüber hinaus das Erbe der Namensgeberin und des künstlerischen Weges von Wopswede in beeindruckender und überzeugender Weise fort.

Von PAULA lernen, heißt (Kunstschule) konsequent VON KUNST AUS denken und handeln.









# Gestaltung des Katalogs

## Sophia Tobler

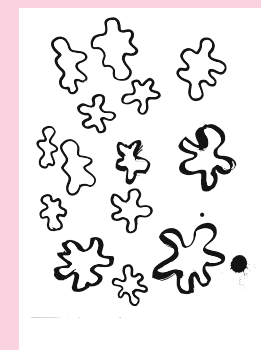
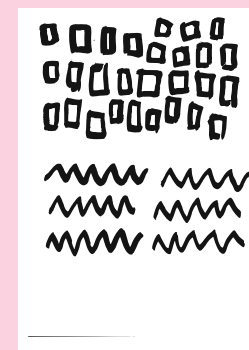
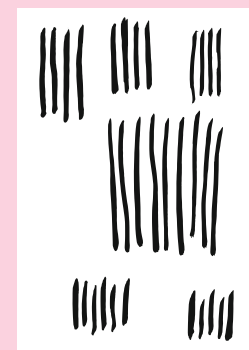
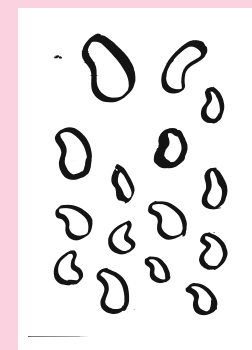
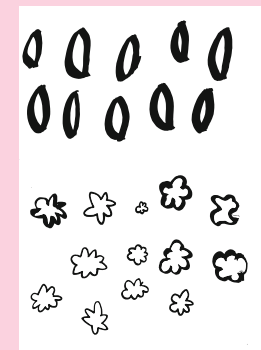
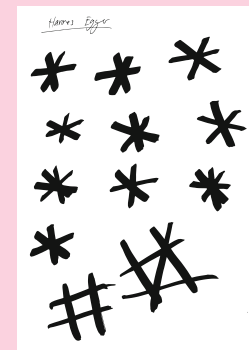
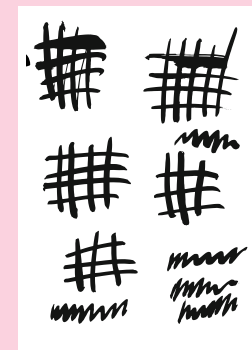
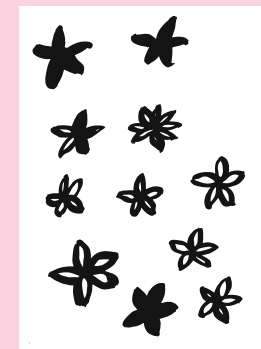
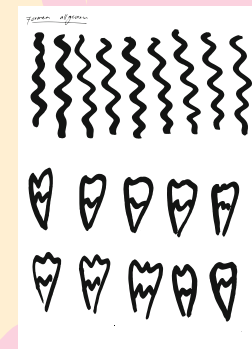
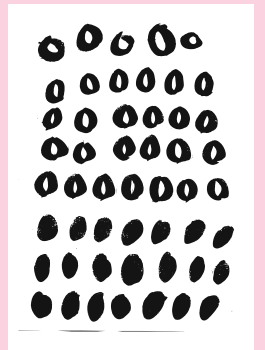
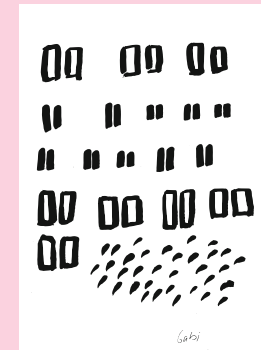
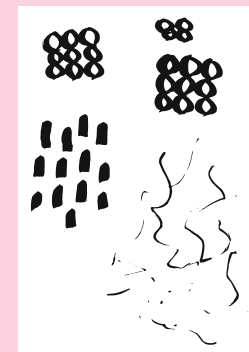
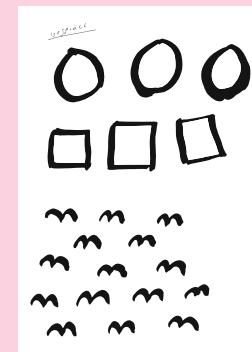
Für mich als Grafikerin ist ein großes Anliegen, die Bedürfnisse meines Gegenübers wahrzunehmen und eine möglichst passende Gestaltung zu finden. In diesem Sinne ist das visuelle Konzept dieses Katalogs stets im Austausch mit Sara Schwiembacher entstanden. Ziel war es, den Charakter von PAULA auch auf grafisch-illustrativer Ebene wiederzugeben, um ein gesamtgesellschaftliches Erleben zu ermöglichen. Eine intensive Farbigkeit und ein spielerischer Umgang mit Formen wurde daher schnell Teil des Gestaltungskonzepts.

In einem ersten Schritt bin ich in die Fülle des Bildmaterials vom Galerieraum eingetaucht, habe mir die Formen angeschaut und mich von dem kreativen Input inspirieren lassen.

Anschließend habe ich mich mit den spezifischen Bildern, welche im Katalog gezeigt werden sollen, vertraut gemacht und sie in ein Layout eingepflegt. Von den Bildern leitet sich auch die Farbigkeit, und die Frage ab, welcher Farbklang zu welcher Person passt. Dann habe ich selbst zu Pinsel und Tusche gegriffen und begonnen, für jede Person charakteristische Figuren, Formen und Elemente zu zeichnen.

Im nächsten Schritt habe ich diese Seiten eingescannt und in dem Programm Illustrator vektorisiert, das heißt, aus einem Pixelbild eine Vektorgrafik erstellt.

Mit diesen Elementen und Farben ist der ganze Katalog gestaltet; gemeinsam ergänzen sich so Inhalt und Form und unterstreichen die spielerische Seite des Galerieraums.





# Vitae

## Sara Schwienbacher

Geboren 1985 (IT), lebt bei Bremen. Freischaffende Performancekünstlerin mit der Kunstfigur rosa me, Kunsttherapeutin (M.A.). Studium an der Hochschule für Kunsttherapie Nürtingen sowie an der Hochschule für Künste im Sozialen, Ottersberg im Masterstudiengang Kunst und Theater im Sozialen. Seit 2016 Initiatorin und künstlerische Leiterin der PAULA – lebendiger Galerieraum in Worpsswede. Wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Hochschule für Künste im Sozialen, Ottersberg mit dem Fokus auf künstlerische und kunstbasierte Forschung. Seit 2018 Promovendin an der Philosophischen Fakultät der TU Dresden (cand. paed.). Sie untersucht in ihrer Promotion, wie ein resonantes Kunstvermittlungsmodell beschaffen sein muss, damit sich darin selbstbestimmte Bildungsprozesse für Künstler\*innen\_pädagog\*innen und Teilnehmer\*innen ereignen können.

[www.rosa-me.com](http://www.rosa-me.com)

## Gabriele Schmid

Gabriele Schmid, Prof. Dr. phil., Studium der Freien Bildenden Kunst und der Kunsterziehung an der Universität der Künste Berlin; seit 2007 Professur für Ästhetische Bildung an der Hochschule für Künste im Sozialen, Ottersberg, derzeit Akademische Hochschulleitung für Studium, Forschung und Lehre; Mitglied und Vorstandstätigkeit bei der Society for Artistic Research seit 2015; Mitglied im Vorstand der Kunsthochschule Paula e.V., regelmäßige Vortragstätigkeit und Publikationen national und international, fortgesetzte künstlerische Arbeit; Forschungsschwerpunkte: Künstlerische Forschung und Bildung, künstlerisch basierte Forschung.

[www.hks-ottersberg.de](http://www.hks-ottersberg.de)





**Hannes Egger**

Geboren 1981 (IT), lebt in Meran, Freischaffender Künstler. Studium der Philosophie an der Universität Wien und an der „La Sapienza“ in Rom. Seit 2016 ist er Redaktionsmitglied und Mitherausgeber der Kulturzeitschrift „Kulturelemente“. Künstlerisch tätig ist er seit 2005. Seine Arbeiten wurden in Soloausstellungen unter anderem gezeigt im House of Arts, Ustinad Labem (2020), Centro d’Arte, Cavalese (2018), Mewo Kunsthalle, Memmingen (2018), Galerie M, Berlin (2017), Emphy Cube, Lissabon (2016), Cubo Garutti / Museion, Bozen (2015), in der Festung Franzensfeste, Franzensfeste (2014-2018), Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck (2013), Export Kubus, Wien (2012), Stellwerk, Kassel (2009). Er beteiligte sich an Gemeinschaftsausstellungen unter anderem in der Fundació Joan Brossa, Barcelona (2020), auf der Curitiba Biennial, Curitiba (2019), The MAC, Texas (2029), im ZKM, Karlsruhe (2019), im Magazin 4, Bregenz (2019), Büchsenhausen, Innsbruck (2018), Museion, Bozen (2017), Fondazione Barriera, Turin (2017), MMSU, Rijeka (2017), Nesxt, Turin (2016), Museo D’Emporda, Figueres (2015), Kunsthalle Krems, Krems (2015), Kunstverein Konstanz (2015), Dox, Prag (2014), Art Center, Krasnojarsk (2014), Quartair, Den Haag (2014), Winter Festival, Sarajevo (2014), Cesac Caraglio (2012), Trafacka, Prag (2012), Biennale di Venezia, Venedig (2011).

[www.hanneseegger.com](http://www.hanneseegger.com)

**Dr. Sabine Fett**

Nach einer Banklehre absolvierte Sabine Fett ein Studium der Kunstgeschichte, der Klassischen Archäologie und der Volkskunde an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel. 1993 promovierte sie mit der Dissertationsschrift „Studien zum Werk des Antonio Begarelli. Eine Rezeptionsästhetische Analyse des Kunstwerk-Charakters“. Anschließend absolvierte sie ein wissenschaftliches Volontariat in der Neuen Galerie der Staatlichen Museen Kassel. Nach 1995 setzte eine umfangreiche Ausstellungs- und Publikationstätigkeit zu zeitgenössischen Positionen der Kunst und des Kunsthandwerks im Staatlichen Museum Schwerin und im Kunstverein Wiligrad ein. Seit April 2001 ist Sabine Fett Geschäftsführerin des Landesverbandes der Kunstschulen Niedersachsen e.V.

[www.kunst-und-gut.de](http://www.kunst-und-gut.de)

**Mariann Schäfer**

Geboren 1991 in Wildeshausen. Mariann Schäfer lebt in Saarbrücken. Dort studiert sie derzeit im Masterstudiengang Kulturmanagement an der *htw saar* (Hochschule für Technik und Wirtschaft des Saarlandes). Zuvor hat Mariann Schäfer Kunst im Sozialen. Kunsttherapie und Kunstpädagogik an der HKS Ottersberg (Hochschule für Künste im Sozialen) studiert. In ihrer Bachelorarbeit hat sie sich künstlerisch forschend mit dem Resonanzkonzept von PAULA – lebendiger Galerieraum auseinandergesetzt. Während und nach ihrem Bachelorstudium war sie außerdem Leiterin von Kursen, Workshops und Fortbildungsangeboten für Kinder, Jugendliche, Erwachsene und Multiplikator\*innen bei PAULA. 2019 hat sie die Impulsausstellung „ich bin so wütend“ im lebendigen Galerieraum installiert und präsentiert.

**Rieke Bothe**

Rieke Bothe ist 1992 in Bremen geboren und aufgewachsen. 2019 hat sie den Bachelorstudiengang „Kunst im Sozialen. Kunsttherapie und Kunstpädagogik“ an der HKS Ottersberg abgeschlossen. In ihrer Abschlussarbeit mit dem Titel „Was hab ich damit zu tun? – Performative Aspekte künstlerischer Installationen“ forschte sie zum Erfahrungspotential in künstlerischen Installationsprozessen. Seit 2017 ist Rieke Bothe Teil eines Straßentheaterkollektivs und seit 2019 im Team der Kunstfeuerwehr - beides Projekte, die sich mit Kunst im ländlichen Raum und Zugänglichkeit von Kunst beschäftigen.







# Impressum

**No.10**

**Publikationsreihe  
Kunst + Forschung  
HKS Ottersberg**

Publikation im Rahmen des Forschungsschwerpunkts  
*Künstlerische Interventionen in Gesundheitsförderung  
und Prävention* der HKS Ottersberg

Gefördert vom Niedersächsischen Vorab der VolkswagenStiftung  
durch das Niedersächsische Ministerium für Wissenschaft und  
Kultur

**Herausgeberinnen:**

Gabriele Schmid  
Sara Schwienbacher

**Autor\*innen:**

Rieke Bothe  
Hannes Egger  
Sabine Fett  
Mariann Schäfer  
Gabriele Schmid  
Sara Schwienbacher

Kunstschule PAULA Worpswede e.V.  
Bergstraße 1  
27726 Worpswede

[www.zeitgenössische-bildung.de](http://www.zeitgenössische-bildung.de)  
[www.facebook.com/](https://www.facebook.com/)  
[www.instagram.com/](https://www.instagram.com/)

**Fotografien:**

Team der PAULA

**Redaktion:**

Sara Schwienbacher  
Gabriele Schmid

**Textredaktion:**

Sylvia Sabine Fischer

**Bildredaktion:**

Sara Schwienbacher

**Gestaltung:**

Sophia Tobler

**Druck:**

Print 24

**Auflage:**

400

ISBN: 978 3 945331 18 7

© 2020

Gabriele Schmid, Sara Schwienbacher  
Forschungsschwerpunkt Künstlerische Interventionen in  
Gesundheitsförderung und Prävention

Hochschule für Künste im Sozialen, Ottersberg  
Am Wiestbruch 68  
28870 Ottersberg

[www.hks-ottersberg.de](http://www.hks-ottersberg.de)  
[www.facebook.com/hksOttersberg](https://www.facebook.com/hksOttersberg)  
[www.instagram.com/hksottersberg](https://www.instagram.com/hksottersberg)





