

Zeitlose Methoden?

Gespräch mit Markus Waitschacher und Heiderose Hildebrand

Monika Holzer-Kernbichler

Heiderose Hildebrand prägte seit Ende der 1970er Jahre maßgeblich die Bildungsarbeit in Museen und Ausstellungen in Österreich. Zusammen mit ihrem Ehemann eröffnete sie 1961 die Galerie Wulfengasse in Klagenfurt, die nach der Übersiedlung in die Stadtmitte im Jahr 1966 Galerie Heide Hildebrand hieß und sich frühzeitig der radikalen Moderne und Avantgardekunst widmete. Die Galerie wurde zu einem wichtigen Ort für zeitgenössische Kunst in Österreich. 1998 gründete sie den *Kunstraum haaaaauch* in Klagenfurt, der als Labor für ästhetischen und intellektuellen Diskurs über Gegenwartskunst diente. Dort fanden Ausstellungen, Performances und Gesprächsrunden statt, die die Kunstvermittlung weiterentwickelten. Sie initiierte ...*das lebende Museum*..., das eine Dependance in der Steiermark erhielt, war Mitbegründerin des *Museumspädagogischen Dienstes* in Wien und initiierte im Rahmen dieser Tätigkeit Kollektive wie *Kolibri flieg* und *StörDienst* am Museum Moderner Kunst in Wien. Ihre umfangreiche Sammlung zeitgenössischer Kunst, welche Werke von Künstler:innen wie David Hockney, Hans Bischoffshausen, Maria Lassnig und Angelika Kaufmann umfasst, schenkte sie 2020 dem Kunst- und Feuerwehrmuseum Groß St. Florian. Diese Sammlung, die insbesondere ihren Glauben an junge Kunst widerspiegelt, wurde 2023 erstmals öffentlich ausgestellt und beinhaltet den Auftrag, verwendet zu werden. Für ihr langjähriges Engagement in der Kunstvermittlung wurde Hildebrand 2018 von der Stadt Klagenfurt mit einem Anerkennungspreis ausgezeichnet, für viele Kunstvermittler:innen und Bildungsarbeiter:innen ist sie wegweisend, vor allem in Bezug auf das *Wie* des Arbeitens.

Wichtige Aspekte ihrer Arbeit waren immer die forschende Reflexion¹, die theoretische Grundlagenarbeit² und die damit verbundene Vernetzung der Kunstvermittler:innen in ganz Österreich. In verschiedenen Zusammenhängen verschriftlichte sie jeweils ihre Ansätze. Dem Bildungsarchiv der Neuen Galerie Graz (BANG) übertrug Hildebrand drei Methodenbücher³, die als Unikate von besonderem Wert sind. Sie sind voller Gedankensplitter, Notizen, Zeitungsausschnitte, Fotos, Bilder aus Zeitungen oder Wortschnipsel. Beim Durchblättern tun sich viele Assoziationsketten auf, die Denkrichtung bleibt frei, legt sich nicht fest. Sehr konkret wird es, wenn einzelne Methoden genauer beschrieben werden. Dazwischen tauchen Überlegungen, Handschriftliches von Kindern sowie Feedback⁴ auf, das ihr immer mindestens ebenso wichtig war wie das gemeinsame Anschauen und Erkunden von Ausstellungen, die meisten davon Kunstausstellungen. Die Methode, mit der sie ihre Bücher gestaltete, verrät einiges über ihre Arbeitsweise: Diese ist lose und fest, sie ist assoziativ, sie ist überraschend und inspirierend.

Die Bücher sind retrospektiv zusammengestellt und geben dadurch den Methoden darin etwas Zeitloses. Auch der Kontext, in dem sie zusammenfinden, hat eine gewisse Zeitungebundenheit, selbst wenn manch ein Zeitungsausschnitt das Datum preisgibt. Es sind die philosophischen Fragestellungen, die sie aus dem Alltag herausheben, die Wortschnipsel wie in konkreter Poesie arrangiert. Die Methoden dazwischen sind sehr pragmatisch formuliert, klar, kurz und knapp.

In der Praxis der Kulturvermittlung an Museen werden Methoden oft wenig reflektiert, immer wieder neu zusammengestellt und mit Formaten vermischt. Tatsächlich sind Format und Methode nicht immer leicht zu trennen. Wird von Methoden berichtet, geschieht dies meist im Kontext von Inhalten. Die Methode ist jedoch das Vehikel, um über den Inhalt ins Gespräch zu kommen, sich diesem anzunähern oder eine Annäherung zumindest anzustoßen. Hildebrand hat ihre Methoden immer auch notiert, um herauszufinden, »was sie wert sind«.⁵ Denn erst in ihrer Anwendung durch andere erweist sich eine Methode wirklich als praktikabel, wenn sie nicht

¹ Gebetsroither/Hildebrand/Smidt 1997.

² Gebetsroither/Hildebrand/Smidt 1996.

³ Hildebrand 2019; Hildebrand 2021; Formate für Bildungsarbeit, in: BANG Inv.-Nr.0156.

⁴ Hildebrand/Jürgensen/Zacharias 1995.

⁵ Heiderose Hildebrand in einer E-Mail an Monika Holzer-Kernbichler am 5. April 2025.

nur durch den/die Erfinder:in Ergebnisse bringt. Zudem wird auch sichtbar, ob sie in einem anderen Zusammenhang ebenso gut funktionieren kann wie in jenem, für den sie >erfunden< wurde. Später, als Hildebrand gemeinsam mit Gabriele Stöger an der Donau Universität Krems am *Lehrgang für Kommunikationskurator:innen* unterrichtete, entwickelten sie gemeinsam auch eine Methodenanalyse. Hierbei gilt es, Prozesse zu beobachten, Aktionsforschung zu betreiben, um Methoden auch in ihrer Verwendung evaluieren zu können. Eine Methode per se ist meist stilles Material. Erst durch erklärende Worte, Einbegleitung und die Art der Verwendung wird sie lebendig und auch fruchtbar in der Auseinandersetzung mit musealen Objekten, im Sehen oder Generieren von Erzählungen.

Ziel des folgenden Gesprächs war es, herauszufinden, wie zeitlos Methoden tatsächlich sind, eine Frage, die sich angesichts der Verschriftlichung der vielen gesammelten Methoden in vorliegendem Buch aufgedrängte. Wie brauchbar sind >alte< Methoden heute noch? Ich traf Heiderose Hildebrand gemeinsam mit Markus Waitschacher, der in Klagenfurt im *haaauch-quer* als Kunstvermittler und Kurator begonnen hat und seither auf der ganzen Welt diesbezüglich unterwegs ist. Glücklicherweise hat er in Graz seine Basis, die mich mit ihm in der Kunstvermittlung am Kunsthauß Graz und in der Neuen Galerie Graz beruflich verbindet.⁶ Aktuell schreibt er an seiner Dissertation über den >Chinesischen Korb<.⁷

Mich interessierte die Frage, wie wir – aus drei Generationen kommend – über Methoden in der Kunstvermittlung denken. Was kennzeichnet Methoden, die Heiderose Hildebrand vor 40 Jahren anwandte und die auch heute noch von Kunstvermittler:innen erfolgreich eingesetzt werden? Vieles rundherum hat sich verändert: Die Kunst, die Kunstgeschichtsschreibung, Ausstellungen, aber auch das Publikum – nichts scheint mehr so wie es war. Gemeinsam nähern wir uns dem Thema, umkreisen es und versuchen herauszufinden, was Methoden über die Zeit hinweg verbindet, was sich aber auch verändert hat. Die vorbereiteten Fragen haben wir aus einem Korb gezogen.

⁶ Markus Waitschacher ist seit 2013 als Kunstvermittler am Universalmuseum Joanneum tätig und kuratiert Ausstellungen im In- und Ausland.

⁷ Markus Waitschacher schreibt aktuell seine Dissertation zum Thema *Post-Repräsentation: Sprechen im Museum anhand der Methode »Der Chinesische Korb«*, bei Assoz. Prof. Dr. Judith Laister am Institut für Kulturanthropologie der Karl-Franzens-Universität Graz.

Was ist für dich eine schlechte Methode?

MW: Aus dem Bauch heraus würde ich sagen, schlechte Methoden sind die, bei denen schon im Vorhinein feststeht, wie die Teilnehmenden aus der Aktion rausgehen sollen. Wenn man im Vorhinein schon alles festschreibt. Welches Gefühl soll am Ende dastehen oder welche Erkenntnis? Wenn das so abgehakt werden kann, dann ist das für mich eine schlechte Methode. Die hat zwar auch einen Sinn oder ihren Zweck, aber ist nicht das, was mich interessiert. Das mag ich bei Ausstellungen selber nicht, wenn am Anfang schon feststeht, wie die Menschen am Ende rausgehen sollen.

HH: Ich möchte noch etwas ergänzen. Für mich ist es eine schlechte Methode, wenn sie sehr ich-zentriert ist. Also wenn die Bildungsakteurin nur das sagt oder vermittelt, was dem Museum angenehm ist.

MHK: Für mich ist eine schlechte Methode, wenn sie sehr sendungs-bewusst ist und keinen Resonanzraum ermöglicht ...

HH: ... und auch keine Fragestellung. Das ist immer sehr interessant bei Führungen, ob sie Platz lassen für Fragen aus dem Publikum. Meistens, wenn die Führung zu Ende ist, also es ist ja dann wirklich nur eine Führung, dann wird nichts mehr gefragt.

Ist eigentlich die Führung auch eine Methode?

MHK: Uns ist im Zuge der Arbeit an dem Buch aufgefallen, dass das in der Literatur und in Gesprächen sehr oft vermischt wird. Was ist die Methode und was ist das Format? Und wenn man von Methoden spricht, driften viele Autor:innen schnell in die Formatbesprechungen ab und verlieren die Methode in der Reflexion. Es ist spannend, das einmal differenziert zu betrachten. Angelika Doppelbauer hat den Begriff für das Buch genauer in der Literatur überprüft und in der Analyse herausgefunden, dass die Führung entlang unserer Definition ein Format ist und keine Methode.

Wie findest du den Begriff der Führung?

HH: Ich finde den Begriff der Führung gerechtfertigt, meiner Meinung nach ist Bildungsarbeit ja sehr schwierig, und die Vermittlungsarbeit bzw. die Führung sind oft der einfacheren Weg und der, der auch relevant angewendet wird. Wenn man auch Platz lässt für die Besucherinnen und Besucher, wenn es sich nicht nur darauf beschränkt, eine Botschaft zu bringen. Das finde ich langweilig.

MHK: Wir haben im Vermittlungsteam ganz stark die Diskussion, dass der Begriff der Führung nicht dem entspricht, was wir tun, wenn wir mit Besucher:innen durch Ausstellungen gehen, und versuchen ihn durch Rundgang zu ersetzen. Ich beobachte das auch in Programmen von anderen Museen, dass sehr verstärkt der Begriff des Rundgangs eingesetzt wird oder von ›dialogischer Führung‹ gesprochen wird. Der Begriff Führung hat schon etwas Vorgebendes.

MW: Grundsätzlich sind es so gewisse Haltungsfragen, die entweder für alle klar sind oder nicht. Und man kann auch einen Rundgang oder einen dialogischen Rundgang frontal und ich-zentriert angehen. Ich würde schon sagen, dass der Begriff Führung nicht per se ausschließend ist, denn man könnte ihn schon anders füllen, mit anderen Methoden. Allerdings ist der Begriff auch sehr besetzt.

HH: Dialogische Führung oder dialogischer Rundgang, das fände ich viel besser. Natürlich. Für mich hat Führung auch einen geschichtlichen Unterton, der mir sehr unangenehm ist. Weißt du, was ich meine?

MHK: Ja, die Führung hat per se einen Unterton von Autorität. Ich wollte auch nie die Führerin sein. Trotzdem fällt mir auf, dass der Begriff insbesondere in älterer Literatur ganz ›normal‹ verwendet wird, unhinterfragt und sehr geläufig ist.

HH: Ja.

MHK: Ich denke gerade an einen Text von Eva Sturm⁸, den ich kürzlich gelesen habe, in dem sie regelmäßig »der Führer« schreibt. Es ist ein wunderbarer Text, der das Sprechen im Museum sehr kritisch verhandelt, aber selbst in der Wortwahl die Begriffe von ‚Führung‘ bzw. ›Führer‹ gar nicht hinterfragt: »Der Führer sagt auch nicht ›Ich stelle fest‹, sondern er konstatiert, was die anderen feststellen können, bezieht so seine Zuhörer mit ein, verspricht ihnen eine Wahrheit, die nicht gegeben ist, weder inhaltlich noch real.«⁹ Eva Sturm diskutiert zu Recht die Form des Sprechens der vermittelnden Person. Sie hat den Text 1992 geschrieben und ist im kulturhistorischen Umgang mit anderen Kulturen auch im damals relevanten Diskurs. Auch was die Sprache selbst betrifft, ist er dann doch auch sehr in der Zeit. Und genau das habe ich im Nachdenken über die Zeitlichkeit der Methoden sehr spannend gefunden, weil Eva Sturm wirklich eine ist, die sich bisher wahrscheinlich am meisten Gedanken gemacht hat über die Sprache und das Sprechen im Museum.¹⁰ In seiner kritischen Auseinandersetzung mit den inhaltlichen Ebenen ist der Text auch heute noch spannend, auch wenn er sprachlich ein Kind der 1990er Jahre ist und heute gewiss anders geschrieben würde.

MW: Beim Palmenbuch¹¹ finde ich sehr interessant, dass du und Eva Sturm zum Teil sehr poetisch schreibt über die Dinge, sie wirken dadurch eher zeitloser. Es fühlt sich nicht so an, als wäre das ganz klar der 1990er-Jahre-Diskurs. Und dann bleibt die Sprache ein bisschen stecken oder behaftet, weil man gewisse Dinge noch nicht oder nicht mitbedenken konnte. Aber dadurch, dass ihr das anders formuliert, ist es offener.

HH: Ich glaube, ich habe das Wort Führerin oder Führer, also Führerin sicher nicht, aber Führer auch überhaupt nie, genau deshalb nie verwendet.

MW: Aber die Idee von zum Beispiel geschlechtersensibler Sprache habt ihr nach meinem Gefühl im Palmenbuch zum Beispiel schon poetisch formuliert, sodass das nie ganz konkret wird.

8 Sturm 1992, S.117-132.

9 Sturm 1992, S.123.

10 Sturm 1996.

11 Eiböck/Hildebrand/Sturm 1991.

HH: Das haben wir aber nicht bewusst gemacht.

MW: Aber gemacht ist gemacht. Das Palmenbuch ist einzigartig. Insbesondere im Vergleich zu der bis dahin erschienenen Literatur zur Museumspädagogik zwischen DDR und BRD, die man fast nicht lesen kann, weil sie so trocken ist. Das schlägst du einmal auf und dann vergeht dir alles.

HH: Aber ich habe das Gefühl, dass es bei uns deshalb interessant war, weil mein Hintergrund ja das Ausstellungsmachen und die wirkliche Begegnung mit der Kunst war. Und außerdem habe ich sehr viel gelesen. Mein Mann und ich hatten diesen einen Grundgedanken, dass wir einfach Künstler, die sogenannte junge Kunst fördern wollten. Das war eigentlich unser Hauptantrieb.

MW: Du hast das Ausstellungsmachen aber ganz anders gelebt als viele Kurator:innen der Zeit, weil dir die Erlebnisse mit den Menschen dabei immer sehr wichtig waren.

Wie geht es dir mit dem Begriff Vermittlung?

HH: Na, ich finde den Begriff der Vermittlung sehr gut. Und zwar so, wie er in Deutschland gefasst wurde: »Die Begriffe Bildung und Vermittlung sind nicht deckungsgleich: So richtet der Begriff Bildung den Blick mehr auf die Eigeninitiative des Publikums und bezeichnet das Ergebnis lebenslanger Lernprozesse. Der Begriff Vermittlung hingegen rückt die Perspektive des Museums in den Vordergrund und meint vorwiegend Intentionen, die auf (informelle) Lernprozesse beim Publikum ausgerichtet sind.«¹² Nach dieser Definition habe ich nie Vermittlung gemacht. Ich habe nie linear die Interessen des Museums rübergebracht, was in meinen Augen Vermittlung eigentlich ist. Die Vermittlung bezieht sich auf die Interessen des Museums, Wissen zu verbreiten. In der Bildungsarbeit geht es zwar auch um Wissen, aber es geht um ein anderes Wissen. Ich glaube, Bildungsarbeit passiert in der Praxis eher weniger, weil es einfach viel schwieriger ist. Du musst dich mit der Gruppe aussetzen, läufst Gefahr, keine Antworten zu haben, und weißt nicht, wie die Gruppe reagieren wird. Und das wollen ja viele Leute über-

¹² Museumsbund/BV Museumspädagogik/lab.bode 2020, S.10.

haupt nicht. Ich erinnere mich ganz genau, bei einer Führung war einmal eine sehr große Pause. Es war einfach total still. Und ich habe der Kollegin, die da gearbeitet hat, nachher gesagt: »Du, also das ist fast schwer auszuhalten gewesen, diese Stille.« Sie hat mir dann geantwortet: »Wenn du wüsstest, was mich das gekostet hat. Also diese Form der Ruhe, sich der auszusetzen, das ist nicht so leicht.«

MW: Ich habe Heiderose erzählt, dass du nie bei Kolleg:innen im Vermittlungs-team mitgehst, zumindest nicht, dass wir wüssten. Einmal, ganz am Anfang, habe ich mit einer Gruppe in der Neuen Galerie gearbeitet und Astrid (Bern-hard) und du, ihr habt im Nebenraum irgendwas gemacht, und ich habe mir gedacht, die kommen jetzt zuhören. Die schauen jetzt, was ich da mache, oder? Und dann habe ich euch danach gefragt, aber ihr habt nicht einmal hingehört, sondern nur euer Ding gemacht.

MHK: Ja, das ist tatsächlich ein Aspekt, den ich mir im Museum auch erkämpft habe. Vertrauen. Trust, genau. Das war, als ich angefangen habe im Kunsthause, ein großes, großes Thema. Immer wieder kam die Frage, ob sich diese oder jene Person wohl gut genug auskennen würde. Ich sollte zur Qualitätssicherung mitgehen, mir anhören, was gesagt wird. Ich habe das aber nie gemacht, weil ich es verunsichernd und misstrauisch fand. Ich bin nie mitgegangen, auch mit dem Ziel, dass jeder und jede im Team eine eigene Form des Sprechens findet, die gut ist. Woran wir aber immer gearbeitet haben, war, zu schauen, was ist uns als Team wichtig in der Arbeit mit dem Publikum. Weniger formal oder wissenstechnisch, sondern in Bezug auf gemeinsame Werte. Darin lag mein Vertrauen begründet, dass du als Vermittlerin oder als Vermittler relativ viel wissen musst, damit du dich traust, den Raum aufzumachen. Du kannst ohne einen gewissen Hintergrund und ein bestimmtes Selbstbewusstsein nicht mit einer Gruppe ins Gespräch kommen, sodass du das Gespräch auch gut moderieren kannst. Und das ist eigentlich die beste Qualitätssicherung. Die Aufforderung, den Raum zu öffnen und einzufordern, dass die Menschen ins Gespräch kommen sollen. Und damit war eigentlich der Qualitätssprung von selbst sehr schnell da.

HH: Aber weißt du, also im Hinblick auf das Wissen – ich habe schon auch gefunden, dass mein Nichtwissen ein wunderbares Sprungbrett für das Wissen der anderen war. Das heißt, ich habe natürlich in der Sammlung im

Palais Liechtenstein nicht über diese 200 Künstlerinnen und Künstler alles gewusst, was es an Biographischem zu wissen gibt. Aber es hat bewirkt, dass ich gewartet habe. Zum Beispiel bei der Arbeit mit dem ›Chinesischen Korb‹ – welche Assoziationen haben die Kinder? Das war mir viel wichtiger, als dass ich ihnen die Geburtsdaten oder Ausstellungsbeteiligungen aufzähle, denn das geht ja wirklich bei einem Ohr rein und beim anderen raus.

MHK: Das ist genau der springende Punkt, von welchem Wissen sprechen wir? Die Jahreszahlen sind auch nicht meine Stärke, aber die Auseinandersetzung mit der Kunst. Da bist du eine große Wissende, würde ich jetzt behaupten. Das ist natürlich eine Basis, die eine andere Form des Wissens generiert.

HH: Eine Leidenschaft eigentlich generiert.

MHK: Aber es ist ein großes Verstehen drinnen.

HH: Ja.

MHK: Vielleicht ist es eine zentrale Frage, was das Ziel ist, wenn man mit Menschen in einem Raum, in einer Ausstellung über Kunst arbeitet.

HH: Diesbezüglich hat mich einmal eine Lehrerin belehrt. Ich habe sie damals beim Rausgehen begleitet und gesagt, dass ich das Gefühl habe, dass die Methode, die wir angewendet hatten, nicht wirklich funktioniert hat. Diese Lehrerin hat darauf zu mir gesagt: »Sie wissen nicht, was in den Kindern vorgeht.« Du kannst noch so intentional irgendwas wollen, in Wirklichkeit wissen wir nicht, was da wirklich passiert. Und das macht auch nichts. Wir Menschen sind eigentlich voller Geheimnisse.

MW: Was ich mich frage bei diesen ganzen assoziativen Verfahren, die dir so wichtig waren, bei denen hauptsächlich die Teilnehmenden zur Sprache kommen, ihre eigene Sicht einbringen und eigene Fragestellungen haben: Wie gehst du dann damit um, wenn so gewisses Wissen in einer Ausstellung ist, das aber möglicherweise durch die Auswahl nicht thematisiert wird, aber so eine Art alternatives Wissen oder gegen-hegemoniales Wissen darstellt, wie z. B. von ›der einen Frau in der Ausstellung oder ›dem Künstler‹,

der im Widerstand war. Also ein gegen-hegemoniales Wissen, das auch da ist, aber nicht sichtbar. Wie würdest du damit umgehen? Denn dieses Wissen kann ja nicht aus der Gruppe kommen. Wie geht man damit um? Kann man das auch weglassen und sich total einlassen auf den Moment und die Gruppe? Oder würdest du das dann schon immer wieder reinspielen?

HH: Natürlich das, was du an Wissen hast, wenn es am Platz ist, bringst du ein, klar, natürlich.

MW: Wenn man sich einzelne Methoden genauer anschaut, wie etwa den ›Chinesischen Korb‹, da wirkt alles ganz streng. Man schaut nur die Kunstwerke an, die die Teilnehmenden ausgesucht haben. Aber ich muss alles miteinander irgendwie verbinden. Das Kunstwerk, das mir so wichtig ist, wird womöglich nicht ausgesucht von der Gruppe, was ja gut sein kann. Und was machst du dann?

HH: Ich lasse es so. So wie es ist.

MW: Also du würdest dann wirklich nur auf die Werke eingehen, die ausgesucht sind.

HH: Ja. Ich habe da ein Beispiel im Kopf, wo ich mir genau gemerkt habe, was jemand gesagt hat. Und zwar legte ein Kind auf den roten Filz vor den zusammengepressten Autoteilen von César¹³ ein kleines ungarisches Buch, das mir einmal geschenkt wurde. Da habe ich gedacht: Was? Was soll dieses Buch hier? Und dann hat dieses Kind gesagt: »Das eine ist komprimiertes Wissen, das andere ist komprimiertes Metall.« Was? Also, da bist du derart von den Socken. Und diese Reaktion, die merken sich, glaube ich, die Kinder. Also da ist dann etwas, was wirklich eingeschlagen hat, weil sie, und das war immer eine Idee, dass die Kinder merken, wie leidenschaftlich wir eigentlich sind und wie – wie soll man sagen – wie wir auf sie zählen mit ihren Ideen und Einfällen.

¹³ César, *Compression Mobil*, 1960, heute in der Sammlung des mumok – Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien.

Wie viel Kreativität braucht ein/e Vermittler:in oder Bildungsarbeiter:in?

MHK: Also meiner Meinung nach – je kreativer, desto besser.

HH: Ich denke, es ist unglaublich wichtig, dass wir unser fantastisches Potenzial ausbauen, damit wir die Zukunft überhaupt bewältigen können.

MHK: Möglicherweise ist Kreativität ein großes menschliches Potenzial, das uns von Maschinen unterscheidet. Kreativität im Umgang mit Mehrdeutigkeiten, für eine Offenheit im Denken, das sind Kompetenzen, die gefördert gehören bei Kindern und Jugendlichen.

MW: Ich kann den Begriff Kreativität nicht leiden. Und ich weiß gar nicht genau, warum. Ich glaube, mich stört vor allem die Vermarktung von Kreativität. Jede Vermittlungsabteilung schreibt sich das bei jedem Programm groß auf die Fahnen.

HH: Ich habe eher den Begriff der Erfindung für mich geprägt. Ich finde, Überraschung und Erfindung sind ganz wichtige Sachen. Kreativität beinhaltet für mich auch Zerstörung.

MHK: Interessant, für mich bedeutet Kreativsein auch flexibel zu sein im Umgang mit ungewöhnlichen Situationen, mit Überraschungen und mit Einfällen. Ich finde das eine tolle Fähigkeit, die für vermittlerische Situationen unumgänglich ist. In der Vermittlung sind wir meist sehr lösungsorientiert, und dabei muss man sich oft etwas Neues einfallen lassen.

MW: Bestenfalls bist du unendlich neugierig, oder?

MHK: Ja, genau. Es ist wichtig, ständig offen zu sein für Neues, damit du nicht sofort verunsichert bist, wenn etwas Unerwartetes passiert oder etwas nicht dem entspricht, was du vielleicht erwartet hast. Eine Begeisterung für die Kunst und die Menschen – diese Eigenschaften verbinde ich damit, kreativ zu sein, und das ist für mich persönlich etwas sehr Positives.

HH: Eben, Kreativität hat für mich aber auch mit Unordnung zu tun. Ich finde, Unordnung ist wahnsinnig wichtig. Allerdings bin ich eine rechte Ordnungsfanatikerin, deshalb hat der Begriff auch etwas Zerstörerisches für mich.

Was ist von den Methoden, die du verwendet hast, heute noch gültig? Was hat sich verändert?

HH: Also, ich finde diese Methoden, die ich euch für das Bildungsarchiv der Neuen Galerie Graz gegeben habe, sind für mich noch immer gültig. Ich denke zum Beispiel an das ›Flüssigkeitenspiel‹, das ich gerade in Groß St. Florian mit Erwachsenen gespielt habe, einfach mit Flüssigkeiten. Oder die ›Canasta Cubana‹¹⁴. Das kann man immer machen.

MHK: Wie siehst du das, Markus? Hast du die Methoden adaptiert?

MW: Für mich ist bei der Verwendung von Methoden die Frage nach anderem Wissen oder nach politischen Themen sehr wichtig. Es gibt politische Dimensionen, die heute, glaube ich, viel bewusster sind und auch behandelt gehören. Da tue ich mir manchmal schwer mit den Methoden, die so offen, so ganz grundlegend sind, wenn man von einem Gegenstand ausgehend Verbindungen sucht zu einem Kunstwerk. Ich will gewisse Dinge doch einbringen, wo ich finde, dass sie gegenwärtig sehr wichtig sind. Da haken manche historischen Methoden. Die Methoden an sich funktionieren noch immer super, aber ich würde sagen, dass ich rundherum dann noch gerne irgendwas bauen möchte.

HH: Aber für mich ist das Rundherum dann dieses Gespräch, in dem du das einfließen lassen kannst, wie zum Beispiel etwas Politisches oder etwas, das gerade wichtig ist.

¹⁴ La Canasta Cubana, Hildebrand 2014, S.11 und in: Hildebrand 2019: „2013 fand in Havanna/Cuba eine Umbenennung des Korbes statt. Als dieser 1986 in Wien erfunden wurde, bewirkte ›China‹ eigene Vorstellungswelten. Ich hatte das Land 1980 bereist und dort auch den erwähnten Korb gekauft. 2013 wurde im Museo Nacional de Bellas Artes Arte de Cuba, Havanna im Rahmen des Projektes Arte Centrico drei Monate mit Schulkindern die Methode der Canasta Cubana angewendet. Die Umbenennung verdanken wir Barbara Putz-Plecko zu meiner Freude.“ Heiderose Hildebrand November 2015.

MW: Ich meine, was ihr von Anfang an gemacht habt, war, dass ihr immer die Institution mit reflektiert habt, immer mit Bedacht. Wo seid ihr gerade mit der Gruppe? Was bedeutet das? Was bedeutet das im Museum? Was ist das für eine Institution? Und dabei passiert ja auch Institutionskritik, oder?

HH: Ja, natürlich. Es war immer wichtig, dass wir die Lehrenden und die Klassen wirklich begrüßen. Das Palais Liechtenstein, wo wir damals mit der Sammlung Moderner Kunst in Wien gearbeitet haben, ist ja ein sehr schönes und imposantes Gebäude. Viele Jugendliche sind mit der Wien-Aktion¹⁵ zu uns gekommen und waren das erste Mal in Wien. Also für sie war die Umgebung oft schon sehr beeindruckend. Es war uns wichtig, möglichst beim Eingang schon die Klasse zu empfangen und ein ganz allgemeines Gespräch über das Museum mit ihnen zu beginnen. Wofür ist das? Was soll denn mit der Kunst sein? Was ist denn überhaupt Kunst? Also dass man diese Blöcke besprochen hat mit den Kindern, bevor wir den ›Chinesischen Korb‹ gespielt haben. Ich habe manchmal auch Beiträge für Bücher geschrieben. Und der erste Titel, den ich gewählt habe, war *Die Unterschätzung der Überraschung*. Das ist ganz, ganz wichtig gewesen für mich. Denn dafür brauchst du sehr viel Vertrauen.

Warum ist der Überraschungsmoment so wichtig?

HH: Der Überraschungsmoment ist wichtig, weil sich solche Momente einprägen. Es gelingt, wenn plötzlich Dinge ins Spiel kommen, die vorher nicht da waren. Also der ›Chinesische Korb‹ war ja z. B. immer mit einem Tuch bedeckt. Mir war damals sehr bewusst, dass man im Museum nichts angreifen darf und dass der erste Eindruck des ›Chinesischen Korbs‹ durch den Tastsinn war. Es hat niemand gewusst, was drinnen ist. Das war insofern kongruent, als es für mich auch in gewisser Weise überraschend war, welche Sachen in dem Korb zusammenkamen. Denn als ich mir damals den ›Chinesischen Korb‹ ausgedacht habe, habe ich einfach Sachen reingetan, die ich in meiner Wohnung gefunden habe, die ich irgendwie interessant fand. Die Kinder haben nicht gewusst, was auf sie zukommt. Wenn ich dann anfange mit dem

¹⁵ Im Rahmen der Wien-Aktion Österreichs Jugend lernt ihre Bundesstadt kennen verbringen Schüler:innen aus ganz Österreich eine Schulwoche in Wien. Es gibt sie bereits seit mehr als 70 Jahren.

Museum und sie fragen, wie gehen wir damit eigentlich um? Dann sind das lauter Überraschungsmomente.

MHK: Aber das ist vielleicht ein wichtiger Punkt, dass man selbst ja auch überrascht wird.

HH: Ständig, in einem fort. Und vielleicht sollte ich noch sagen, dass wir im Team besprochen haben, ob die Kinder oder die Jugendlichen allein oder zu zweit durch die Ausstellung gehen sollen. Wir haben uns geeinigt, dass es viel besser ist, wenn sie zu zweit gehen. Dann können sie diese Brücke, die sie gebaut haben, uns auch mitteilen. Außerdem gibt es Schülerinnen und Schüler, die nicht so gerne sprechen, und wenn sie zu zweit sind, können sie sich immer versichern, was sie besprechen möchten. Ich finde, dass das sehr wichtig ist.

MW: Ja, finde ich auch. Absolut, weil wir schicken sie ja ins Unbekannte. Wenn man die Kinder selbst die Werke aussuchen lässt mit einer Methode, dann würde ich vielleicht am Anfang einmal gemeinsam mit ihnen durch die Räume gehen und ihnen den Bereich zeigen, den wir anschließend besprechen wollen. Oft ist es gar nicht so eindeutig, wo eine Ausstellung anfängt und wo sie aufhört.

HH: Im Palais Liechtenstein war das immer dieser erste Stock, und wir haben immer die Aktionisten ausgenommen. Ich habe gesagt, das können wir in dieser Zeit nicht erledigen. Also diesen Raum haben wir immer ausgelassen.

MHK: Wir haben in manchen Ausstellungen zuweilen auch sehr Explizites, nicht nur aus der Zeit des Aktionismus. Es gibt in der Sammlung viele Akte, Porträts von nackten Menschen, Zeichnungen, Videoarbeiten oder auch Collagen. Der Zugang zur Nacktheit ist sehr unterschiedlich für unterschiedliche Menschen. Manchmal ist das auch sehr schwierig. Zuweilen kommen die Lehrer:innen mit ihren Klassen völlig unvorbereitet, wissen gar nicht, was in der Ausstellung zu sehen ist, und sind dann auch überrascht.

HH: Also das haben wir leider oder haben wir Gott sei Dank nicht gehabt.

MHK: Ich glaube, subjektiv hat sich da schon was verändert in den letzten 30 Jahren. Ich kann mich nicht erinnern, dass in den 1990er Jahren Nacktheit im Museum oder in der Ausstellung so ein großartiges Thema war. Pornografie und Gewalt waren immer gekennzeichnet, also Jugendschutz hat es damals natürlich auch gegeben. Aber soweit ich mich erinnere, war Nacktheit per se kein Skandal mehr in Ausstellungen. Die ganze westliche Kunstgeschichte besteht aus nackten Menschen, vor allem nackten Frauen. Göttinnen und Götter sind seit der Antike unbekleidet oder sehr spärlich bekleidet, aber auch viele berühmte Bilder von Adam und Eva zeigen sie weitgehend entblößt. Der nackte Körper ist in unserer europäischen Kulturgeschichte anders verankert als in anderen Bildtraditionen. Das ist es, glaube ich, was uns heute auch beschäftigt. Die Gesellschaft ist diverser geworden, es gibt viel mehr unterschiedliche kulturelle Hintergründe, mit denen Menschen auch mit der Schule ins Museum kommen.

Aber auch die Kunstausstellungen haben sich in den letzten 30 Jahren stark verändert. In den 1990er Jahren waren das aus meiner Perspektive sehr kunstimmame Themen, die besprochen wurden, sehr formale Themen. Und da war es für uns in der Kunstvermittlung schon traumhaft, weil wir wirklich mit diesen formalen Kriterien von Kunst gespielt haben, mit dem Publikum. Diese formalen Kriterien sind per se scheinbar unschuldig, ich brauche nicht vorsichtig sein, wenn ich von Farbe, Form, Linien, Ausdruck oder Geste spreche, Kinder blind zeichnen lasse oder was auch immer. Da war sehr vieles möglich, es war möglich, es einfach auszuprobieren. Ob es allerdings etwas getriggert hat, weiß ich heute nicht. Aber wir waren da voll des Ausdrucks und des Spielens mit diesen Kriterien von Kunst.

Heute, das hast du auch vorher angesprochen, ist auch die Kunst oft sehr viel politischer. Kunstausstellungen tragen zuweilen sehr viel mehr politische Momente in sich, haben manchmal scheinbar eine eigene Agenda diesbezüglich. Da ist man dann mitten am Verhandeln von gesellschaftlichen Werten, aber auch Konflikten. Diesbezüglich hat sich auch die Rolle des Museums verändert: anzuerkennen, dass Museen nicht neutral sind, sondern immer auch Haltungen und Werte transportieren. Aber wie damit in der Vermittlung umgehen? Das beschäftigt mich heute wirklich sehr, insbesondere durch die realpolitische Lage.

MW: Es hat sich schon einiges geändert in Bezug auf Sexualität. Es gibt eine viel höhere Sensibilität für den männlichen Blick oder konsensuale Darstel-

lungen. Aber es hängt auch vom Medium ab, ob wir Zeichnungen, Fotos oder Malerei sehen und es damit auch mit unserem Alltag verbunden ist. Nacktfotos, die von Menschen veröffentlicht werden, ohne dass sie gefragt werden, sind Teil unserer digitalen Realität geworden. Das triggert dann natürlich ganz andere Sachen als eine antike Venus, die aber auch kritisch rezipiert werden kann und soll.

Nach welchen Kriterien habt ihr das Material ausgesucht?

HH: Oft haben wir das sehr zufällig ausgewählt. Aber wichtig war die Anmutung des Materials. Also die Gegenstände müssen eine gewisse Anmutung haben -was heißt aber Anmutung? Keine Ahnung, aber ich weiß ganz genau, dass ich immer sehr genau überlegt habe, was in den Korb hineinkommt oder nicht. Die gewählten Gegenstände dürfen nicht zu eindeutig sein. Also die Mehrdeutigkeit ist sicher ein wichtiger Punkt bei der ›Canasta Cubana‹ und auch bei den ›Flüssigkeiten‹. Es war immer ganz, ganz wichtig, was in den Eprouetten drinnen war. Es waren Tränen drin, wo sich alle gefragt haben, wie wir zu den Tränen gekommen sind, es war Bier drinnen und es war Pipi drinnen und so, also das war unglaublich wichtig. Und das triggert natürlich ganz andere Gedanken als die, die man normalerweise mit Kunst in sich aktiviert. Ich glaube, das kann man heute genauso machen wie wir vor 50 Jahren.

MHK: Wir schauen auch immer, dass das Material ein gutes ist, dass die haptische Qualität passt. Es braucht da ein gutes Zusammenspiel, es muss zusammenpassen und sich gut ergänzen.

HH: Ja, es darf auch nicht alles neu sein, denn gebrauchte Dinge erzählen manchmal mehr, provozieren andere Assoziationen. Also ich habe in Griechenland an der Küste immer Sachen gefunden. Und da ist zum Beispiel dieser Niveadeckel ...

MW: ... total abgescheuert.

HH: Ja, der ist total abgescheuert und das ist einfach ein Niveadeckel. Ich habe das Gefühl, diese Sachen, die sind voller Bedeutungen, alle nach allen Richtungen.

MW: Ich habe das Gefühl, so als Selbstkritik, dass wir vielleicht zu wenig sensibel sind, was die Materialien angeht. Ich denke jetzt auch noch ein bisschen weiter, unabhängig von der Methode habe ich schon das Gefühl, dass wir radikaler auf Nachhaltigkeitsfragen oder ökologische Dimensionen achten müssten. Das andere ist, dass es so viele Materialien aus der heutigen Zeit gibt, von denen wir gern ein bisschen Abstand nehmen. Indem man vielleicht etwas Historisches verwendet, muss man sich nicht so mit Screens und neueren Technologien auseinandersetzen, obwohl das natürlich auch total spannend wäre.

MHK: Weil du vorher von der Ordnung gesprochen hast: Was ich sehr mag, ist, wenn ich bei uns ins Atelier gehe und dort ist alles aufgeräumt. Dabei ist das Material sehr wichtig. Es stehen die Farben, es stehen die Pinsel, es ist der Tisch in einer bestimmten Form vorbereitet. Auch wenn er voller Farbe ist, dann ist das dennoch fast Konzept. Es sind die Bleistifte gespitzt, es sind die Buntstifte sortiert. Es sind die Scheren an ihrem Platz. Also diese Ordnung ist toll, sie macht Lust, etwas auszuprobieren.

HH: Ich möchte noch sagen, wenn ich in euer Atelier komme, das ist seltsam, aber ich habe immer das Gefühl, hier ist es sicher. Das ist ganz, ganz ausgeprägt. Ja, also diese Ordnung bewirkt etwas offenbar. Das hat eine Leichtigkeit und gleichzeitig eben eine Sicherheit. Ihr wisst, was ihr tut. So vermittelt sich das.

MHK: Auch bei großen Veranstaltungen muss man immer darauf achten, dass alles, was nicht gebraucht wird, weggeräumt wird. Da muss man immer dahinter sein. Es braucht diese gewisse Ordnung, weil alles, was keinen Sinn erfüllt, Unruhe macht und stört. Aber das ist keine Selbstverständlichkeit. Darum ist es sehr wichtig, auf das Material zu achten, es ist ein ganz wesentlicher Faktor für das Gelingen einer Methode. Ich bin davon überzeugt, dass das wirklich zentral ist.

Ist dir eine Ausstellung je zu langweilig gewesen?

HH: Nein, ich habe immer in ständigen Sammlungen gearbeitet. Für mich ist diese Frage nicht relevant.

MW: Ja, ich glaube, wir haben echt viele langweilige Ausstellungen. Wenn du eine offene, assoziative Methode verwendest, kann dir die Ausstellungskonzeption theoretisch völlig wurscht sein, oder? Man muss nicht das Narrativ der Ausstellung, das oft langweilig ist oder keine wirkliche Aussage hat, verstärken. Manchmal gehen die Werke nicht so gut zusammen mit dem Narrativ, dann kannst du das mit einer guten Methode geschickt umgehen. Das grundsätzliche Thema bearbeitest du damit trotzdem.

HH: Da fällt mir etwas ein aus München. Wir haben im Lenbachhaus gearbeitet und ich habe mir eine Methode ausgedacht für eine Gruppe von Kunsthistoriker:innen. Ich dachte, es wäre doch eigentlich einmal sehr schön, wenn Kunsthistoriker:innen sich Bilder aussuchen, die nicht gut sind, also wo wirklich Fehler drinnen sind. Und ich habe ihnen am Anfang ein Stück Schmirgelpapier gegeben, ein grobes, gelbes, das wir vorher dafür zerrissen haben. Und jede/r hat so ein Stück von dem Schmirgelpapier gekriegt mit der Aufgabe, sich ein Bild zu suchen, in dem ein Fehler ist. Es war für mich wahnsinnig witzig, dass das normale Publikum ständig an uns vorübergerauscht ist und gehört hat, wie an Kunstwerken herumgemäkelt wurde. Mir haben aber dann die Kunstwerke doch leidgetan und ich habe jemanden aus der Gruppe gebeten, dieses Bild zu verteidigen. Das hat wirklich geklappt. Das war dann so interessant und für alle auch ein Vergnügen.

Hältst du dich immer an deine Methoden?

HH: Ja, das kann ich. Ich bin alt. Ich brauch sonst nichts. Du?

MW: Nein, und ich glaube auch, Du tust das auch nicht. Ich glaube, das ist wirklich etwas Zentrales, dass da nichts ist, kein vorgefertigtes Set, das so ganz fixfertig immer gleich durchgeführt wird. Also, du hast sicher immer wieder spontane Einfälle oder Ausschwenker in irgendeine Richtung. Ich denke, dass ich nie zweimal etwas gleich mache. Insofern ist dieses Methodenbuch ja wirklich ein Wagnis, weil je nach Situation ja eigentlich immer wieder alles anders ist.

MHK: Ja, irgendwie ist immer alles anders. Bei der Recherche fanden wir auch sehr viele Methoden, die sehr ähnlich sind. Die Motivation ist für uns aber die Beobachtung, dass Menschen, die sich neu mit dem Thema befassen, trotz-

dem ganz bei null anfangen. Das muss aber nicht sein, denn die gesammelten und erprobten Methoden geben einen guten Ausgangspunkt, der auch immer zu einem anderen Ende führen darf. Es ist uns ein Anliegen, dass wir das Wissen bündeln und zugänglich machen wollen, zumindest als einen möglichen Schritt. Das hat mit Professionalisierung zu tun, aber das hat auch mit Ausbildung zu tun, die es vor allem in Österreich noch dringend braucht. Die Abteilungen für Bildung und Vermittlung sind institutionelle Abteilungen geworden, vielerorts gibt es aber auch Nachwuchsprobleme. Gleichzeitig gibt es sehr viel Expertise, und ich glaube, es wäre an der Zeit, dass diese relativ junge Disziplin den nächsten Schritt macht. Darum der Wunsch nach einer öffentlichen Ausbildung, der doch sehr groß ist. Also das ist der Motor.

HH: Das Archiv der Vermittlung hat auch postuliert, das Nichtarchivierbare zu archivieren, oder das, was eben davon übrigbleibt. Von einer Methode ist es oft nur eine Seite mit einer Erklärung oder einem Konzept von jemandem. Aber wirklich Aufnahmen von einer Durchführung gibt es dann auch wieder nicht bzw. sind die Fotos oft nur eine repräsentative Auswahl, die jemand getroffen hat, um darüber hinaus wieder etwas Bestimmtes zu vermitteln.

MHK: Ich glaube, das ist jetzt der Punkt, wo sich Methoden und Formate wieder zu vermischen anfangen. Wir fokussieren in diesem Buch auf die methodischen Details und nicht auf das gesamte Format. Deshalb geht es weniger um eine Reaktivierung von Gewesenem, weil sich das eben jedes Mal anders abspielt. Aber es gibt zum Beispiel einen Punkt, da geht es nur um die Begrüßung und die Verabschiedung, also den Anfang und das Ende. Was kann ich da tun und warum ist das wichtig? Es geht darum, die Aufmerksamkeit auf bestimmte Details zu lenken, die Möglichkeiten in diesen Details herauszuarbeiten, die wir aus der Erfahrung haben und die als Methoden auch kursieren – heute sagt man Tools –, oder ein bestimmtes Setting herzustellen, in dem man dann agiert. Und für dieses Setting braucht man eine bestimmte Haltung. Und diese Aspekte zusammenzuführen, das ist, glaube ich, die Herausforderung. In der Diskussion rund um das Buch fragten wir uns immer wieder, ist das jetzt ein Format oder ist es wirklich eine Methode? Das gelingt glücklicherweise zu viert viel besser als allein.

Gibt es für dich Vorbilder?

HH: Eine schöne Frage. Also da muss ich nachdenken. Nein, Vorbilder nicht, eher Gleichbilder mit Eva Sturm. Wir waren schon sehr im selben Boot. Für mich war es wichtig, dass da lauter Leute waren, die die Akademie besucht haben. Dieter Ronte¹⁶ war insofern ein Ermöglicher, dass er uns wirklich nicht beachtet hat. Das war ein großes Glück, aber das ist kein Vorbild. Aber sonst? Also wichtig, wirklich wichtig war die Eva.

MW: Aber ausländische Vorbilder gab es natürlich.

HH: Ja, natürlich. Ja. Also ganz wichtig war das Tropenmuseum in Amsterdam. Und auch England. Also in England ist es nach wie vor beeindruckend, wie sie mit den unterschiedlichen Menschen der Gesellschaft arbeiten und die Sammlungen zugänglich machen.

MHK: Der britische Raum war für mich auch wichtig, dort zu sehen, wie »Museum« gedacht wird. Es hat mich sehr beeindruckt, wie die Öffnung des Museums gelingen kann, indem das Publikum immer mitgedacht wird. Diese Selbstverständlichkeit hat mich geprägt, die Idee, dass das Museum für die Menschen da ist, es ihr Ort ist und sie eingeladen sind, es zu nutzen.

Wie bist du zu deinen Methoden gekommen? Woher kommt die Inspiration?

HH: Ich kann nur sagen: Fantasie. Einfach Fantasie. Also ich meine bei diesen assoziativen Methoden.

MW: Bei mir ist alles kopiert. Von überall. Ich habe wahrscheinlich sowieso noch nie etwas erfunden. Aber es ist einfach dieses ganz bewusste Durch-die-Welt-Schauen auch aus anderen Feldern, oder? Es ist ja nicht nur, was jetzt im Museum passiert, sondern auch woanders. Und das zu kombinieren. Ich bin generell der Meinung, dass alles irgendwie in der Luft liegt, und wenn man es schafft, das zusammenzubringen, man etwas Neues schafft. Das ist vielleicht der große Gewinn, den wir haben.

¹⁶ Dieter Ronte war von 1979 bis 1989 Direktor des Museums Moderner Kunst in Wien.

MHK: Aus der Gegenwart würde ich dir zustimmen. Das ist bei mir auch so, dass ich Zeitung lese und rezipiere, was denken andere wo? Wo sind Diskussionen? Welche Diskussionen finden gerade statt? Was wird besprochen? Was lese ich gerade und wie steht es im Verhältnis zu dem, was im Museum gerade passiert? In diesem Zwischenraum ist viel Inspiration für mich. Aber wenn ich zurückdenke, als ich begonnen habe, war das ganz stark die Kunst selbst. Wir sind bei den frühen Methoden, die wir entwickelt haben, immer von der Kunst ausgegangen. Was ist die Idee oder was nicht? Die Frage ›Was will der/die Künstler:in?‹ war mir immer zu langweilig, sondern für mich war immer die Frage ›Was ist das? Was ist die Idee, die in dieser Kunst drinnensteckt?‹ Die Auseinandersetzung damit, das Darübernachdenken, macht einfach Türen in neue Räume auf. Darin liegt nach wie vor sehr viel Inspiration.

Die letzte Frage: Wenn eine junge Vermittlerin zu dir kommt, was würdest du ihr sagen, das wichtig ist, wenn sie mit der Bildungsarbeit im Museum startet? Als wichtige Eigenschaft? Oder was würdest du als Tipp geben?

HH: Ich würde einfach mit ihr in Ausstellungen gehen und wir würden uns unterhalten, was da jetzt los ist. Wahrscheinlich würde ich testen, ob sie überhaupt etwas fühlt.

MW: Aber das ist schon mal interessant. Die Frage ist, welchen Tipp würdest du geben, und du würdest sofort sagen: ›Ich mach mit dir was, oder? Das ist schon ein springender Punkt, der dich auszeichnet, dass du eben nicht schreibst, mach dieses oder jenes, sondern du würdest auch mit einer fremden, jungen Person sofort in eine Ausstellung gehen, auch in eine Kunstausstellung, von der du überhaupt keine Ahnung hast. Was dich interessiert, ist dieser Moment des Erlebens oder Entdeckens, weil du weißt, wenn man den teilt, dass da was rübergeht.

HH: Da würde ich sagen: ja.

