

„Social Movement“ - Partizipative Arbeit an der Schnittstelle von Tanz und Museum

von **Susanne Karow**

Erscheinungsjahr: 2015

Stichwörter:

Dialog der Kulturen | Erfahrungsprozesse | Inklusion | Inszenierung | Kooperation | Museumspädagogik | Öffentlicher Raum | Partizipation | Soziale Choreografie | Zeitgenössischer Tanz

Historischer Kontext

Partizipative Verfahrensweisen waren bereits Anfang des 20. Jahrhunderts Teil der Museumspädagogik (vgl. Kunz-Ott 2012:649, siehe [Hannelore Kunz-Ott: „Museum und Kulturelle Bildung“](#)), obwohl sie noch nicht als solche bezeichnet wurden. In dieser Zeit wurden erstmals Daten über Besucherzahlen erhoben, die zunächst lediglich Verwaltungszwecken dienten, aber mit steigenden Publikumszahlen wurde begonnen, den „Erfolg“ eines Museums anhand seiner Frequentierung zu messen (vgl. Ulbricht 1994:95). Die Beschäftigung mit Sponsoren oder der Maximierung der Besucherzahlen münden heute in die Frage, wie Publikum oder Öffentlichkeit verstanden wird und wie diese sich repräsentiert fühlt. Zum einen ist die traditionelle bildungsbürgerliche Mitte, die lange als Zielpublikum der Museen galt, inzwischen geräumt. Die „Leerstellen“, die z.B. durch den demographischen Wandel oder eine zunehmende Auflösung von Familienstrukturen entstanden sind, wurden inzwischen von unterschiedlichsten Milieus besetzt. Zum anderen werden inzwischen Themen wie Migration oder soziale Inklusion, die untrennbar zur Realität der gegenwärtigen urbanen Lebenswelt gehören, auch von den Museen verstärkt in den Fokus genommen (vgl. John 2008:38). „Feststellen lässt sich ein bereits seit längerem anklingender, jedoch bis heute nur zum Teil gelungener Wechsel hin zu einem Verständnis der Öffentlichkeit als vielfältig, plural und aktiv statt als relativ homogene und passive Masse“ (MacDonald 2010:61).

Der Ansatz, aus dem partizipative Formate wie „Social Movement“ entstanden sind – also die Kooperation zwischen KünstlerInnen und Museen, ergibt sich aus der kulturpolitischen Entwicklung der 1970er Jahre, aus der sich auch die Forderung „Kunst für alle“ etablierte. Während dieser Zeitperiode begannen etliche KünstlerInnen ihre Position in der Gesellschaft zu hinterfragen und im Zuge der daraus entstehenden

künstlerischen Projekt- und Kontextarbeit kam erstmals die Frage auf, ob bestimmte Formen der Vermittlung von Kunst selbst auch als Kunst bezeichnet werden können (vgl. Neumann 2010:84).

Im Zuge der Verschiebung des Kunst- und Kulturbegriffs in den 1970ern richtete sich das Interesse vieler Kunstschafter zunächst auf den Raum, indem sie öffentliche Orte künstlerisch gestalteten und bespielten, und diese Eingriffe nahmen umgekehrt auch Bezug auf den vorgefundenen architektonischen Raum (vgl. Neumann 2010:89). In einem nächsten Schritt richtete sich der Fokus verschiedener KünstlerInnen auf soziale Fragen. Nach der Beschäftigung mit dem Werk und dem Ort steht seit den 1990er Jahren in vielen künstlerischen Projekten die „lokale Bevölkerung(sgruppe), Minderheit oder ‚Community‘ im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit künstlerischer Praxis“ (Kravagna 1998:33). Partizipatorische Projekte werden in der Regel von KünstlerInnen durchgeführt, die sich inhaltlich auf die gesellschaftlich-sozialen Aspekte konzentrieren, und haben einen mehr prozess- als produktorientierten Ansatz. Wie Antje Neumann darlegt, wird aber wegen der vielfältigen unterschiedlichen Ansätze und Zwecke die Vorgehensweise nicht immer transparent und die Durchführung dieser Projekte ist mitunter problematisch: „So verfolgen die KünstlerInnen mittels der Projekte häufig unterschiedliche Ziele, deren Sinn und Nutzen für die Teilnehmenden und für die Gesellschaft nicht immer offensichtlich ist“ (Neumann 2010:85). Einer der Gründe dafür ist, dass partizipatives Arbeiten sich wegen seiner Prozesshaftigkeit durch einen gewissen ‚Kontrollverlust‘ der ProduzentInnen auszeichnet und ergebnisoffen enden oder auch scheitern kann. „Gleichzeitig führt die Grenzüberschreitung der Projekte in soziale und wissenschaftsorientierte Felder zu der alten Diskussion zurück, ob es sich überhaupt um Kunst handelt“ (Neumann 2010:85).

Die Zusammenarbeit vieler unterschiedlicher ProtagonistInnen mit ebenso vielen divergierenden Interessen ist in der Regel die Ausgangsbasis von partizipativen Projekten.

Dementsprechend wird in diesem Beitrag, am Beispiel des Projekts „Social Movement“, folgenden Fragen nachgegangen: Welche Ziele werden von den einzelnen Mitwirkenden verfolgt und werden sie mit dem Projekt erreicht? Welche Art von Partizipation wird von den Projektverantwortlichen angestrebt und ermöglicht?

Konzeption von „Social Movement“

„Social Movement – ein generationsübergreifendes Projekt mit Kölner Bürgerinnen und Bürgern“ ist in die Veranstaltungsreihe „TanzKulturen der Welt“ des *Rautenstrauch-Joest-Museum – Kulturen der Welt (RJM)* eingebettet. Mit der Reihe „TanzKulturen der Welt“ wird im *RJM* versucht, jährlich vier Projekte mit verschiedenen GastkünstlerInnen zu realisieren. „Social Movement“ entstand in Zusammenarbeit mit dem *Zentrum für Zeitgenössischen Tanz (ZZT)* der *Hochschule für Musik und Tanz, Köln* und wurde von Oktober bis Dezember 2012 durchgeführt. Es wurde außerdem von weiteren externen KünstlerInnen begleitet, die simultan eigene Interessensgebiete verfolgten.

Die Ausgangsidee für „Social Movement“ war, dass Kunst den urbanen Raum beeinflusst und modifiziert und somit sollten mit dem Projekt Veränderungen der Umgebung zugelassen bzw. inszeniert werden. Daher sollten interessierte BewohnerInnen Kölns durch Partizipation ein Mitspracherecht am Projekt bekommen. Die Konzeption von „Social Movement“ zielte auf die bewusst subjektive Herangehensweise der ProjektteilnehmerInnen, mit der ein Dialog zwischen verschiedenen Kulturen angestrebt wurde. Das Projekt sollte außerdem zum kollektiven Sammeln, Bewahren, Ausstellen und Kuratieren anregen. Zudem erhielt

das Publikum durch „Social Movement“ die Möglichkeit museal Ausgestelltes weiterhin zu beeinflussen und zu verändern. Eine weitere Fragestellung galt der Ausstellbarkeit eigener und fremder Kultur und der adäquaten Präsentation von Öffentlichkeit und Privatsphäre.

Darüberhinaus wurden in „Social Movement“ von Seiten des ZZZ die Überlegungen eines offenen Kunst- bzw. Kulturbegriffs mit einbezogen. Die konzeptuelle Phase wurde motiviert aus dem Gedanken, dass TänzerInnen wissen, wie traditionelles Theater funktioniert: alle sehen in die gleiche Richtung, die Bühne ist beleuchtet, es gibt Akteure und ein Publikum etc. Der Spielort und die dort herrschenden Konventionen bestimmen die Produktionsweise des künstlerischen Werkes. Mit einem Projekt wie „Social Movement“ besteht die Möglichkeit dem Publikum zeigen, dass sich die Definition von Kunst und Kultur verschoben hat, denn hier sollten weder ausgebildete Körper gezeigt werden, noch ein künstlerisches Objekt entstehen.

„Social Movement“ wurde von den ProfessorInnen des ZZZ und der Projektleiterin des RJM gemeinsam konzipiert, die Studierenden konnten in den vorgegebenen Rahmen eigene Ideen einbringen. In der circa zweimonatigen Konzeptphase wurden sechs sehr unterschiedliche Schwerpunkte ausgearbeitet, von denen hier nur zwei ausführlich beschrieben werden (vgl. Rautenstrauch-Joest-Museum - Kulturen der Welt 2012).

Projektbeschreibung von „Social Movement“

Sammeln. Anordnen. Ausstellen

Für diesen Teil des Projekts wurden Kölner BürgerInnen aufgefordert, dem RJM zeitweilig Objekte zu überlassen, die für sie einen ideellen Wert besitzen. Zu diesem Zweck wurde einerseits ein Aufruf in der lokalen Presse veröffentlicht: „Wir möchten Sie/Dich einladen, sich aktiv an einer der Aktionen im Rautenstrauch-Joest-Museum zu beteiligen: Sie haben/Du hast die Möglichkeit, einen Gebrauchsgegenstand, der für Sie/Dich einen ganz persönlichen Wert hat, im Museum vorzustellen und vom 3.-16. Dezember Teil der Ausstellung „Sammeln. Anordnen. Ausstellen“ werden zu lassen. Damit gewähren Sie/gewährst Du den übrigen Besuchern der Ausstellung einen lebendigen Einblick in Ihre/Deine persönliche Beziehung zu den Objekten, deren Geschichte, Herkunft und Bedeutung.“ (offizielles Anschreiben des RJM zu „Social Movement“). Andererseits wurden verschiedene Vereine oder Privatpersonen, MitarbeiterInnen des RJM und Mitwirkende von „Social Movement“ mit der Bitte angeschrieben bzw. angesprochen, als ObjektleihgeberInnen zu fungieren. Aus den gesammelten Objekten entstand eine sich ständig verändernde Ausstellung, die im RJM zu besichtigen war. Die LeihgeberInnen fertigten zudem Steckbriefe an, die das Objekt und den persönlichen Wert für die/den BesitzerIn mit einer kleinen Geschichte beschrieben. In ihnen wurde Titel, HerstellerIn, Material, Herstellungsort, Maße, Aufbewahrungsort, materieller Wert und Bemerkungen zum ideellen Wert abgefragt. Am Ende kamen etwa 60 sehr unterschiedliche Objekte zusammen. Die Bandbreite reichte von einem wertvollen Rindentuch aus Uganda, über eine „Beziehungskiste“, in der die Leihgeberin Erinnerungen an ihre gescheiterte Ehe aufbewahrte, bis zu einem abgegriffenen Stofftier, das seinem achtjährigen Besitzer, wie er im Objektsteckbrief angab, 10 000 Euro wert ist. Viele der Erzählungen waren sehr persönlich und anrührend, denn, anders als in wissenschaftlichen Ausstellungen, in denen „ikonische Objekte, die als möglichst eindeutige Repräsentanten eines Sachverhalts fungieren“ (Jannelli 2012:168), präsentiert werden, stand hier die persönliche Beziehung zwischen den ObjektleihgeberInnen und dem Objekt im Vordergrund. Diese persönliche Deutungsebene übertrug sich auf Mitwirkende und die BesucherInnen. Die Ausstellung der

Objekte und der Steckbriefe im *RJM* dauerte, wie die anderen Aktionen von „Social Movement“, knapp zwei Wochen.

Co-Kuratieren

Für diese Aktion war eine Anmeldung der BesucherInnen im Museum erforderlich. Gruppen oder Einzelpersonen hatten dann zwei Stunden Zeit, die durch „Sammeln.Anordnen.Ausstellen“ zusammengekommenen Objekte nach Belieben neu anzuordnen. Sie konnten entweder ein vorgefundenes Arrangement weiterbauen oder völlig neu anfangen, wobei die Anzahl der zu verwendenden Objekte beliebig war. Die Aktion wurde damit begonnen, die Objektsteckbriefe zu lesen und sich die Objekte in aller Ruhe anzusehen. Jede Bewegung wurde (nach Absprache) mit Hilfe verschiedener statischer und mobiler Kameras aufgezeichnet. Nach Beendigung des Anordnens wurde ein Interview geführt - auf Wunsch konnten die BesucherInnen sich auch selbst filmen und erzählen, warum sie die Objekte auswählten, genau auf diese Weise arrangierten und was sie dabei dachten, fühlten und wahrnahmen. Am letzten Tag der Ausstellung wurden alle ObjektleihgeberInnen und Co-KuratorInnen eingeladen, um sich beim gemeinsamen Kaffeetrinken auszutauschen. Außerdem fand ein „Künstlergespräch“ mit allen Beteiligten des *RJM* und *ZZT* und interessierten BesucherInnen statt.

Ziele von „Social Movement“

Die erste Ausgangsfrage dieses Beitrags bezog sich auf die unterschiedlichen, z.T. divergierenden Ziele, die von den einzelnen Mitwirkenden mit dem Projekt verfolgt und erreicht wurden. Dieser Aspekt wird im Folgenden zunächst für das *ZZT* und anschließend für das *RJM* analysiert.

Das Projekt „Social Movement“ konnte im Wahlmodul des Studiengangs „Master of Arts für Tanzvermittlung im zeitgenössischen Kontext“ von den Studierenden für die Dauer eines Semesters absolviert werden. Ziel des Moduls ist es, laut Modulhandbuch, die Studierenden selbständig und kompetent mit sozialen und politischen Problematiken agieren zu lassen. Die im Projekt erworbenen Kompetenzen ermöglichen ihnen künftig politische, soziale, sowie ästhetische Spannungsfelder zu reflektieren und in ihre Praxis einzubinden, um eigene künstlerische Projekte zu konzipieren, vorzubereiten und durchzuführen. Darüber hinaus soll durch praktische und theoretische Kenntnisse die Sensibilität im Umgang mit Menschen anderer Kulturräume, mit kultureigenen und kulturfremden Körperbildern, entwickelt werden. (vgl. P { margin-bottom: 0.21cm; } Hochschule für Musik und Tanz, Köln/Zentrum für Zeitgenössischen Tanz o.J.). Der Hauptaspekt in der Konzeption von „Social Movement“ war für das *ZZT* nicht die Präsentation eines Objektes, sondern das eigentliche Kunstwerk bestand im sozialen Miteinander, der „sozialen Geste“, für die von „Social Movement“ die Rahmenbedingungen produziert werden sollten. Zunächst einmal wurde der Aspekt des kollektiven Schaffens betont. Dieser stellte sich in „Sammeln.Anordnen.Ausstellen“ durch das gemeinsame Sammeln und in „Co-Kuratieren“ durch den Gruppenprozess des gemeinsamen Anordnens dar. In „Co-Kuratieren“ wurde zudem durch das Neu-Arrangieren der Gegenstände auf Themen wie Narration, Bewegung im Raum und auch die Wahrnehmung des eigenen Körpers verwiesen. Indem mit Objekten, die für andere Menschen eine konkrete Bedeutung haben, hantiert wurde, wurden auch Schwerpunkte wie Privatraum und Öffentlichkeit, Interventionen von der bzw. in die Umwelt thematisiert. Auch Fragen nach Ausstellbarkeit, ebenso wie nach Autorenschaft, konnten in den Aktionen, die das eigentliche Kunstwerk darstellten, in „Social Movement“ neu definiert werden.

Wie auch andere partizipatorische Projekte sollte „Social Movement“, auf die Kommunikationsprozesse mit den Teilnehmenden ausgerichtet sein. Doch genau das erweist sich in der Realität als schwierig, denn die Kommunikation zwischen Museum und Bevölkerung ist nachweislich oft sehr einseitig und nicht selten handelt es sich bei der Kunstvermittlung um ein Unterweisen oder Erklären von Seiten des Fachpersonals. Zudem fehlt es häufig an Zeit und Raum, um wirkliche Kommunikationsprozesse zu initiieren. (vgl. Neumann 2010:94f). Nach Eva Sturm, die sich auf Pierre Bourdieus Distinktionstheorie bezieht, ergeben sich in einer Kommunikation „befugte“ und „unbefugte“ Sprecher, wodurch sich zwei Sprachgemeinschaften bilden, eine mit einer „legitimen“ und eine mit einer „entwerteten“ Sprache, die von Bourdieu mit den „Herrschenden“ und den „Beherrschten“ gleichgesetzt werden. So erfolgt, nach Sturm, eine Kontrolle der Beherrschten, indem sie zum Schweigen gebracht werden (vgl. Sturm 1996:41). Wie zahlreiche AutorInnen kritisiert auch sie, die durch die Einseitigkeit der Vermittlung entstehende Schieflage in der Kommunikation zwischen Museum und Bevölkerung, die zur Steigerung der Autorität des Museums führt. Neumann postuliert eine dynamische Beziehung zwischen Kunsteinrichtungen, KünstlerInnen, KunstvermittlerInnen und der Bevölkerung, in der alle Beteiligten die Möglichkeit haben, gleichberechtigt mitzureden: „Es ist eine Aufgabe gerade der Kunstvermittlung, dafür Sorge zu tragen, dass es in der Kommunikation zu einem möglichst gleichwertigen Austausch von Erfahrungen kommen kann, das bedeutet auch, sich der vorhandenen Hierarchien bewusst zu sein, um sie überwinden zu können“ (Neumann 2010:93f). Im Fall von „Social Movement“ ist mit „Sammeln.Anordnen.Ausstellen“ und „Co-Kuratieren“ ein angemessener Kontakt mit einem Publikum auf Augenhöhe tatsächlich gelungen. Wie die Interviews im Anschluss an das „Co-Kuratieren“ und das abschließende „Künstlergespräch“ zeigten, war das Projekt in Bezug auf Kommunikation erheblich erfolgreicher, als viele andere. Gerade für Reflexion und Austausch wurde viel Zeit und Raum bereitgestellt und dabei besonders großen Wert auf die subjektive Wahrnehmung der BesucherInnen gelegt.

Partizipation in Bezug auf Museumsarbeit wird heute in einem soziologischen, politischen Kontext verstanden. Wie Richard Sandell darlegt, lässt sich die allgemeine kulturelle Inklusion, die sich auf der ökonomischen, sozialen und politischen Ebene manifestiert, bezüglich der Museumsarbeit daran messen, ob und in welchem Maße die Menschen Zugang zum Museum haben, wie sie repräsentiert sind und wie sie partizipieren können (vgl. Sandell 1998:402). Im „Künstlergespräch“ mit dem Publikum wurde deutlich, dass nach dem „Co-Kuratieren“ eine sehr persönliche Kommunikation zwischen den BesucherInnen und den ProjektteilnehmerInnen entstand. Eine Besucherin erzählte, dass sie anfangs zu großen Respekt verspürte, um Dinge in einem Museum einfach umzustellen und erst am Ende der zwei Stunden so weit war, wirklich damit anzufangen. Andere BesucherInnen fanden es respektlos, die Objekte einfach am Boden liegen zu sehen und so kamen Gespräche über den Respekt gegenüber Dingen und Menschen auf.

Es konnten sich Menschen darüber äußern, wie wichtig es ihnen war, dass ihr Objekt ausgestellt wurde, wie z. B. die BesucherInnen aus einer Einrichtung, in der MigrantInnen die Möglichkeit haben den *Deutschtest für Zuwanderer* zu erwerben. Eines dieser Zertifikate war dem Museum als Leihgabe zur Verfügung gestellt worden. Im Objektsteckbrief wurde klar wie relevant dieses Dokument für die Besitzerin war. Im Dialog war deutlich zu erkennen, wie substanziell es, gerade für Menschen mit Migrationshintergrund sein kann, in die „deutsche“ Gesellschaft - und hier fungierte das Museum tatsächlich als staatspolitisches Instrument - integriert zu werden. Allein die Gespräche über Kultur und Herkunft verbessern das soziale Klima, wie die Leiterin der Einrichtung berichtete, und eben dieser Schwerpunkt wurde im Konzept von „Social Movement“ als Teil des „Kunstwerkes“ definiert.

Ein weiteres Ziel des ZZZ in der Kooperation mit einem Museum lag darin, die Studierenden mit anderen Institutionen in Kontakt zu bringen und sie verstehen zu lassen, wie es ist, als Teil eines größeren Projekts zu arbeiten. In ihrer künstlerischen Praxis machen sie sonst eher singuläre und selbstreflexive Erfahrungen und hier konnten sie lernen, innerhalb eines Teams und für eine künstlerische Leitung, die die konzeptionellen Entscheidungen trifft, zu arbeiten. Außerdem fehlte der schützenden Rahmen innerhalb der Hochschule, wo vieles entschuldigt werden kann. Hier musste die Produktion termingerecht fertiggestellt werden und ein hohes Maß an Professionalität war gefordert. Daher wurde das Ziel, „künstlerische und organisatorische Umsetzungskompetenzen“ (Hochschule für Musik und Tanz, Köln/Zentrum für Zeitgenössischen Tanz o.J.) in einem öffentlichen Raum zu erlangen – wie im Modulhandbuch dargestellt – durchaus erreicht. Ebenso hatten die Studierenden ausreichend Gelegenheit „politische, soziale, sowie ästhetische Spannungsfelder etwaiger Örtlichkeiten“ (ebd.) kennenzulernen und zu reflektieren.

Für das *RJM* ist die Themenreihe „TanzKulturen der Welt“ eine Möglichkeit sich innerhalb der Kölner Kulturlandschaft zu positionieren und sie bietet internationalen KünstlerInnen die Möglichkeit, ihre Arbeit im Museumsraum zu präsentieren. Das Museum beschreibt seine Zielsetzung folgendermaßen: „Mittels des zeitgenössischen Tanzes werden die Räume des Museums in enger Auseinandersetzung mit den Themen und Ausstellungsinhalten des Hauses unterschiedlich bespielt. Die jeweils beauftragten Künstler der Reihe „RJM - TanzKulturen der Welt“ lassen sowohl das Foyer, den Veranstaltungssaal als auch die Ausstellungsflächen in neuem Licht erscheinen.“ (Rautenstrauch-Joest-Museum – Kulturen der Welt 2012).

In der Darstellung des *RJM* wird zum einen die Veränderung des Museumsraums als ein Schwerpunkt der Veranstaltungsreihe bezeichnet, was sicherlich der Realität entspricht. Der meines Erachtens relevante Aspekt aber, eine wirkliche Auseinandersetzung von Tanz und ethnologischem Museum, bleibt eher vage. Bei den meisten Inszenierungen aus dieser Reihe handelt es sich eher um eine Ergänzung zur Präsentation der verschiedenen Kulturen. Das stellt zwar eine weitere sinnliche Erfahrung für die BesucherInnen dar, wird jedoch bereits in der Ausstellung des *RJM* praktiziert. Somit werden auch andere zentrale Aspekte ethnologischer Museen, wie z.B. die Ausstellungspraxis, in der Veranstaltungsreihe „TanzKulturen der Welt“ nur marginal angesprochen. Das kritische Bewusstsein in einer Ausstellungspraxis, die sich nicht als Reproduktion der Wirklichkeit versteht, wird von Regine Bendix und Gisela Welz als „Politik der Repräsentation“ definiert. Diese ist gerade bei den Darstellungen volkscultureller Äußerungen notwendig, d.h. eine Präsentation sollte nicht nur darauf ausgerichtet sein, Kultur in einen neuen Rahmen oder performativen Kontext zu transponieren. Sie sollte auch verdeutlichen, dass das Transponierte sich durch diesen Vorgang ebenfalls verändert und dass dadurch eine „Produktion von Wirklichkeit“ stattfindet (vgl. Bendix/Welz 2002:28f). Nach Joachim Baur reflektieren viele museale Sammlungen noch immer die Machtverhältnisse. Diese zeigen sich in Objekten aus kolonialen Eroberungen oder auch nur im Geschmack der herrschenden Schichten und bringen somit deren Interessen zum Ausdruck (vgl. Baur 2010:38). Dadurch entsteht eine Hierarchie, eine Aufteilung in „Definierende und Definierte, in Sprechende und Besprochene, die den Kategorisierungen und Inszenierungen des Museums zugrunde liegt. Sie spiegeln sich in der Beachtung bestimmter Themen und Ereignisse und im Ignorieren anderer, im Bewahren bestimmter Geschichten und dem Vergessen anderer, in der Einnahme bestimmter Perspektiven und der Ausblendung anderer“ (Baur 2010:38). In den Veranstaltungen von „TanzKulturen der Welt“ werden diese Aspekte nur in geringem Maß thematisiert und somit zu wenig hinterfragt.

Tanz, Ethnologie und „Social Movement“

„Social Movement“ hätte durchaus in einem Kunstmuseum stattfinden können, doch die Zusammenarbeit mit dem *RJM* war für das *ZZT* interessant, weil in einem ethnologischen Museum Kulturen anders definiert werden, als im Kunstmuseum. Im *RJM* geht es, wie auch im Tanz, um das soziale Miteinander, um „soziale Gesten“, sowohl im öffentlichen, wie auch im privaten Bereich. Mit dieser kulturwissenschaftlichen Formulierung werden sinnliche Zeichen, also non-verbale, expressive Handlungen zwischen Individuen bezeichnet, und sie geht auf die Annahme zurück, dass soziale Ordnungen und Körper-Ordnungen miteinander korrespondieren. (vgl. Rittner 1986:125).

Tanz und Ethnologie haben gemeinsame Aspekte, die sehr spannend mit einer Veranstaltungsreihe wie „TanzKulturen der Welt“ thematisiert werden könnten. Ein möglicher Ausgangspunkt, um eine Verbindung zwischen Tanz und ethnologischem Museum herzustellen, wäre beispielsweise die Entwicklung des Körperbildes, wie sie in der Ethnologie und auch im Tanz seit Ende der 1960er erfolgte. So fand in der Kunst und in vielen Wissenschaften ein Perspektivwechsel statt, der grundlegende Handlungen des Körpers als kulturell geformt und auch den Körper selbst keineswegs als ‚natürlich‘, sondern als ein kulturelles Phänomen definiert. Durch diese Veränderung in der Wahrnehmung des menschlichen Körpers wird dieser als Symbol und Bedeutungsträger verstanden und damit zum zentralen Gegenstand der Untersuchung. Bereits durch die Veränderungen, die durch natürliche Körperprozesse (z.B. Essen, Schwangerschaft, Lebenszyklus) stattfinden, und erst recht mit künstlichen Veränderungen, wie Tätowierungen, Beschneidung, Bemalung oder Kleidung bringt der Körper soziale Ordnungen zum Ausdruck. Der menschliche Körper und alle menschlichen Handlungen verkörpern zumindest implizite Menschenbilder, die Aussagen über die Bestimmung des Menschen enthalten und empirische und normative Elemente aus Gegenwart und Vergangenheit miteinschließen (vgl. Liebau 2012:29, siehe [Eckart Liebau „Anthropologische Grundlagen“](#)). Somit ist es naheliegend, dass das Verständnis des Körpers auch das Welt- und Selbstbild bestimmt (vgl. Platz 2006:25).

Der Mensch strukturiert seine Vorstellung von der Gesellschaft, in der er lebt, mittels Klassifikationssystemen und diese Struktur bildet ein begrenztes System. Daher liegt es nahe, den Körper, der ebenfalls als begrenzt erfahren wird, als Modell zum wissenschaftlichen Verständnis der Gesellschaft zu nehmen (vgl. Platz 2006:25): „Mit seinen festen Grenzen, die eine Person von der anderen materiell abgrenzen, und gleichzeitig mit seinen Körperöffnungen, welche die Ambivalenz von Innen und Außen symbolisieren, eignet er sich gut für die Darstellung der gesellschaftlichen Strukturen und Grenzen“ (Platz 2006:29). Der Körper selbst, ebenso wie die nonverbale Kommunikation, werden in der Ethnologie, wie auch im Tanz erforscht, da vorausgesetzt wird, dass soziale Aussagen auf oder in den Körper geschrieben werden. „Menschenbilder enthalten in der Regel auch eine implizite Pädagogik, mit entsprechenden Aussagen über die richtige Entwicklung des Menschen [...] über den richtigen Umgang mit Zeit, Raum und Sozialität und, natürlich, über den richtigen Umgang mit dem Anderen, der Transzendenz“ (Liebau 2012:29, siehe [Eckart Liebau „Anthropologische Grundlagen“](#)). Körper, Zeit, Raum und Sozialität sind die zentralen Themen sowohl im Tanz (vgl. Odenthal 2012:126), wie auch in der Ethnologie. Die Tanzgeschichte ist ebenfalls durchsetzt mit der Geschichte des Körpers, und Neuentdeckungen in Bezug auf den Körper sind eine wesentliche Triebfeder der Entwicklung des Tanzes (vgl. Odenthal 2012:126).

Die Untersuchung der unterschiedlichen Herangehensweisen der beiden Wissenskomplexe Ethnologie und Tanz an ihre wesentlichen Aspekte wäre ein interessanter Ansatzpunkt für deren Betrachtung. Diese findet jedoch in „TanzKulturen der Welt“ zu wenig statt, denn die beiden Bereiche werden lediglich kombiniert.

Partizipationsprozesse in „Social Movement“

Die zweite Ausgangsfrage, der mit dem Beispiel von „Social Movement“ nachgegangen wurde, war, welche Art von Partizipation mit diesem Projekt angestrebt und erreicht wurde.

Die traditionellen Ausstellungen und Veranstaltungen, wie sie im *RJM* dargeboten werden, zielen darauf, „solide Inhalte von hoher Qualität zu schaffen, sodass jeder Besucher, unabhängig von seinem Hintergrund oder seinen Interessen, ein positives Ausstellungserlebnis hat.“ (Simon 2012:96). Mit partizipativen Projekten, wie „Social Movement“, soll den BesucherInnen, ebenfalls auf hohem Niveau, ermöglicht werden, auch eigene Inhalte in einem vorgegebenen Rahmen zu präsentieren. (Simon 2012:105).

Carmen Mörsch unterscheidet vier Formen der Vermittlung: den „affirmativen“, den „reproduktiven“, den „dekonstruktiven“ und den „transformativen“ Ansatz. Bei den ersten beiden Methoden werden der Kanon und die Werte der Institutionen unhinterfragt weitergegeben, während in den letzten beiden Kategorien interaktive, demokratische Strukturen gewählt werden. Allerdings wird nur mit dem „dekonstruktiven“ Zugang eine Art der Partizipation angestrebt, die traditionelle Hierarchien verneint und die „Spielregeln“ selbst hinterfragt (Sternfeld 2012:121f). Nach Mörsch handelt es sich dabei um „die Praxis Dritte einzuladen, um Kunst und ihre Institutionen für Bildungsprozesse zu nutzen: sie zu analysieren und zu befragen, zu dekonstruieren und gegebenenfalls zu verändern. Und sie dadurch auf die eine oder andere Weise fortzusetzen“ (Mörsch 2009:9).

Auch meines Erachtens geht Partizipation über das bloße Teilnehmen und über Projekte, die *für* oder *über* jemanden konzipiert werden, hinaus. „Dekonstruktive“ und „transformativ“ Partizipationsprozesse *mit* den Beteiligten erfordern jedoch neue Kommunikations- und Resonanzstrukturen, die Zeit für ihre Entwicklung benötigen.

Für den „Transformativen Diskurs“ in der Kunstvermittlung braucht es, nach Mörsch, zunächst eine Veränderung in der Eigenwahrnehmung der Institution Museum: „Ausstellungsorte und Museen werden in diesem Diskurs als veränderbare Organisationen begriffen, bei denen es weniger darum geht, Gruppen an sie heranzuführen, als dass sie selbst – aufgrund ihrer durch lange Isolation und Selbstreferenzialität entstandenen Defizite – an die sie umgebende Welt – z.B. an ihr lokales Umfeld – herangeführt werden müssen“ (Mörsch 2009:10). Das Museum kann so von den BürgerInnen als ein Ort wahrgenommen werden, in dem sie sich in ihrer jeweiligen Individualität repräsentiert fühlen können. Dazu bedarf es zunächst einmal einer Bevölkerung, die überhaupt die Bereitschaft der Selbstrepräsentation hat und eine Auseinandersetzung mit der Institution bzw. mit sich selbst anstrebt. Das kann nur geschehen, indem von Seiten des Museums kommuniziert wird, dass eine Mitgestaltung der BürgerInnen gewünscht und wertgeschätzt wird, dass sie eventuell sogar zur Veränderung der Institution beitragen kann. Indem die im Museum ausgestellten Selbstrepräsentationen Einzelner oder einer Gruppe für andere sichtbar gemacht werden, wird sukzessive auch eine Veränderung in der Selbstwahrnehmung der BürgerInnen ermöglicht. All diese komplexen und ineinandergreifenden Prozesse von Wahrnehmungsverschiebungen brauchen Zeit. Durch ungewisse oder ausbleibende finanzielle Förderungen werden sie unterbrochen, wenn nicht

unterbunden.

Die Konzeption eines partizipativen Projekts erfordert genaue Zielformulierungen hinsichtlich der Form der Partizipation und zumindest das Bewusstsein für die simultan laufenden Prozesse innerhalb der Institution, und ggf. auch das Hinterfragen und Modifizieren derselben. Partizipation, wie sie mit „Social Movement“ angestrebt wurde, zielt auf Seiten des *RJM* auf langfristige Wahrnehmungsverschiebungen, also auf einen zumindest „dekonstruktiven“ Zugang mit einer dialogischen Struktur und einem institutionskritischen Anspruch. Das war jedoch mit diesem Format nicht möglich. Dafür hätte es zunächst eines größeren Zeitkontingentes bedurft; darüber hinaus ist ein freier Eintritt zum Museum ohne die Vorselektion der BesucherInnen durch das Erheben von Eintrittsgeldern obligat und schließlich ist eine gesicherte finanzielle Förderung der Veranstaltungsreihe unerlässlich.

Zeitlicher Rahmen

Wie im „Künstlergespräch“ deutlich wurde schätzten alle Beteiligten (die Mitwirkenden des *RJM* und des *ZZT*, die externen KünstlerInnen und die TeilnehmerInnen) den Mangel an Zeit als großes Manko ein. Drei Monate insgesamt wurden als zu wenig empfunden, um ein anspruchsvolles Projekt wie „Social Movement“ zu konzeptionieren und durchzuführen. Als Vergleich: für die Verwirklichung einer Sonderausstellung werden im *RJM* üblicherweise zwei Jahre angesetzt. Den BürgerInnen Kölns blieb nach dem öffentlichen Aufruf zur Beteiligung an „Social Movement“ lediglich eine Woche Zeit, um die Objekte ins Museum zu bringen bzw. abholen zu lassen, alle anderen partizipativen Aktionen dauerten knapp zwei Wochen. Wenn also ein Projekt mit BürgerInnenbeteiligung realisieren werden soll und dann ein derart enger Zeitplan für die Möglichkeit zur Partizipation angesetzt wird, ist es nicht verwunderlich, dass zu wenig unterschiedliche Personen aus verschiedenen Gesellschaftsschichten angesprochen werden konnten. Als Konsequenz waren sowohl ObjektleihgeberInnen, wie auch BesucherInnen Personen, die sich ohnehin hauptsächlich bereits innerhalb des Museumskontextes bewegten. Es war zwar durchaus auch die Beteiligung dieser Personen gefragt, denn das eigene Umfeld der Projektverantwortlichen und deren reale Beziehungen sollten mit eingearbeitet werden, um einen persönlichen Bezug zum Projekt herzustellen. Dennoch kommen, meiner Meinung nach, die vom *ZZT* angestrebten „interkulturellen und transkulturellen Fragestellungen und der Umgang mit kultureigenen und kulturfremden Körperbildern“ (Hochschule für Musik und Tanz, Köln/Zentrum für Zeitgenössischen Tanz o.J.) in diesem Projekt zu kurz. Es war letztlich, wie Baur es nennt, ein „Projekt von Oben“. Er legt dar, dass in Bezug auf Museumsprojekte eine Gemeinsamkeit auffällt: die Projekte gehen nie auf die Initiative von Migranten, oder Organisationen ethnischer Gruppen zurück. Er bezieht die folgende These zwar auf Einwanderungsmuseen, aber man kann sie durchaus auf „Social Movement“ und das *RJM* übertragen: „Es sind [...] Museen *über* Migranten, gewiss auch *für* Migranten, jedoch nicht *von* Migranten.“ (Baur 2009:325). Dies unterscheidet sie grundsätzlich von „Community“-Museen, die sich aus den Aktivitäten ethnischer Minderheiten entwickeln. In diesem Zusammenhang kritisiert Baur berechtigterweise auch das undifferenzierte Verständnis einer Gesellschaft, wer innerhalb dieser überhaupt als Migrant zu gelten hat (vgl. Baur 2009:325f). Ein sinnvoller Ansatz für „Social Movement“, um ein Projekt *von* Migranten oder einer *community* zu werden, wäre gewesen, die Bevölkerung sozusagen „bottom up“ im Vorfeld mit einzubeziehen. Aber ein derartiger Ansatz war organisatorisch, im Rahmen der Zeitvorgabe und mit dem bereitgestellten Budget nicht zu leisten.

Freier Zugang zum Museum

Antje Neumann stellt die provokative, aber zentrale Frage: „Ist es die Hauptaufgabe von Kunstvermittlung, für steigende Besucherzahlen zu sorgen und ein breites Publikum zu akquirieren, oder geht sie darüber hinaus?“ (Neumann 2010:83). Mit den „steigenden Besucherzahlen“ ist im *RJM* offenbar nicht nur gemeint, dass das Publikum ins Museum kommt, sondern auch, dass es für die Teilnahme an partizipativen Projekten bezahlt. Die künstlerische Leitung des *ZZT* hatte geplant, kein Eintrittsgeld für ProjektbesucherInnen von „Social Movement“ zu erheben, was mit dem Ziel übereinstimmt, den Kontakt zu verschiedenen Alters- und Bevölkerungsgruppen herzustellen, insbesondere zu Menschen mit Migrationshintergrund oder aus gesellschaftlichen Randgruppen, die nicht über großzügige finanzielle Mittel verfügen. Wie sich erst im Verlauf des Projekts herausstellte, war das von Seiten des Museums nicht möglich und damit wäre der Spagat zwischen den Interessen des Museums und denen der KünstlerInnen von außerhalb - also zwischen wirtschaftlichem Erfolg einerseits und den Ambitionen auf inhaltlich anspruchsvolle Arbeit und soziale Inklusion andererseits - nicht gelungen. Auch Joachim Baur weist „auf den Umstand, dass an musealen Inszenierungen in der Regel eine Vielzahl von Akteuren mit zum Teil konträren Vorstellungen beteiligt ist“ (Baur 2010:40), hin. Damit ergänzt er die Definition „Spiegel und Instrument hegemonialer Herrschaft“ (Baur 2010:39) wie das Museum von einer großen Anzahl von AutorInnen bewertet wird. Baur nuanciert diese Auslegung durch das Bild eines Feldes gesellschaftlicher Auseinandersetzungen und Kämpfe, der Deutungen, wie „umkämpftes Terrain“ (Lavine/Karp 1991:97) oder „battleground of various individual agendas and state ideologies“ (Message 2005:40) evoziert, was auch mit dem Projekt „Social Movement“ evident wird. In diesem Fall verhinderte das *RJM* das Erreichen seines eigenen Ziels, die Partizipation einer großen Zahl von BesucherInnen, durch das Erheben von Eintrittsgeldern, ohne sich der selbst aufgebauten Hürde bewusst zu werden.

Finanzielle Förderung

„Bildung und Kultur bleiben relativ offene Containerbegriffe, die je kontextbezogen präzisiert werden müssen“ (Fuchs/Liebau 2012:28, siehe [Max Fuchs/Eckart Liebau: „Mensch und Kultur“](#)). Diese Aussage von Max Fuchs und Eckart Liebau verweist auf die Komplexität der Begriffskombination „Kulturelle Bildung“. Sie verdeutlicht auch, wie durch die verschiedenen Schwerpunkte und teilweise gegensätzlichen Zielsetzungen für „Social Movement“ unterschiedlichen Bewertungen des Projekts seitens des Museums und seitens der Hochschule vorgenommen werden.

Mit kurzfristigen Evaluationen für ein einzelnes Projekt, wie etwa die Zahl der BesucherInnen, werden auch nur kurzfristige Erfolge gemessen. So ist leicht vorstellbar, dass „Social Movement“ vom *RJM* als wenig erfolgreich eingeschätzt wurde, denn die Publikumszahlen waren niedrig und somit konnten kulturelle Inhalte nur einer kleinen Gruppe vermittelt werden. Nicht hilfreich ist in diesem Zusammenhang sicherlich, dass die Anschlussfinanzierung vom *Ministerium für Familie, Kinder, Jugend, Kultur und Sport* des Landes Nordrhein-Westfalen für „TanzKulturen der Welt“ in jedem Jahr wieder ungesichert ist und auch unterbrochen wird. Meines Erachtens benötigt eine nachhaltige Partizipation auch langfristig gesicherte finanzielle Perspektiven, wie Léontine Meijer-van Mensch absolut zutreffend darlegt: „Partizipative Arbeit, die lediglich auf Projektbasis und Drittmittelverwaltung ausgerichtet ist, entbehrt der dauerhaften Grundlage, die für den Erfolg von partizipativen Projekten entscheidend ist“ (Meijer-van Mensch 2012:90). Hier stellt sich wieder die Frage, ob das Ziel des Projekts, also die Partizipation, nicht gleichzeitig verhindert

wurde. Viele Dinge, die für eine gelungene Partizipation notwendig sind (zeitliche, personelle und finanzielle Ressourcen), waren, wie beschrieben, nicht oder zu wenig vorhanden. Gleichzeitig wird das Gelingen der Veranstaltungsreihe vom Ministerium mutmaßlich am Publikumserfolg bzw. den Einnahmen und nicht am Erreichen inhaltlicher Ziele gemessen. Es müssten also dringend neue Evaluationsmethoden entwickelt werden, die eine langfristige Veränderung im Blick haben. Daraus ergibt sich auch die Notwendigkeit alternativer Finanzierungsmöglichkeiten und nicht zuletzt wird ein neues Repertoire an Methoden benötigt, um ein größeres Interesse der BesucherInnen an partizipativen Projekten anzuregen.

Obwohl alle Projektbeteiligten erheblich mehr Zeit, Geld und Handlungsspielräume als notwendig erachteten, war „Social Movement“ aus Sicht des ZZT dennoch ein gelungenes Projekt. Viele angestrebte interne Ziele der Hochschule wurden erreicht und die Feed-backs der BesucherInnen und der Presse (vgl. Bold; Kritz 2012) waren fast ausschließlich positiv.

Fazit

Abschließend würde ich „Social Movement“ in Bezug auf Interaktion und Wahrnehmungsprozesse ebenfalls als erfolgreich einschätzen. Trotz der Kürze der Zeit und der teilweise problematischen Rahmenbedingungen konnten nicht nur die Studierenden neue Erfahrungen und Kompetenzen erwerben. Alle beteiligten KünstlerInnen gaben an, u.a. aus der Kommunikation mit den BesucherInnen viele anregende Impulse erhalten zu haben. Das ist in meinen Augen ein sehr positives Resümee, denn die Bereitschaft gegenseitig voneinander zu lernen, ist, meines Erachtens, die Basis für erfolgreiche Partizipation. Diesen zentralen Aspekt partizipativer Strukturen betont auch Mörsch: „Bei dieser Arbeit wechseln die Positionen von Lehrenden und Lernenden, der Bildungsprozess wird als ein auf Wechselseitigkeit beruhendes, wenn auch durch besagte Machtverhältnisse strukturiertes Geschehen verstanden“ (Mörsch 2009:13).

Die Analyse der drei genannten Aspekte zeigt zum einen, dass Partizipation langfristige Änderungen in der Nutzung der Institution Museum erfordert. Kommunikationsstrukturen müssen sich verändern und das Vertrauen der Bevölkerung aufgebaut werden, damit die Bereitschaft der BürgerInnen sich selbst zu repräsentieren, um repräsentiert werden zu können, wächst. Darüber hinaus ist es relevant das Gelingen partizipativer Geschehen von den Parametern der Ökonomie zu entkoppeln. Partizipation als Chance für eine transformierende Teilhabe aller ProtagonistInnen bleibt also auch künftig sowohl Forderung, wie Herausforderung.

Verwendete Literatur

Baur, Joachim (2010): Was ist ein Museum? Vier Umkreisungen eines widerspenstigen Gegenstands. In: Ders. (Hrsg.): Museumsanalyse: Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes (15-48). Bielefeld: transcript.

Baur, Joachim (2009): Die Musealisierung der Migration. Bielefeld: transcript.

Bendix, Regine/Welz, Gisela (2002): Kulturvermittlung und ‚Public Folklore‘. Formen volkskundlichen Wissenstransfers in Deutschland und den USA. In: Dies. (Hrsg.): Kulturwissenschaft und Öffentlichkeit. Amerikanische und deutschsprachige Volkskunde im Gespräch (15-29). Frankfurt/Main: Institut für Kulturanthropologie und Europäische Ethnologie der J. W. Goethe-Universität.

Bold, Martin (2012): Traumtänzer im Museum. Kölner Stadtanzeiger vom 2.12.12.

Bourdieu, Pierre (1982): Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt/Main: Suhrkamp. In: Sturm, Eva (1996): Im Engpass der Worte. Sprechen über moderne und zeitgenössische Kunst (o.S.). Berlin: Reimer.

Fuchs, Max/Liebau, Eckart (2012): Mensch und Kultur. In: Bockhorst, Hildegard/Reinwand, Vanessa-Isabelle/Zacharias, Wolfgang (Hrsg.) (2012): Handbuch Kulturelle Bildung (28). München: kopaed.

- Fuchs, Max/Liebau, Eckart (2012):** Kapiteleinführung: Mensch und Kultur: <http://www.kubi-online.de/artikel/kapiteleinfuehrung-mensch-kultur> (letzter Zugriff am 19.02.15).
- Hochschule für Musik und Tanz, Köln/Zentrum für Zeitgenössischen Tanz (o.J.):** Modulhandbuch: http://www.hfmt-koeln.de/fileadmin/redaktion/downloads/po_master_tanzve... (letzter Zugriff am 14.02.2013)
- Jannelli, Angela (2012):** Wilde Museen. In: Gesser, Susanne/Handschin, Martin/Jannelli, Angela/Lichtensteiger, Sibylle (Hrsg.): Das Partizipative Museum. Zwischen Teilhabe und User Generated Content (164-173). Bielefeld: transcript.
- John, Hartmut (2008):** Hülle mit Fülle. Museumskultur für alle. In: Ders. (Hrsg.): Museen neu denken. Perspektiven der Kulturvermittlung und Zielgruppenarbeit (15-64). Bielefeld: transcript.
- Kravagna, Christian (1998):** Arbeit an der Gemeinschaft. Modelle partizipatorischer Praxis. In: Babias, Marius/Konneke, Achim (Hrsg.): Die Kunst des Öffentlichen (28-47). Dresden: Verlag der Kunst. Online: http://www.republicart.net/disc/aap/kravagna01_de.htm (letzter Zugriff am 02.04.15).
- Kreitz, Susanne (2012):** Eine Ausstellung im Dauerwandel. Kölner Stadtanzeiger vom 10.12.12.
- Kunz-Ott, Hannelore (2012):** Museum und Kulturelle Bildung. In: Bockhorst/Reinwand/Zacharias (Hrsg.): Handbuch Kulturelle Bildung (648-653). München: kopaed.
- Kunz-Ott, Hannelore (2012):** Museum und Kulturelle Bildung: <http://www.kubi-online.de/artikel/museum-kulturelle-bildung> (letzter Zugriff am 23.09.14)
- Lavine, Steven D./Karp, Ivan (Hrsg.) (1991):** Exhibiting cultures. The Poetics and Politics of Museum Display. Washington: Smithsonian Inst. Press.
- Liebau, Eckart (2012):** Anthropologische Grundlagen. In: Bockhorst, Hildegard/Reinwand, Vanessa-Isabelle/Zacharias, Wolfgang (Hrsg.): Handbuch Kulturelle Bildung (29-35). München: kopaed.
- Liebau, Eckhart (2012):** Anthropologische Grundlagen: <http://www.kubi-online.de/artikel/anthropologische-grundlagen> (letzter Zugriff am 01.12.14)
- MacDonald, Sharon (2010):** Museen erforschen. Für eine Museumswissenschaft in der Erweiterung. In: Baur, Joachim (Hrsg.) (2010): Museumsanalyse: Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes (49-69). Bielefeld: transcript.
- Meijer-van Mensch, Léontine (2012):** Von Zielgruppen zu Communities. Ein Plädoyer für das Museum als Agora einer vielschichtigen Constituent Community. In: Gesser, Susanne/Jannelli, Angela/Handschin, Martin/Lichtensteiger, Sibylle (Hrsg.): Das partizipative Museum. Zwischen Teilhabe und User Generated Content (86-94). Bielefeld: transcript.
- Message, Kylie (2005):** Representing Cultural Diversity in a Global Context. The Museum of New Zealand Te Pa Tongarewa and The National Museum of Australia. In: International Journal of Cultural Studies 8/4, 2005,465-485.
- Mörsch, Carmen und das Forschungsteam der documenta 12 Vermittlung (Hrsg.) (2009):** Kunstvermittlung Bd. II. Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12. Ergebnisse eines Forschungsprojekts (9-33). Zürich-Berlin: diaphanes.
- Neumann, Antje (2010):** „Was ihr wollt!“ Partizipatorisches Ausstellen aus der Perspektive der Kunstvermittlung. In: Dröge, Kurt/Hoffmann, Detlef (Hrsg.) (2010): Museum revisited. Transdisziplinäre Perspektiven auf eine Institution im Wandel (81-95). Bielefeld: transcript.
- Odenthal, Johannes (2012):** Tanz Körper Politik: Texte zur zeitgenössischen Tanzgeschichte, Berlin: Theater der Zeit.
- Platz, Teresa (2006):** Anthropologie des Körpers. Vom Körper als Objekt zum Leib als Subjekt von Kultur. Berlin: Weißensee.
- Rautenstrauch-Joest-Museum - Kulturen der Welt (2012):** TanzKulturen der Welt: <http://www.museenkoeln.de/rautenstrauch-joest-museum/default.aspx?s=1596> (letzter Zugriff am 01.09.2014).
- Rittner, V. (1986):** Körper und Körpererfahrung in kulturhistorisch-gesellschaftlicher Sicht. In: Bielefeld, Jürgen (Hrsg.): Körpererfahrung. Grundlagen menschlichen Bewegungsverhaltens. 2. (125-160). Göttingen: Hogrefe.
- Sandell, Richard (1998):** Museums as Agents of Social Inclusion. In: Museum Management and Curatorship 17(4), 1998, 401-418.
- Schmeer-Sturm, Marie-Louise/Thinesse-Demel, Jutta/Ulbricht, Kurt/Vieregg, Hildegard (Hrsg.) (1994):** Museumspädagogik in neuer Sicht. Erwachsenenbildung im Museum (1.). Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren.
- Simon, Nina (2012):** Das partizipative Museum. In: Gesser, Susanne/Jannelli, Angela/Handschin, Martin/Lichtensteiger, Sibylle (Hrsg.): Das partizipative Museum. Zwischen Teilhabe und User Generated Content (95-108). Bielefeld: transcript.
- Sturm, Eva (1996):** Im Engpass der Worte. Sprechen über moderne und zeitgenössische Kunst. Berlin: Reimer.
- Ulbricht, Kurt (1994):** Museumsstatistik: Historische und zeitgenössische Untersuchungen. In: Schmeer-Sturm, Marie Louise/Thinesse-Demel, Jutta/ Ulbricht, Kurt/Vieregg, Hildegard (Hrsg.): Museumspädagogik in neuer Sicht. Erwachsenenbildung im Museum (1.) (94-107). Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren.

Empfohlene Literatur

- Baur, Joachim (Hrsg.) (2010):** Museumsanalyse: Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes. Bielefeld: transcript.
- Dröge, Kurt/Hoffmann, Detlef (Hrsg.) (2010):** Museum revisited. Transdisziplinäre Perspektiven auf eine Institution im Wandel. Bielefeld: transcript.

Gesser, Susanne/Jannelli, Angela/Handschin, Martin/Lichtensteiger, Sibylle (Hrsg.) (2012): Das partizipative Museum. Zwischen Teilhabe und User Generated Content. Bielefeld: transcript.

Jannelli, Angela (2012): Wilde Museen: Zur Museologie des Amateurmuseums. Bielefeld: transcript.

Mörsch, Carmen und das Forschungsteam der documenta 12 Vermittlung (Hrsg.) (2009): Kunstvermittlung Bd. II. Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12. Ergebnisse eines Forschungsprojekts (9-33). Zürich-Berlin: diaphanes.

Zitieren

Gerne dürfen Sie aus diesem Artikel zitieren. Folgende Angaben sind zusammenhängend mit dem Zitat zu nennen:

Susanne Karow (2015): „Social Movement“ – Partizipative Arbeit an der Schnittstelle von Tanz und Museum. In: KULTURELLE BILDUNG ONLINE:

<https://www.kubi-online.de/artikel/social-movement-partizipative-arbeit-schnittstelle-tanz-museum>

(letzter Zugriff am 14.09.2021)

Veröffentlichen

Dieser Text – also ausgenommen sind Bilder und Grafiken – wird (sofern nicht anders gekennzeichnet) unter Creative Commons Lizenz cc-by-nc-nd (Namensnennung, nicht-kommerziell, keine Bearbeitung) veröffentlicht. CC-Lizenzvertrag:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0/de/legalcode>