

von Kunst ausgehen

Monika Holzer-Kernbichler

Kunstvermittlung stellt – von Kunst ausgehend – dialogische, partizipative, selbstermächtigende oder kritische (Lern)Prozesse ins Zentrum. Vielfach geht es dabei um die Sensibilisierung für künstlerische Inhalte sowie deren mannigfaltige Ausdrucksformen. Das Engagement der Kunstvermittlung treibt die Nachvollziehbarkeit von Produktionsprozessen voran und fördert zudem die Verbalisierung von Wahrnehmung. »Das Denken in Bildern ist etwas anderes als das Denken über Bilder. Das Denken ›über‹ Bilder ist ein Diskurs, der Wissen transportiert [...] Das Denken ›in‹ Bildern gleicht einer Verflüssigung des Wissens [...]« und »ist deshalb so wichtig, weil Bilder Inhalte transportieren, die anderweitig nicht transportierbar sind«.¹ Dieser Zugang über ein Bildwissen, das auch ein körperliches sein kann, impliziert, dass Kunstwerke Betrachtende auf nichtsprachlicher Ebene ›berühren‹. Das Bewusstsein darüber stellt sich dann ein, wenn der Betrachtung Zeit und dem empathischen Erleben Raum gegeben wird. Immer hat dieses Erlebnis auch etwas mit der betrachtenden Person zu tun. Die Idee, nicht nur ›über Kunst nachzudenken‹, sondern auch ›in der Kunst‹ zu denken, eröffnet der Kunstvermittlung einen eigenen Handlungsspielraum, der Grenzen überschreiten und vielleicht selbst ein Stück weit künstlerisch sein könnte.

›Von Kunst aus‹ nennt Eva Sturm² einen Ansatz der Kunstvermittlung, der weder von festen Methoden, festen Bedeutungen oder festen Inhalten ausgehend die Kunst selbst als Ausgangspunkt für Bildungsprozesse nimmt. ›Kunst‹ wird dabei als offener und dynamischer Raum verstanden, in dem Ideen entwickelt, verhandelt und weitergedacht werden können, durch alle, die sich daran beteiligen. »Wenn Kunst nicht mehr nur als Werk, sondern

1 Ammann 2007, S.52.

2 Sturm 2011; Sturm 2005.

auch als Prozess gesehen wird, wenn alte Grenzziehungen zwischen Kunst und Leben aufbrechen, dann muss Kunstvermittlung mehr leisten, als künstlerische Fertigkeiten und gesicherte Wissensinhalte lehren.«³

Künstlerische Kunstvermittlung kennzeichnet sich Pierangelo Maset zufolge dadurch aus, dass sie sich nicht als Dienstleisterin für eine Institution versteht, sondern sich ihrerseits künstlerischer Verfahren bedient und dabei auch selbst etwas hervorbringt.⁴ In der Kunstvermittlung haben wir lange Zeit von ‚Veranschaulichung‘ gesprochen, was bedeutet, dass abstrakte Inhalte durch visuelle, haptische oder auch performative Mittel zugänglich gemacht werden. Es geht dabei nicht um die Nachahmung von künstlerischen Prozessen, sondern um die Nachvollziehbarkeit von (Teil)Aspekten im künstlerischen Konzept. Diese Aneignung der künstlerischen Methode kann zu etwas völlig Neuem führen, aber dennoch ermöglichen, an einem Grundverständnis anzuknüpfen. In dieser praxisnahen Form der Kunstvermittlung geht es nicht um Wissensvermittlung im klassischen Sinn, sondern um die Sichtbarmachung der Besonderheit künstlerischer Prozesse. Die leidenschaftliche Arbeit am Kunstbegriff ist deshalb auch nach wie vor eine zentrale Aufgabe der Kunstvermittlung,⁵ die es ermöglicht, in durch Kunst erzeugte Wirklichkeiten einzutauchen oder vielleicht auch selbst welche zu erzeugen.

Kunst muss nicht immer verstanden werden und Kunstvermittlung nicht immer Antworten geben, aber die Kraft, Fragen aufzuwerfen, spielt dabei eine zentrale Rolle (**#fragen und diskutieren**). Kunstvermittlung im Museum hat den Anspruch, für alle Interessierten da zu sein, sie will Barrieren abbauen⁶ und im Sinne ihres institutionellen Bildungsauftrages Demokratisierungsprozesse vorantreiben. In einer bedeutsamen Institution wie dem ‚Kunstmuseum‘ ist das zuweilen (noch immer) ein konfliktreiches Unterfangen, zumal diese Idee nach wie vor oft einem anspruchsvollen Kunstbetrieb zu widersprechen scheint.⁷ Diese internen Konflikte liegen oft in der Frage begründet, wer was über wen auf welche Weise mit welchen Konsequenzen öffentlich autorisiert sagen und zeigen darf. Die Kunstvermittlung arbeitet in

3 Peters 2005, S.5.

4 Maset 2006, S.11.

5 Maset 2006, S.16.

6 Holzer-Kernbichler 2023a, S.37.

7 Verbunden ist damit wohl auch eine Angst vor Wertverlust auf einem ökonomisch relevanten Kunstmarkt.

einem wenig sichtbaren Zwischenraum von Affirmation und Kritik, zwischen Innen und Außen, zwischen Museum und Publikum. Deshalb sieht Carmen Mörsch in der künstlerischen Kunstvermittlung das Potenzial, intern weniger Widersprüche zu provozieren.⁸ Tatsächlich scheint dies mit einem Blick auf die erlebte Arbeitspraxis der Fall zu sein, wobei die Zuschreibung von Rollen und deren Grad an Anerkennung sich dabei als relevant erweisen. Während Kunstvermittler:innen nach wie vor in den Institutionen hierarchisch nachgereiht und zur Unterordnung eingeladen sind, agieren Künstler:innen oft selbstverständlicher auf Augenhöhe mit kuratorischen Teams, die diese als Partner:innen verstehen und für gewöhnlich dazu einladen, Teil von Ausstellungen zu werden. Künstler:innen profitieren von ihrer Unabhängigkeit von der Institution und einer künstlerischen Freiheit, die scheinbar »alles« darf, während Kunstvermittler:innen sich dafür erst aus ihrer Rolle emanzipieren müssen. Während das Publikum wenig zwischen Kunstvermittler:in und Künstler:in in partizipativen Formaten unterscheidet, tut es die Kunstinstitution selbst oft in hohem Ausmaß. »Die Kunstvermittlung stößt aber gerade dann an Grenzen, wenn sie qualitativ hochwertig ist, das heißt autonom und im Sinne einer Generierung differenzieller Gestaltungen operiert.«⁹ Die Konkurrenz innerhalb des Kunstsystems verschärft sich vor allem dann, wenn die Kunstvermittlung durch ihre Kunsthaftigkeit selbst symbolisches Kapital beansprucht und in die Nähe von avancierter Gegenwartskunst rückt,¹⁰ auch wenn sie das selbst vielleicht gar nie intendiert hat. Viele Kunstvermittler:innen verstehen sich selbst nicht als Künstler:innen, auch wenn ihre Strategien eindeutig künstlerischer Art sind. Die Unterschiede in der Praxis werden dort besonders sichtbar, wo es um die Autonomie der Objekte, um den Ding-Charakter von Installationen geht und nicht-kommunikative Gefüge im Vordergrund stehen. Eine konsequente, partizipative und prozessorientierte Kunstpraxis ist hingegen einer Vermittlungspraxis, die sich künstlerischer Strategien bedient, sehr ähnlich.¹¹ Wenn also Kunst sehr stark als Prozess gedacht wird, dann begünstigt das auch eine künstlerische Kunstvermittlung. Wie verläuft in diesem Zusammenhang jedoch ein künstlerischer Prozess und wie ein vermittlerischer? Die Grenzen sind fließend und begründen sich weni-

8 Mörsch 2006a, S.180-181; Mörsch 2006b.

9 Maset 2006, S.18.

10 Maset 2006, S.19.

11 Baum/Jakob 2012, S.122.

ger im Inhalt als in Rollenzuschreibungen und in der Bewertung der Ästhetik solcher Prozesse. Spätestens durch die *Relationale Ästhetik* (*relational aesthetics*), die Nicolas Bourriaud¹² in den 1990er-Jahren als Kunstrichtung beschrieben hat, rücken Kommunikation und Dialog, der Prozess statt des Objekts, die Partizipation des Publikums sowie gesellschaftsrelevante Diskurse ins Zentrum, sowohl als Teil relationaler Kunstwerke als auch in der Praxis einer (kritischen) Kunstvermittlung. Gemeinsame Aktivitäten wie z. B. Kochen oder Nähen stellen das Erlebnis und die Schaffung von Bedeutung im sozialen Miteinander in den Vordergrund.¹³ Im Kontext von relationaler Ästhetik kann Kunstvermittlung zum integralen Bestandteil des künstlerischen Prozesses selbst werden. Es profitieren alle Beteiligten (insbesondere das Publikum), wenn darin keine Differenz gesucht, sondern ein Miteinander gefunden wird. Im Kunsthaus Graz arbeiteten die Kunstvermittler:innen projektbezogen regelmäßig sehr eng mit Künstler:innen an dezidiert partizipativen und ergebnisoffenen künstlerischen Formaten, bei denen nie das Objektergebnis im Vordergrund stand, sondern der Prozess und die mitgestaltende Teilhabe des Publikums.¹⁴ Diese Ereignisse sind zeitlich sehr beschränkt, ephemere und manchmal auch sehr künstlerisch. Momente solcher Veranstaltungen ermöglichen es, Kunsträume anders zu öffnen und zu nutzen. Mit dem KinderKunstLabor in St. Pölten wurde erstmals ein Ausstellungshaus für zeitgenössische Kunst eröffnet, das ein solches Unterfangen mit längeren Laufzeiten verbindet. Es wendet sich dezidiert an ein junges Publikum und richtet den Fokus auf gemeinsame künstlerische Prozesse.

Seit dem ›Educational Turn‹¹⁵ werden Bildung und Vermittlung als zentrale Bestandteile kuratorischer Praxis verstanden, was dazu geführt hat, dass Ausstellungen selbst räumliche oder soziale Settings ermöglichen wollen, in denen Lernen als kollektive Praxis stattfinden kann. Im Wechselspiel der Machtverhältnisse in den Institutionen kann dies allerdings zu zahlreichen Problemen führen, zumal ergebnisoffene Prozesse der Vermittlungsabteilung dem ergebniszentrierten Kuratieren vieler Ausstellungen zuwiderlaufen. Das Verständnis davon, was Partizipation im Kunstmuseum alles sein kann, weist hierbei eine sehr große Bandbreite auf. Selten werden Ausstellungen

12 Bourriaud 2002.

13 Coutinho 2016, S.69.

14 Holzer-Kernbichler 2023b; Deutsch 2023.

15 schnittpunkt 2012.

in Gestaltungsfragen als offene und dialogische Prozesse verstanden, in die das Publikum aktiv und beiträgend involviert wird, wie dies z. B. bei *What the Fem*?* im Stadtmuseum Nordico in Linz¹⁶ der Fall war. Viel öfter sind Ausstellungen fertige Produkte, die vermittelt werden sollen.¹⁷ Vermittler:innen greifen sich dann jene Aspekte heraus, die sie in ihrer Arbeit mit dem Publikum interessieren, oder überlassen diese Auswahl überhaupt dem Publikum. Eine egalitäre Form der Zusammenarbeit von Vermitteln und Kuratieren im Sinne des ›Educational Turn‹ ist schon bei der Ausstellungskonzeption wünschenswert, weshalb Carmen Mörsch dafür plädiert, die Kunstvermittlung auch im kuratorischen Feld als eigenständige kulturelle Praxis der Wissensproduktion anzuerkennen.¹⁸

Von Kunst ausgehende Kunstvermittlung ist zusammenfassend eine transdisziplinäre Bildungspraxis, die künstlerische Strategien anwenden kann, um sich dem Kunsthaften in Ausstellungen anzunähern. Das praktische Experimentieren mit Techniken gehört hier ebenso dazu wie Irritationen oder das Ausprobieren von Ungewohntem. Aktive Herstellungsprozesse generieren per se keine Kunst, aber sie veranschaulichen einen möglichen Weg dorthin. Der Kunstbegriff hat sich immer verändert und damit auch die Reflexion darüber innerhalb der Kunstvermittlung. 1995 führte Marius Babias den Begriff der »Vermittlungskunst«¹⁹ ein. Im Jahr 2002 wurde *Wann ist Kunst? Kunstbegriff(e) heute* unter dem Titel *Dürfen die das?*²⁰ diskutiert, darunter zentrale Aspekte, die an vielen Orten auch 30 Jahre später wenig an Brisanz verloren zu haben scheinen.

Auch wenn Kunstvermittlung sich künstlerischer Strategien bedient, will sie per se keine Kunst sein. Der Anspruch ist vielmehr, andere Menschen für Kunst, ihre gesellschaftliche Relevanz und ihre Bedeutung zu interessieren. Manchmal kann sie auch ein Mittel sein, um auf (tages)aktuelle Fragestellungen zu reagieren. Kunstvermittlung kann selbst zu einer künstlerischen Ausdrucksform werden, insbesondere dann, wenn sie Kunstinstitutionen und Museen als Orte kritisch hinterfragt.

16 Ausstellung *What the Fem*? Feministische Perspektiven 1950 bis heute*, 11.11.22–28.05.23 im Nordico Stadtmuseum Linz.

17 Mörsch 2012, S.55.

18 Mörsch 2012, S.77.

19 Babias 1995.

20 Rolig/Sturm 2002.

Performative Führung als Kunst

1989 nutzte hat Andrea Fraser das Format einer klassischen Museumsführung für ihre performative Arbeit, um die sozialen, politischen und ideologischen Strukturen des Museums offenzulegen und zu hinterfragen. Unter dem Titel *Museum Highlights: A Gallery Talk* führte sie in der Rolle der wohlhabenden, ehrenamtlich tätigen Jane Castleton als *Docent* durch das Philadelphia Museum of Art und persiflierte damit deren privilegierte Rolle, aber auch die Rituale und Mechanismen im Museum. Diese institutionskritische Performance stellte klar, dass es sich niemals um eine neutrale Entscheidung handelt, was als »Highlight« in einem Museum gilt, sondern das dies Ausdruck von Macht und Ideologie, eines Marktes oder der Institution selbst ist.²¹

Das Künstler:innen-Duo Marta Navaridas und Alexander Deutinger hat in Zusammenarbeit mit den Kunstvermittler:innen der Neuen Galerie Graz²² eine humorvolle und gnadenlos ehrliche Sichtweise auf die Kunst im Museum im Rahmen von performativen Sonderführungen konzipiert. Die Texte und Handlungen für *EMANCIPATION OF WONDER* wurden von Museumsbesucher:innen im Alter von sechs bis zehn Jahren erstellt, die Aufführungen übernahmen das Künstler:innen-Duo selbst oder auch Schauspieler:innen wie z. B. Pia Hierzegger.²³ Die Kabarettist:innen Chrissi Buchmasser und Michael Dierkers entwickelten für die Ausstellung *ERNSTHAFT?!²⁴* einen Comedy-Roast-Rundgang, der sowohl Kunstwerke wie auch die Ausstellung selbst scharfsinnig kommentierte. Dem Publikum war in jedem dieser Beispiele bewusst, dass es sich um eine künstlerische Performance handelt, die das Kunstmuseum auf humorvolle, ironische oder auch bissige Art und Weise sehr pointiert vorführte.

²¹ Fraser 2005.

²² *EMANCIPATION OF WONDER / EMANZIPATION DES STAUNENS*, Performative Sonderführungen in Kunstmuseen. Ein Projekt von Marta Navaridas und Alex Deutinger, 28.10.-31.10.2020, Neue Galerie Graz.

²³ Siehe hierzu <https://www.museumsfernsehen.de/emancipation-of-wonder-pia-hierzegger-performative-sonderfuehrungen-in-kunstmuseen/> (09.05.2025).

²⁴ *Die Kunst zu beleidigen*, Comedy-Roast-Rundgang mit Chrissi Buchmasser und Michael Dierkers, im Rahmen der Ausstellung *ERNSTHAFT?! Albernheit und Enthusiasmus in der Kunst*, 13.10.2023-25.02.2024, Neue Galerie Graz.

Performative Führung als Kunstvermittlung

»Wo siedelt sich eine Kunstvermittlung an, die mit Performativitäts-Konzepten operiert?«, fragt Andrea Hubin in ihrem Text *Handlungsmacht an den Rändern der Macht*, den sie anlässlich der Tagung KUNST [auf] FÜHREN. *Performativität als Modus und Kunstform in der Kunstvermittlung* verfasste hat.²⁵ Darin wird die Tatsache festgehalten, dass bereits das Sprechen selbst Handeln bedeutet und Vermittler:innen als Akteur:innen mit ihrem Tun Wirklichkeiten erzeugen, weshalb Vermittlungsprozesse »soziale und performative Praktiken« darstellen.²⁶ Kunstvermittlung wird performativ, wenn sie selbst nicht nur Bedeutungen transportiert, sondern auch herstellt, die Institution mitgestaltet sowie Räume und Situationen dafür schafft. Damit kann Kunstvermittlung auch niemals in ihrem Wirken neutral sein.²⁷ Katrin Ebner, Antonia Heigl und Jana Kirchengast griffen die Idee einer performativen Führung im Kunsthause Graz als Dialog zweier Vermittlerinnen auf und nutzten sie, um die Kernideen der Ausstellung mit und für das Publikum zu bearbeiten. Der Kunstpalast Düsseldorf entwickelte jüngst den *Grumpy Guide* rund um die Figur Joseph Langelinck, der mit viel Humor und Witz mit gängigen Museums-Klischees spielt und dadurch Zugänge ermöglichen will.²⁸ Für Kunstvermittler:innen ist es in solchen Settings von Vorteil, wenn sie sich durch ihre Kleidung in der Rolle verorten können (**#darstellen/agieren**).

Glauben Sie mir kein Wort!

Mit diesem Slogan arbeiteten die Kunstvermittler:innen 2007 auf der *documenta 12*, um die Lust am Performativen aufzuzeigen, wobei Kleidung und Gestik als Kritik wirksam werden konnten. Der Anspruch, Kunst forschend zu vermitteln und das Publikum als Expert:innen ernst zu nehmen, war in diesem Ansatz der kritischen Kunstvermittlung ebenso bedeutsam. Seine Wirkung erzeugte dieser Slogan durch ein T-Shirt. Die Vermittlerin Julia Ziegenbein beschreibt den Beginn einer Führung folgendermaßen: »Mit dem Rücken einer Spiegelwand zugewandt, stelle ich mich vor die Gruppe und eröffnete die Führung mit einem in sich widersprüchlichen kurzen Monolog, in

25 Hubin 2010.

26 Siehe hierzu auch Lüber 2012, S.33 (Performatives Sprechen als künstlerisch-performative Strategie in, an oder als Vermittlungssituation zu erproben).

27 Hubin, 2010.

28 Gille/Fluchte 2025, o. S.

dem ich paradoxerweise die Gruppe zu einem Ausstellungsgespräch einlade, aber niemand außer mir spricht. Ich sage: ›Ich mache keine Führung im klassischen Sinne, ich will Sie auch zu Wort kommen lassen‹, während alle anderen schweigend zuhören. Auf meinem T-Shirt steht der Aufdruck ›Glauben Sie mir‹, auf dessen Rückseite in Spiegelschrift der Schriftzug ›kein Wort‹. Letzterer wird erst auf der Spiegelwand hinter mir lesbar.«²⁹

Auf den Geschmack gekommen

Der *Kunstfreundeskreis Graz (FKK)*³⁰ organisierte für die *galerientage* 2024 in Graz Rundgänge, bei denen sehr heterogene Kunstorte miteinander verbunden werden sollten. Gekleidet wie elegante Servierkräfte in weißem Hemd und schwarzer Hose, verteilten die beiden Kunstvermittlerinnen zu Beginn Menüpläne an alle Teilnehmenden. An jedem Ort gab es farblich, optisch oder geschmacklich passende Snacks und Getränke, die als roter Faden sowohl die Gruppe als auch die Tour sehr humorvoll verbanden. Essen und Trinken hatten dabei einerseits die Funktion, den Inhalt der Ausstellungen assoziativ und launig zu erweitern, boten andererseits aber auch Anlass zu lockeren Gesprächen mit Künstler:innen, Kurator:innen sowie untereinander.³¹

Essen und Trinken

Essen und Trinken sind in Ausstellungen fast immer verboten, haben aber über Künstler:innen dennoch Kunsträume verändert, sei es, weil die Reste als Bilder an die Wand gehängt wurden (z. B. Daniel Spoerri) oder weil das Kochen selbst mit Rirkrit Tiravanija zum Werk wurde. Als beispielhafter Künstler der *Relationalen Ästhetik* hat er seine Arbeit immer interaktiv gestaltet oder »sie ist auf eine Situation ausgerichtet, in der sich viele Menschen einbringen können«. Es war sein Interesse, dass diese Situationen den Austausch oder eine Art von Zusammenkunft fördern.³² Im Kunsthaus Graz wurde für die Dauer der Ausstellung *Cittadellarte. Sharing Transformation*³³

29 Ziegenbein zitiert nach Kolb/Sternfeld 2009, o. S.

30 Beigetragen von Wanda Deutsch und Anna Döcker, FKK Graz.

31 Die folgenden Beispiele haben relativ zufällig zueinander gefunden. Einerseits ergaben sie sich wie in den anderen Kapiteln aus den Recherchen und dem was von Kolleg:innen beigetragen wurde. Andererseits könnten unzählige andere Beispiele erwähnt werden, die Leser:innen hier gewiss auch als passend nennen könnten.

32 Schaffaff 2018, S.159.

33 Ausstellung *Cittadellarte. Sharing Transformation*, 29.09.2012-20.01.2013, Kunsthaus Graz.

eine Küche im Ausstellungskontext installiert, wo Künstler:innen, Kurator:innen und Kunstvermittler:innen regelmäßig gemeinsam mit Teilnehmenden kochten, aßen, diskutierten und philosophierten. Die Küche wurde zum Ort des Zusammenkommens und ein langer Tisch zum Symbol für die Gemeinschaft in der *Kunststadt*, wie Michelangelo Pistoletto sie ersann. Das gemeinsame Zubereiten von Speisen, das gemeinsame Essen und Trinken wurde dabei zur zentralen Methode, um Barrieren abzubauen und durch diese gastfreundlichen Gesten eine Offenheit in den Gesprächen zu erzeugen. Von dieser Kunst ausgehend haben die Vermittler:innen am Kunsthhaus Graz regelmäßig an diese Methode angeknüpft, wobei die Kulinarik in Form, Geschmack und Herkunft sehr spezifisch sein kann. Im Rahmen der Ausstellung *Congo Stars*, wurden mit Partner:innen, wie etwa dem Verein *Chiala Afrika*, spezielle Gerichte gemeinsam zubereitet, über die Zutaten erzählt und im Anschluss verkostet.³⁴ Auch ausgewählte Getränke können manchmal ganze Formate bestimmen, wobei das gemeinsame Trinken abseits von Eröffnungen eine Methode zu mehr Geselligkeit darstellt und damit das Museum als sozialen Ort stärkt. Die Kunstvermittlung in der Neuen Galerie Graz hat – als Variante des Erzählcafés – z. B. das Format *Filtercafé*³⁵ seit vielen Jahren im Programm und schafft damit ein einmaliges Setting für Gespräche zu bestimmten Themen rund um Kunst und Künstler:innen. Ganz wichtig dabei ist nicht nur der Kaffee, sondern immer auch ein Kuchen, der sehr gezielt ausgewählt und oft im Vorfeld selbst gebacken wird.³⁶ Besonders Augenmerk wird zudem auf den gedeckten Tisch gelegt, der immer spezielle Objekte und Dekorationen aufweist, die mit dem jeweiligen Thema einhergehen und so zu einem kreativen, geselligen Miteinander animieren. Auch der Ort im Museum kann wechseln. Mal ist der gedeckte Tisch im Atelier, mal im repräsentativen Stiegenhaus, mal im Besprechungsraum oder aber auch im Foyer zu finden. Das Thema bestimmt zusätzlich den genauen Ort mit.

34 Siehe auch Weschenfelder/Zacharias 1992, S.229; xponat, Kasperek/Kaupert, Zubereiten; Vermittlungsteam Schloss Eggenberg, UM].

35 Siehe hierzu <https://www.museum-joanneum.at/neue-galerie-graz/unser-programm/kunstvermittlung/filtercafe> (05.05.2025).

36 Beigetragen von Monika Holzer-Kernbichler, Neue Galerie Graz, UM].

Sich verzeichnen

Mikki Muhr entwickelte eine kartierende Methode, um Erfahrungen und Beobachtungen zu reflektieren, zu verknüpfen und auszutauschen. ›Sich verzeichnen‹ bedeutet dabei zweierlei: einerseits einen Fehler gemacht zu haben (›Da habe ich mich verzeichnet‹), andererseits, sich oder etwas in ein Register einzutragen. Gemeinsam mit Teilnehmenden zeichnet Muhr den Weg zum Museum oder eine gewisse Gegend als Karte, die jeweils sehr persönlich ausfallen kann. Teilnehmende entwickeln dabei Symbole und Zeichen für ihre Karte, wobei der Abstrahierungsprozess die Verarbeitungsebene darstellt. Die persönliche Ausdrucksweise beim Kartieren und die sich dabei entwickelnde Formensprache unterstützen Teilnehmende dabei, einen Bezug zu Kunstwerken zu zeichnen.³⁷

Kunst ausprobieren

In der Kunstvermittlung kann es manchmal wichtig sein, traditionelle künstlerische Techniken wie Malen, Drucken oder Bauen im Atelier selbst auszuprobieren, denn über die eigene Erfahrung erschließen sich zuweilen künstlerische Prozesse auf sehr anschauliche und unmittelbare Weise.

Teilnehmende erfassen dabei Materialeigenschaften und Funktionsweisen von Werkzeugen, Geräten und Gebrauchsgegenständen, mit denen sie nach kurzer Einweisung selbst **#Techniken ausprobieren und verstehen** sowie **#kreativ gestalten** können. Dazu gehören malerische Techniken, das Mischen von Farben, das Aufspannen von Leinwänden, das Schneiden von Linolplatten (›Seid ihr wahnsinnig? Das ist viel zu gefährlich, nehmt lieber Moosgummi!‹) oder das Kleben von unterschiedlichsten Collagen. Sehr beliebt ist das Herstellen von Farben aus unterschiedlichen Pflanzen und Naturmaterialien, wobei Eitempera auch als historische Methode interessant ist. Dafür eignet sich eine offene Station (in einem Atelier) mit Materialien (Eier, Leinöl, Wasser, Farbpigmente, leere Gläser mit Deckel). Ein/Eine Kunstvermittler:in betreut die Station, und sobald Besucher:innen kommen, wird in einem Gespräch das Herstellen von Farbe angeleitet, die man anschließend selbst zum Malen verwenden kann.³⁸ In Ateliersituationen bietet

37 Muhr 2012; Mikki Muhr, mumok Wien und <http://www.sichverzeichnen.net> (20.05.2025).
Siehe hierzu z. B. auch: Wie gehe ich in die Neue Galerie Graz? in: https://issuu.com/universalmuseum/docs/ng-heft_ansicht_einzelseiten (20.05.2025).

38 Beigetragen von Anna Döcker Neue Galerie Graz, UM].

es sich auch an, gemeinsam an großen Formaten statt allein und individuell an kleinen zu arbeiten. Wenn z. B. eine größere Gruppe von Teilnehmenden miteinander großflächig zu lauter Musik intuitiv Farbe auf die Leinwand bringt, ermöglicht dieser Prozess eine Erfahrung des Ausdrucks und der Wechselwirkungen einerseits zwischen den Medien Musik und Malerei und andererseits unter den Teilnehmenden selbst.³⁹

Das Herstellen von Siebdrucken gelingt in unterschiedlichen Settings sehr gut zusammen mit Künstler:innen, die nicht nur in der Anwendung der Technik erfahren sind, sondern auch die Ausstattung dafür mitbringen können. Das Kunstvermittlungsteam am Kunsthhaus Graz richtete 2009 anlässlich einer Ausstellung zu Andy Warhol tageweise mit einem Künstler:innenkollektiv eine Siebdruckwerkstatt ein, die auch das Umsetzen eigener Ideen ermöglichte.⁴⁰ Kooperationen mit Künstler:innen in Workshops oder zu bestimmten Veranstaltungen erlauben einen direkten Kontakt zu Personen, die in einer bestimmten Technik sehr versiert sind und auch ihre künstlerischen Gestaltungsfragen in die Gespräche einbringen. Einfachere Techniken können auch von Kunstvermittler:innen in geeigneten Atelierräumen umgesetzt werden (**#kreativ gestalten**).

39 Im Kulturhaus der Stadt Graz konnten Schüler:innen diese Erfahrung beispielsweise im Rahmen der Ausstellung *Das sogenannte Abstrakte. Beispiele informeller und nachinformeller österreichischer Bildkunst*. 1993 machen. Beigetragen von Monika Holzer-Kernbichler, Kulturhaus der Stadt Graz.

40 Beigetragen von Monika Holzer-Kernbichler Kunsthhaus Graz, UMG. Ausstellung: *Warhol Wool Newman. Painting Real*, 26.09.2009-10.01.2010, Kunsthhaus Graz.