//Nanna Lüth

Social Hacking: Listige Eingriffe in Wissens- und Raumordnungen

Bestehende Machtverhältnisse kritisch zu hinterfragen und sich dafür einzusetzen, Ausschlüssen, Normen und Benachteiligungen, besonders im Feld von Kultur und Bildung, etwas entgegen zu setzen, sind Anliegen einer kritischen, künstlerischen Kunstvermittlung. Anhand von eigenen Kunstvermittlungsprojekten will ich einen solchen Ansatz veranschaulichen und erörtern.

Grundlage für diese Entgegensetzung ist etwas, das häufig vergessen wird, wenn über Vermittlung gesprochen wird: das Einladen von oder Kooperieren mit Personen, die nicht „von sich aus“ Kunst aufsuchen oder bestimmte kulturelle Ressourcen nutzen. Als die Vermittler_innengruppe Kunstcoop© *(1) sich 1999 gründete, verwendeten wir dafür den Begriff einer „offensiven Einladungspolitik“ (*1) und setzten uns folgendes Ziel: „Durch ihre Initiative möchte die Kunstcoop© einer breiteren Öffentlichkeit Zugänge zur Kunst ermöglichen und die Wahrnehmung von und die Akzeptanz für Gegenwartskunst erweitern. In den Dialog über Kunst werden Personen aus unterschiedlichen gesellschaftlichen und beruflichen Zusammenhängen einbezogen.“ (*2)
Dieser Anspruch widerspricht dem immer wieder aktualisierten Paradigma der Freiwilligkeit, das von Künstler_innen, aber auch Bildungspolitiker_innen (wie der deutschen Bundesbildungsministerin Johanna Wanka im Juni 2014 auf einer Veranstaltung in Berlin) (*3) gerne ins Feld geführt wird, sodass die Teilnahme an Angeboten der kulturellen Bildung schon vorhandene Überzeugung und bestehendes Interesse voraussetzt. Dies schließt jedoch diejenigen Personen aus, die nicht ausreichend mit kulturellem Kapital ausgestattet sind und somit den Zugang zu Kultur noch nicht „gelernt“ haben.
Dennoch sind nach einem weitverbreiteten Verständnis von kultureller Bildung intrinsische Motivation und selbstgesteuertes Lernen die Bildungsideale.

Kunstvermittlung zur Förderung von Mobilität

Als ich 2008 für das Edith-Ruß-Haus für Medienkunst (ERHfM), ein Ausstellungshaus in Oldenburg/Niedersachsen, die Kunstvermittlung entwarf, formulierte ich das gleiche Anliegen etwas unverfänglicher als Einladungsinitiative. Ich zitiere aus dem Förderantrag: „Die Einladungsinitiative des Edith-Ruß-Hauses will ein breites Publikum gewinnen und zugleich verschiedenen sozialen und kulturellen Ausschlüssen entgegenarbeiten.“ In Oldenburg, wo ich vier Jahre lang arbeiten konnte, *(2) gelang es mir, Personengruppen zu erreichen, die ohne die Vermittlung sehr wahrscheinlich keinen Zugang zur dort ausgestellten Medienkunst bekommen hätten.

Im Rückblick will ich anhand zweier konkreter Projekte zeigen, dass diese Agenda dazu führt, sich mit dem Verhältnis von Zentrum und Peripherie zu beschäftigen und es in Frage zu stellen. Es geht in den beiden Beispielen darum, Wege zu etablieren, die es Menschen, die in der Umgebung einer Stadt leben, ermöglicht haben, sich ins und im Zentrum (der Stadt) zu bewegen. Die Förderung von Mobilität und der Austausch zwischen städtischem und ländlichem Raum wurde zur integralen Aufgabe der Kunstvermittlung. Denn der Ausschluss von Mobilität ist für Gayatri C. Spivak das entscheidende Charakteristikum der Subalternen, von denen (Kunst-)Vermitter_innen im Sinne einer postkolonialen Pädagogik lernen können und deren

Mobilität sie fördern sowie deren widerständiger Artikulation sie Raum geben sollten. (Vgl. do Mar Castro Varela/Dhawan 2009) (*4)

Projekt 1: Pfau und Lappan

„Pfau und Lappan“ war ein Field-Recording-Projekt, das der Künstler und Komponist hans w. koch im Rahmen der Kunstvermittlung des ERHfM zwischen April bis Juni 2011 mit Bewohnern *(3) der Zentralen Aufnahme- und Ausländerbehörde Niedersachsen (ZAAB) realisierte.
hans w. koch *(4) hatte sich entschieden, mit einer Gruppe von Flüchtlingen, die in den Unterkünften der ZAAB auf einem ehemaligen Klostergelände Blankenburg am östlichen Stadtrand untergebracht waren, Tonaufnahmen zu machen. Ziel war es, die Orte und Situationen, die sie im Alltag erlebten, mit dem Hörsinn zu erforschen und typische Geräusche festzuhalten. In einem Radiobeitrag über das im 13. Jahrhundert gegründete Kloster wird die Ansiedlung in der Peripherie zusammengefasst: „Es war schon immer ein Ort, an den Menschen aus Bremen und Oldenburg abgeschoben wurden, Menschen, die man in den Städten nicht haben wollte.“ *(5) Eine erste Hürde, die das Projekt nehmen musste, war, interessierte Teilnehmer_innen zu finden und für die Idee zu gewinnen.
Für diese Kontaktaufnahme war ich als Kunstvermittlerin des ERHfM zuständig. Glücklicherweise hatte ich auf einer Veranstaltung Lothar Zielasko kennen gelernt, der als Sozialpädagoge und Kulturbeauftragter in Blankenburg arbeitete. Die Einrichtung dieser außergewöhnlichen Stelle war einem Streik der Bewohner_innen zu verdanken, die 2006 gegen unwürdige Lebensbedingungen protestiert hatten. Dank seiner Vermittlung konnte ich ein Treffen mit einigen Bewohnern vor Ort vereinbaren.

Die sogenannte Erstaufnahmestelle befand sich in einer schwierigen Situation: Das Innenministerium hatte, vor allem aus Kostengründen, im Februar 2010 die Schließung und Räumung der ZAAB, in der zu dem Zeitpunkt ca. 570 Asylbewerber_innen lebten, bis zum 30. Juni 2011 beschlossen. Die Stadt Oldenburg war aufgrund des überregionalen Verteilungsschlüssels verpflichtet, ab 1. Juli die Unterbringung für etwa 450 Asylsuchende zu gewährleisten. Von den bisher in Blankenburg lebenden hatten Anfang Mai nur 89 Personen eine dezentrale Unterkunft gefunden, weniger allerdings mit der Unterstützung der Stadt als vielmehr durch private Initiativen (so verlautbarte der Flüchtlingsrat). Unser Projekt fand also genau unter diesen Bedingungen des Umbruchs statt.

Ich fuhr mit dem Bus aufs Land und musste mich am Eingang ausweisen und warten, bis ich abgeholt wurde. Die Gebäude, in denen die Flüchtlinge untergebracht waren, waren baufällig, die Räume klein. Ein Flüchtling nahm an dem Treffen teil. Er erklärte sich bereit, Bekannte und Freunde in Blankenburg zu informieren. hans w koch reiste eine Woche später an, mit Bahn und Bus, es kam zu Verzögerungen. Wir stellten fest, dass die Busse nur bis zum frühen Abend fuhren, am Wochenende gab es eine Verbindung alle zwei Stunden. Die Buslinie war für Bewohner_innen, die kein Fahrrad hatten, die einzige Verbindung in die sieben Kilometer entfernte Stadt.
Während wir gemeinsam Kaffee tranken, erklärte hans w. koch vier Flüchtlingen aus Afghanistan und Elfenbeinküste das Konzept und zeigte ihnen die Aufnahmegeräte. Zwei Audiogeräte wurden für zwei Wochen verliehen, um tatsächlich den Alltag in Blankenburg aufnehmen zu können. Dank des Angebots von Herrn Zielasko, den Fahrdienst zu übernehmen, konnten auch im Stadtzentrum Aufnahmen gemacht werden, so zum Beispiel am Lappan, einer großen Kreuzung, die den Dreh- und Angelpunkt der Buslinien bildet.

So kam eine Menge Material zusammen – zum Beispiel die Schreie der Pfaue, die

rundum die Unterkünfte im ländlichen Blankenburg leben, oder die Geräusche beim Arbeiten auf dem Gelände, inklusive der Anweisungen des Vorarbeiters. Bei hans w. kochs zweitem Aufenthalt wurden Geräuschexperimente im Park und Verkehrsgeräusche von den Teilnehmern gesammelt. Anschließend wurden die besten Aufnahmen ausgewählt, verschiedene Klangquellen wurden in Spuren übereinander gelegt und am Computer geschnitten. hans w. koch stand jedoch plötzlich vor der Situation, dass die Teilnehmer nur wenig Zeit hatten, um die Tracks fertig zu stellen: Die Suche nach neuen Unterkünften vor der bevorstehenden Räumung beeinträchtigte die gemeinsame Projektarbeit. Die Teilnehmer waren beunruhigt, weil es keine besonderen Anstrengungen der Stadtverwaltung gab, ihnen eine neue Bleibe zu besorgen.

Für die Präsentation, die am 17. Juni, kurz vor dem offiziellen Räumungstermin der ZAAB stattfinden sollte, bereitete ich eine Pressemitteilung vor. Unter anderem war darin zu lesen: „Zu hören sind Montagen von Geräuschen aus Blankenburg, Klangspuren von einem Ort, der sich durch die anstehende Schließung schon verändert hat und in den Anfang Juli vermutlich zunächst Stille einkehren wird. So schwierig die Lebensbedingungen dort waren, ist die Situation jetzt – wenigstens für die Bewohner, deren weitere Unterbringung immer noch nicht gesichert ist – noch problematischer.“

Da das Edith-Ruß-Haus eine städtische Einrichtung ist, musste ich den Text über das Presseamt genehmigen lassen. Er wurde in dieser Form nicht frei gegeben. Ich stand vor der Entscheidung, die Veranstaltung gar nicht zu bewerben oder den kritischen Passus über die ungesicherte Zukunft der meisten dort untergebrachten Flüchtlinge zu streichen. Da das Problem sowieso öffentlich diskutiert wurde, setzte ich darauf, dass alleine die Tatsache, dass der Ort Blankenburg und die teilnehmenden Flüchtlinge erwähnt wurden, den problematischen Kontext aufrufen würde. Also verbreitete ich den gekürzten Pressetext. Die Präsentation war gut besucht. Eine halbe Stunde lang wurden Soundcollagen mit einer Fotoserie von den Busfahrten unter dem Titel „Pfau und Lappan“ im Seminarraum des Edith-Ruß-Hauses für Medienkunst aufgeführt, gefolgt von einer Diskussion. Zwei der Teilnehmer nutzten die Veranstaltung, um bei der anschließenden Feier neue Kontakte zu knüpfen. Gerade dass einige der Beteiligten auch nicht an dieser Veranstaltung teilnahmen, sah ich als konsequente Folge unserer Zusammenarbeit. Das Zentrum war außer Kraft gesetzt, die eigene Perspektive mittels Medien verdeutlicht, sodass die persönliche Anwesenheit ohne eigenes Interesse eine Unterordnung unter die Logik der Institution bedeutet hätte.

Projekt 2: normal ?!

Die zweite Kooperation führte Jugendliche aus einer psychiatrischen Einrichtung bei Wilhelmshaven nach Oldenburg. Anlass für die Projektarbeit war die Ausstellung „RECORD > AGAIN. 40 Jahre Videokunst.de Teil 2“, die im Frühjahr 2010 im Edith-Ruß-Haus zu sehen war. *(6)
Die Arbeit „Arbeit-Ordnung-Freizeit“ der Künstler_innengruppe Telewissen war Teil dieser Ausstellung. Die Installation, bei der auf drei Monitoren Videoaufnahmen zu den Begriffen Arbeit, Ordnung, Freizeit gezeigt wurden, stellte ein Reportage-ähnliches Vorgehen und die Untersuchung des Alltäglichen vor. Diese Arbeit wurde 1972 im Ruhrgebiet als eine Form von Gegenberichterstattung gedreht und gab alltägliche Situationen in langen Einstellungen mit O-Ton wieder. Diese Arbeit brachte zwei Therapeutinnen der Jugendgruppe und mich auf die Idee, mit den Jugendlichen den alltäglichen Begriff „normal“ zu untersuchen und dafür Videobilder zu finden.

Die Entscheidung für dieses Wort hatte zwei Gründe: Die Videokunstarbeiten, die

vor allem in den 1970er Jahren produziert worden waren, testeten viele Grenzen „normalen“ Verhaltens aus: Dieter Roth las Scheiße-Gedichte, Ulrike Rosenbach spuckte mit Milch scheinbar die Betrachter_innen an, Beuys boxte auf der documenta für direkte Demokratie. Und: Angesichts der pathologisierenden Bedeutung, über die das Anormale in einem psychiatrischen Zusammenhang verfügt, ist die Verhandlung der Grenze zwischen dem, was als normal und als nicht-normal bezeichnet wird, brisant und lebensnah. Aber auch alltäglich.

Das Projekt wurde an zwei Terminen im Edith-Ruß-Haus und mit begleitender und kontinuierlicher Unterstützung der Therapeutinnen durchgeführt. Beim ersten Termin machte sich das junge Reportageteam auf zur Erkundung des A/Normalen in der Innenstadt von Oldenburg. Sie entwickelten zunächst Interventionen; sie führten das Gegenteil von „normalem“ Verhalten in der Öffentlichkeit auf: So balancierte eines der Mädchen über das Geländer einer Brücke statt den üblichen gepflasterten Weg zu nehmen. Dieser ungewöhnliche Weg wurde inklusive Reaktionen der Passant_innen mit der Kamera aufgezeichnet. Zwei der Teilnehmer_innen bewegten sich auf allen Vieren durch die Fußgängerzone. Eine weitere Szene wurde in einem Laden für Wanderausstattung gedreht, wo eine der Teilnehmer_innen einen Diebstahl nachstellte. Hier geriet die Bestimmung des Normalen an die Grenze der legalen Normen.

In dem Zeitraum zwischen dem ersten und zweiten Treffen führte die Gruppe in ihrem Umfeld, d.h. vor allem unter Mitarbeiter_innen der therapeutischen Einrichtung, Umfragen zum Normalen durch. Bestechend war die Gleichförmigkeit der Antworten. Normal war für die meisten Befragten, morgens früh aufzustehen, um zu arbeiten und abends in Bett zu gehen. Auf Außenaufnahmen bildete das ländliche Idyll die Szenerie.
Das fertig geschnittene Video der Gruppe, die sich den Namen BWJ (Besonders Wohlerzogene/ Beeindruckend Wunderschöne Jugendliche) gab, wurde dann am Museumstag in der Ausstellung, die den Anstoß für die Erkundung des Normalen gegeben hatte, gezeigt.

Social Hacking: Lernende Institution, veränderte Anordnung

Beide Projekte zielten auf soziales Lernen, insbesondere auf das soziale Lernen der Institution, ab und brachten eine Auseinandersetzung mit Räumen und ihren Ordnungen, in Form der Unterscheidung zwischen städtischen Zentren und ländlicher Peripherie, mit sich. Gleichzeitig stehen die beschriebenen Herangehensweisen exemplarisch für das Austricksen oder Umkodieren von Betriebs- und Herrschaftssystemen mithilfe von Medien und Kunst. Die Vorgehensweise lässt sich auch als Social Hacking, als listiges und unkonventionelles Umgehen mit sozialen und medialen Gefügen, bezeichnen. (Vgl. Lüth 2012) (*5)

Social Hacking im Kulturbetrieb ist (jedoch) eine knifflige Aufgabe, vor allem, wenn diese Aufwände der Kunstvermittlung nur als Mischkalkulation von Publikumsködern und „Sonder“angeboten *(7) akzeptiert werden. Machbar war die Durchführung inklusiver Projekte in Oldenburg durch eine unabhängige Finanzierung, durch die die Kunstvermittlung auf ihrer Selbstbestimmung bestehen und einer Vereinnahmung als Dienstleistung widersprechen konnte.

Versuche, die unterschiedlichen Räume und Situationen zu erforschen und umzugestalten intendieren, verkomplizieren bei allen Beteiligten tendenziell das Wahrnehmen, Verhalten und Denken. Mit dem zunehmenden Wissen über das komplexe Verwobensein von Umwelt, Selbst und Medien und mit der Erfahrung, dennoch in der Komplexität agieren zu können (Mörsch 2009: 13), (*6) *(8)

wachsen die Potenziale für kritisches Denken und Handeln: „Bei dieser Arbeit wechseln die Positionen von Lehrenden und Lernenden, der Bildungsprozess wird als ein auf Wechselseitigkeit beruhendes, wenn auch durch […] Machtverhältnisse strukturiertes Geschehen verstanden.“ (Ebd.) (*6) Oder anders gesagt: Lernen geschieht so auf mehreren Seiten.

Von einzelnen jugendlichen Teilnehmer_innen wie den ZAAB-Bewohner_innen wurden beobachteterweise technische Fertigkeiten erworben. Auch die Ideenfindung und Realisierung einer Performance bzw. von Fieldrecording wurden eingeübt; auch ich selbst lernte technisch, methodisch und künstlerisch manches, vor allem allerdings vieles über die Lebensverhältnisse, Interessen und Artikulationsformen der angereisten Teilnehmer_innen. So wurde bei den Soundaufnahmen zu „Pfau und Lappan“ deutlich, dass Gesang für die afghanischen Teilnehmer eine zentrale, kulturelle Praxis in der ZAAB darstellte und unbedingt aufgenommen werden musste, oder dass die Inszenierung makaber-humoristischer Situationen auf dem Land für „Besonders Wohlerzogene Jugendliche“ überaus befreiend wirken kann. Beide Male wuchs mein Wissen - und vielleicht gilt das auch für die Teilnehmenden - insbesondere im Bereich des Symbolischen bzw. „Rede- und Körperwissens“ an, „das [Sigmund] Freud ‚schwer bestimmbar‘ nannte“ (Sturm 2005: o.S.). (*7)

Auch die Institution lernte. Ein Resultat des Lernprozesse äußerte sich in der Bereitschaft, dem BWJ-Video am Museumstag einen Platz einzuräumen, und bei verschiedenen Gelegenheiten, zu denen die Refugees im Anschluss an „Pfau und Lappan“ als willkommene Gäste eingeladen oder empfangen wurden. Es handelt sich dabei allerdings um relativ kleine Lernschritte, wenn der Anspruch im Sinne „transformativer Kunstvermittlung“ ist, „die Funktionen der Ausstellungsinstitution zu erweitern und sie politisch, als Akteurin gesellschaftlicher Mitgestaltung, zu verzeichnen“ (Mörsch 2009: 10). (*6)

Um von lernenden Institutionen sprechen zu können, ist es vorteilhaft, sie mit Denkvermögen ausgestattet zu entwerfen. (Vgl. (*6), mit Verweis auf die Aufsatzsammlung der Ethnologin Mary Douglas) (*8) Auch die Denkweise von Kunstinstitutionen beruht auf der Autorität, festzulegen, wer ein- und wer ausgeschlossen wird, wer als Publikum oder als Gegenüber wichtig ist und in wessen Interesse ein Ausstellungshaus handeln will. Insofern Akteur_innen der Kunstvermittlung in der Lage sind, in diesem Rahmen zu handeln bzw. Gehör zu finden, sind sie also in der Lage, mit stichhaltigen Argumenten und entsprechenden Initiativen ausschließende.

//Zur Person

Nanna Lüth

Nanna Lüth ist Künstlerin, Kunstvermittlerin und Kulturwissenschaftlerin und engagiert sich für eine dekonstruktive und inklusive pädagogische Praxis in und außerhalb von Schulen. Seit 1999 Realisation von Programmen der Kunstvermittlung u.a. für die NGBK Berlin (1999-2002 als Mitglied der Gruppe Kunstcoop©) und das Edith-Russ-Haus für Medienkunst Oldenburg (2008-12). Seit 2013 Juniorprofessorin für Kunstdidaktik und Geschlechterforschung an der Universität der Künste Berlin. Arbeitsschwerpunkte: Kritische, künstlerische

Kunst/Pädagogik, queer-feministische und dekoloniale Perspektiven im kulturellen Feld, Visuelle Studien/Repräsentationskritik.

www.nannalueth.de, www.udk-berlin.de/sites/kunstdidaktik

//Literaturnachweise

*1 *Nanna Lüth (2003): queens of kunstvermittlung, in: NGBK 2003, S. 64.*

*2 *O.V. (o.J.): „Wir über uns“: www.kunstcoop.de. Online unter: http://www.kunstcoop.de/*

*3 *Dialogforum IV Kultur (2014): Wohin geht die Reise? Kulturelle Bildung des Bundes am 10. Juni 2014, Podewil, Berlin. http://www.kultur-bildet.de/termin/dialogforum-iv-berlin*

*4 *do Mar Castro Varela, Maria/Dhawan, Nikita (2009): Breaking the Rules. Bildung und Postkolonialismus. In: Mörsch, Carmen und das Forschungsteam der documenta 12 Vermittlung (Hg.): Kunstvermittlung 2. Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12. Berlin. S.339-353, hier S. 347 und 352.*

*5 *Lüth, Nanna (2012): Butter bei die Fische! Kritische künstlerische Kunstvermittlung als Social Hack. In: Buschkühle u.a. (Hg.), Künstlerische Kunstpädagogik. Gießen. S. 337-349.*

*6 *Mörsch, Carmen (2009): Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen. Die documenta 12 Vermittlung zwischen Affirmation, Reproduktion, Dekonstruktion und Transformation. In: Mörsch, Carmen und das Forschungsteam der documenta 12 Vermittlung (Hg.): KUNST- VERMITTLUNG 2. Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12. Ergebnisse eines Forschungsprojekts. Zürich. S. 9-33.*

*7 *Sturm, Eva (2005): Vom Schnüffeln, vom Schießen und von der Vermittlung. Sprechen über zeitgenössische Kunst, Vortrag am O.K-Centrum für Gegenwartskunst, 6.6.2005. Online unter: http://www.artmediation.org/sturm.html*

*8 *Douglas, Mary (1986/1991): How Institutions Think: Enttäuschte Erwartungen, bestätigte Befürchtungen: Kunstcoop© in der „Ordnung der Diskurse“, in: NGBK 2003, S: 76-91, besonders S. 82.*

//Fussnoten

*1 *Die Mitglieder von Kunstcoop©: Ana Bilankov, Susanne Bosch, Beate Jorek, Maria Linares (bis 2002), Nanna Lüth, Bill Masuch, Carmen Mörsch und Ulrike Stutz. Vgl. NGBK (Hg.), Kunstcoop© – Künstlerinnen machen Kunstvermittlung, Berlin 2003.*

*2 *Die Vermittlung musste jährlich neu beantragt werden und war im Zuge der Förderung berichtpflichtig: Besucher_innenzahlen mussten dargestellt werden.*

*3 *Wir hatten uns bemüht, auch Frauen zu erreichen, leider ohne Erfolg.*

*4 *Siehe http://www.hans-w-koch.net*

*5 *Bevor es zur Aufnahmebehörde für Asylbewerber_innen wurde, war das Kloster bis in die 1980er Jahre als psychiatrische Anstalt genutzt worden. Vgl. http://www.radiobremen.de/fernsehen/buten_un_binnen/video61620-popup.html*

*6 *Siehe: http://www.edith-russ-haus.de/ausstellungen/ausstellungen/archiv.html*

*7 *Damit meine ich anspruchsvollere Projekte, die besonders versuchen, auf einzelne Gruppen einzugehen und sich beispielsweise weniger um Publikumszahlen kümmern.*

*8 *Das ist das typische Merkmal dekonstruktiver Kunstvermittlung, die Carmen Mörsch als „relativ geschützten Bereich des Probehandelns unter komplexen Bedingungen“ bezeichnet hat.*