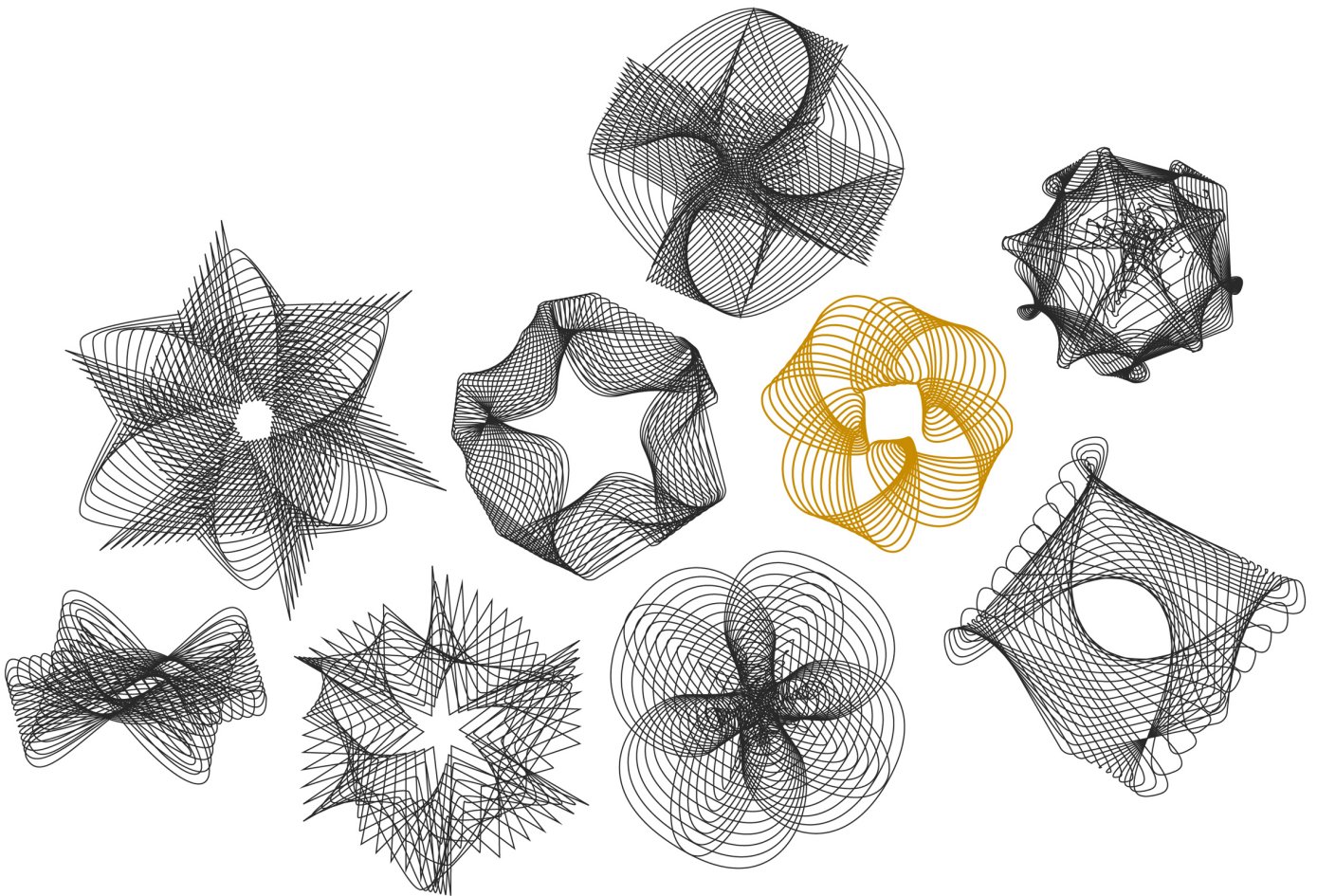


Zeit für Vermittlung

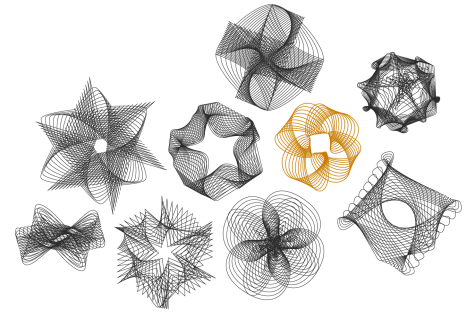
- 1 Was ist Kulturvermittlung?
- 2 Für wen Kulturvermittlung?
- 3 Was wird vermittelt?
- 4 Wie wird vermittelt?
- 5 **Wie wirkt Kulturvermittlung?**



- 6 Warum (keine) Kulturvermittlung?
- 7 Wer macht Kulturvermittlung?
- 8 Gute Kulturvermittlung?
- 9 Kulturvermittlung vermitteln?

Zeit für Vermittlung

- 1 Was ist Kulturvermittlung?
- 2 Für wen Kulturvermittlung?
- 3 Was wird vermittelt?
- 4 Wie wird vermittelt?
- 5 **Wie wirkt Kulturvermittlung?**



5.0 Intro

Wenn es um Kulturvermittlung geht, kreisen kultur- und bildungspolitische Debatten viel um die Frage, wie sich Projekte der Kulturvermittlung auf diejenigen auswirken, die an ihnen teilnehmen: auf die Adressat_innen. Es besteht der Eindruck, als sei die Förderung und Verwirklichung von Kulturvermittlung an die richtige Beantwortung dieser Frage geknüpft. So scheint es sich auch ein grösserer Teil der → Forschung zur Kulturvermittlung bislang zur Aufgabe zu machen, von Seiten der jeweiligen Entscheider_innen als positiv definierte Wirkungen auf die Adressierten zu belegen. In dieser Publikation wird dagegen nicht aktiv mit dem Begriff der Wirkung gearbeitet (mögliche Ausnahme: die Texte zum Perspektivwechsel, die von anderen Autor_innen geschrieben wurden). Dies liegt daran, dass die Autorinnen nicht davon ausgehen, dass ein direkter Wirkungszusammenhang zwischen Kulturvermittlung und Nutzer_innen unwiderlegbar nachzuweisen wäre. Die Faktoren, die bei einer Haltungsänderung oder einem Wissenszuwachs, sprich bei einer Lernerfahrung wirksam sind, lassen sich letztendlich nicht ausreichend klar isolieren. Daher betrachtet diese Publikation in «6. Warum (keine) Vermittlung?» die in der öffentlichen Debatte als Wirkung behaupteten Effekte als Legitimationen für Kulturvermittlung. Auch erachten die Autorinnen die bislang fast ausschliessliche Konzentration auf die durch Kulturvermittlung erreichten Veränderungen bei Teilnehmenden als problematisch, weil diesen dadurch die Position von «zu Verbessernden» zugeteilt wird. Die Autorinnen vertreten demgegenüber die Ansicht, dass die Wirkungen von Kulturvermittlung zunächst einmal in Bezug auf diejenigen zu untersuchen sind, welche sie in aller Regel initiieren, betreiben oder in Auftrag geben – auf die Kulturinstitutionen selbst sowie auf die mit der Förderung und Realisierung von Kulturvermittlung darüber hinaus befassten Organisationen und Behörden.

→ Forschung zur Kulturvermittlung
siehe Text 7.5

Daher werden in diesem Kapitel unter der Frage «Wie wirkt Kulturvermittlung?» fünf Funktionen aufgeführt, welche Kulturvermittlung für diese Einrichtungen erfüllen kann.

Diese Funktionen sind weder im Sinne verschiedener Entwicklungsstufen hierarchisch noch historisch-chronologisch zu denken. In der Vermittlungspraxis sind meistens mehrere von ihnen gleichzeitig am Werk. Am Ende jeder Funktionsbeschreibung folgt eine kurze Problematisierung.

- 6 Warum (keine) Kulturvermittlung?
- 7 Wer macht Kulturvermittlung?
- 8 Gute Kulturvermittlung?
- 9 Kulturvermittlung vermitteln?



5.1 Affirmative Funktion von Kulturvermittlung

Kulturvermittlung wird in dieser Publikation dann als affirmativ bezeichnet, wenn sie die Funktion innehat, die öffentlich anerkannten Aufgaben der Institutionen der Hochkultur zu kommunizieren. «Öffentlich anerkannt» meint hier Aufgaben, die durch die Geschichte der Institutionen tradiert und teilweise auch durch Fachverbände schriftlich festgelegt sind. Für das → *Museum* sind das zum Beispiel die in den Statuten des International Council of Museums (ICOM) 1986 definierten Aufgaben als «eine gemeinnützige, ständige, der Öffentlichkeit zugängliche Einrichtung im Dienst der Gesellschaft und ihrer Entwicklung, die zu Studien-, Bildungs- und Unterhaltungszwecken materielle Zeugnisse von Menschen und ihrer Umwelt beschafft, bewahrt, erforscht, bekannt macht und ausstellt».

→ *Museum* http://www.museumbund.de/de/das_museum/geschichte_definition/definition_museum
[11.4.2012]

Die Künste werden in der affirmativen Funktion der Vermittlung als spezialisierte Domänen begriffen, über die Fachwissen weitergegeben wird. Damit verbundene, häufig anzutreffende Praktiken sind Vorträge, andere einführende oder begleitende Veranstaltungen und Medien, wie Filmprogramme, Regiegespräche, Expert_innenführungen, Begleithefte für Bühnenstücke, Wandtexte in Ausstellungen oder Katalogtexte. Sie werden von autorisierten Sprecher_innen der Institution gestaltet, die sich an eine spezialisierte oder zumindest selbstmotivierte Öffentlichkeit wenden.

Problematisch an der affirmativen Funktion von Kulturvermittlung ist dementsprechend ihre Exklusivität, ihre Tendenz, Ausschlüsse zu bestätigen und der prinzipielle Gültigkeitsanspruch der vermittelten Inhalte.



5.2 Reproduktive Funktion von Kulturvermittlung

Eine häufig zu beobachtende Funktion von Kulturvermittlung besteht darin, durch die Arbeit mit Kindern und Jugendlichen das «Publikum von morgen» heranzubilden oder Personen, die nicht von alleine kommen, zum Beispiel weil sich ihr Freizeitverhalten abseits der Kulturinstitutionen verortet, an die Künste heranzuführen. Kulturinstitutionen werden dabei als Einrichtungen begriffen, die wertvolles Kulturgut öffentlich zugänglich machen, das nicht für alle gleich zugänglich ist. Denn selbst wenn der Eintritt gratis oder sehr günstig ist, fühlen sich nicht alle Mitglieder einer Gesellschaft gleichermassen von diesen Institutionen adressiert – man bezeichnet diese unter anderem historisch und sozial begründeten Ausschlussmechanismen auch als «symbolische Schwellen». Vor diesem Hintergrund soll durch die reproduktive Funktion der Vermittlung einem möglichst breiten Publikum der Zugang zu diesen Gütern ermöglicht werden. Angebote der Kulturvermittlung mit vornehmlich reproduktiver Funktion werden in der Regel von Kulturvermittler_innen mit pädagogischer Erfahrung gestaltet. Dazu gehören zum Beispiel Workshops für Schulklassen und Fortbildungen für Lehrpersonen, Kinder- und Familienprogramme sowie ereignisorientierte Veranstaltungen mit hohen Publikumszahlen wie lange Nächte und Museumstage, Konzertpicknicks oder auch die Angebote für Kinder und Jugendliche des schweizweiten → [Tanzfestivals Steps](http://www.steps.ch). Weil solche Angebote durch die Herstellung von neuen Nutzer_innen nicht zuletzt auf den Selbsterhalt der Institution zielen und weil sie mit Tätigkeiten des sich Kümmerns und Versorgens verbunden sind, wird diese Funktion von Kulturvermittlung hier als reproduktiv bezeichnet.

→ [Tanzfestival Steps](http://www.steps.ch) <http://www.steps.ch> [21.3.2012]

Problematisch an dieser Funktion der Kulturvermittlung ist, dass sie bei ihrem Bemühen um Einschluss neuer Publikumsgruppen den Fokus vor allem auf die Abwesenden legt – als diejenigen, die nicht wissen, wie gut die von den Institutionen bereitgehaltene Kultur für sie sein könnte. Es geht also letztendlich um eine Überzeugungs- und Überredungsarbeit.

Selten in den Blick geraten dabei die Inhalte, die Angebotspaletten und die Verhaltensregeln der Institutionen selbst. Diese müssten jedoch konsequent mitverhandelt werden, da auch sie massiv zur Bildung des Publikums beitragen.



5.3 Dekonstruktive Funktion von Kulturvermittlung

Kulturvermittlung kann die Funktion übernehmen, Kulturinstitutionen, die Künste und auch die Bildungs- und Kanonisierungsprozesse, die durch sie stattfinden, gemeinsam mit dem Publikum kritisch zu befragen. Sie kann zum Beispiel die Verhaltensregeln, die in Kulturinstitutionen gelten, ihre Zugänglichkeit und ihre Position, zu definieren, was als hochwertige Kunst gilt und was nicht, zur Debatte stellen. Sie kann die → *Geschichte der Institutionen* aufdecken und über ihre Verstrickung in Macht- oder in Marktverhältnisse reflektieren. Darüber hinaus kann sie zusammen mit den Teilnehmenden auch auf diese Problemstellungen durch eigene Handlungen antworten – sie kann zum Beispiel anregen, dass Teilnehmende eigene Erzählungen oder Objekte hervorbringen und diese als Intervention in der Institution platzieren. Diese dekonstruktive Funktion von Kulturvermittlung ist in der Praxis bislang seltener zu finden. Sie ist historisch eng verbunden mit der kritischen Theorie und der Praxis der Institutionskritik, wie sie sich in den Künsten seit den 1960er Jahren entwickelt hat. Präsent ist sie bisher vor allem in der Vermittlung der visuellen Künste. Ein Beispiel dafür ist das Projekt «ArtUOM», das der Kunstvermittler → *Javier Rodrigo* in der Fundació Pilar i Joan Miró auf Mallorca, Spanien, zusammen mit der «Universitat Oberta per a Majors» (dem Bildungsangebot für Senior_innen an der Universität der Balearischen Inseln) über drei Jahre hinweg durchführte. Die Teilnehmenden erkundeten das Museum und seine Ausstellungen, führten Interviews und Diskussionen mit den dort Arbeitenden, besuchten die Werkstätten und Lager – mit dem Ziel, zu verstehen, nach welchen Regeln eine Institution der zeitgenössischen Kunst arbeitet und nach welchen Kriterien Kunst ausgewählt, gezeigt und bewertet wird. Jedes Jahr endete mit einer eigenen Ausstellung, welche die – teilweise kritischen – Aneignungsprozesse, die während des Projektes stattfanden, auf künstlerische Weise dokumentierte und das Publikum wiederum zu eigener Aktivität einlud. Ein deutlich dekonstruktives Element ist der Katalog des Projektes, der von den Teilnehmenden selbst in einem Stil geschrieben wurde, welcher einen Gegenentwurf des Sprechens über Kunst zu den im Kunstfeld und beim Fachpublikum üblichen Sprechweisen darstellt.

Das Beispiel macht deutlich, dass Kulturvermittlung im Zeichen der Dekonstruktion ihrerseits häufig künstlerische Merkmale aufweist und diese reflektiert. Die dekonstruktive Funktion der Kulturvermittlung kann

→ *Geschichte der Institutionen* siehe Text 3.4

→ *Javier Rodrigo* <http://javierrodrigomontero.blogspot.com/2010/05/artuom-0507.html> [22.3.2012]



jedoch auch in vornehmlich affirmativen Formaten auftauchen, zum Beispiel in Ausstellungsführungen, insofern sie das Ziel mitverfolgen, die Autorisiertheit der Institution zu hinterfragen, zu relativieren, zu kritisieren und als eine Stimme unter vielen sichtbar zu machen.

Problematisch kann sein, dass Vermittlungsprojekte mit dekonstruktiver Funktion zuweilen dazu tendieren, sich selbst zu genügen und ähnlich selbstreferenziell zu werden wie manche Kunst. Dass sie also Kritik formulieren, sich aber nicht mit den Konsequenzen und Bedingungen für deren Umsetzung auseinandersetzen.



5.4 Reformative Funktion von Kulturvermittlung

Wenn durch Kulturvermittlung gemachte Erfahrungen oder das in der Kulturvermittlung erzeugte Wissen dazu führen, dass in der Kulturinstitution Optimierungen der bestehenden Struktur vorgenommen werden, so wird in dieser Publikation von der reformativen Funktion der Kulturvermittlung gesprochen. Zum Beispiel nutzte das Museo Vela in Ligornetto seine im Rahmen des von Pro Helvetia unterstützten Projektes «Kulturattaché-e-s» (Grossrieder 2009) gemachten Erfahrungen mit Besucher_innen mit eingeschränktem Sehvermögen dazu, seine Angebote in diesem Bereich dauerhaft zu erweitern und die Zugänglichkeit des Museums für diese Nutzer_innengruppe zu verbessern.

Ein Beispiel aus der Theatervermittlung ist das Projekt → [Audiodescription](http://www.vidy.ch/jeune-public/audiodescription) am Théâtre Vidy-Lausanne: Besucher_innen mit eingeschränktem Sehvermögen erhalten in Sprechpausen der Theaterproduktion via Kopfhörer Live-Beschreibungen der Vorgänge auf der Bühne. Vor der Aufführung findet eine taktile Begehung des Bühnenbilds statt, dazu Gespräche mit Beteiligten.

Die reformative Funktion kann sich umso eher erfüllen, je durchlässiger die Informationsflüsse innerhalb der Institution gestaltet sind – wenn zum Beispiel die Möglichkeit für die Vermittler_innen besteht, über die Belange der Institution auf Planungsebene mitzuentcheiden und die Erfahrungen aus der Vermittlungsarbeit direkt und wirksam in Entscheidungsprozesse einzubringen. Solche strukturellen Voraussetzungen sind bislang in der Schweiz kaum, aber auch international noch selten anzutreffen.

→ [Audiodescription](http://www.vidy.ch/jeune-public/audiodescription) <http://www.vidy.ch/jeune-public/audiodescription> [11.4.2012]; siehe Text 2.PW von Corinne Doret Baertschi und Fanny Guichard: Zwei konkrete Beispiele für Kulturvermittlung im Théâtre Vidy-Lausanne



5.5 Transformative Funktion von Kulturvermittlung

Kulturvermittlung übernimmt zuweilen die Aufgabe, die herkömmliche Funktion einer Kulturinstitution zu erweitern und sie zum Beispiel als Akteurin und Werkzeug gesellschaftlicher Mitgestaltung einzusetzen. Ein Beispiel dafür ist das von der Serpentine Gallery in London initiierte und von der Vermittlerin und Künstlerin Janna Graham geleitete, seit 2009 existierende → Centre for Possible Studies. Es handelt sich um einen Ausstellungs- und Veranstaltungsraum in einer Gegend, die stark von → Gentrifizierung, einer ökonomischen Aufwertung und dadurch der Vertreibung angestammter Bevölkerungsschichten, betroffen ist. Das Centre for Possible Studies bietet als Vernetzungs- und Produktionsort Raum für künstlerische Praxis und verknüpft diese mit den Aktivitäten und Anliegen von lokalen Interessensgruppen. Diese kooperieren mit Künstler_innen, Geograf_innen und Sozialwissenschaftler_innen, wovon viele aus den Ländern stammen, aus denen auch ein Grossteil der Bewohner_innen des Stadtviertels eingewandert ist. Im Mittelpunkt steht die Auseinandersetzung mit der Zukunft des Ortes. Durch dieses Projekt positioniert sich die Serpentine Gallery aktiv gegen die Gentrifizierungsdynamik, die üblicherweise durch Kunstinstitutionen eher unterstützt oder beschleunigt wird. Man spricht in diesem Zusammenhang auch vom → Soho-Effekt.

Kulturinstitutionen werden in solchen Vermittlungsprojekten als veränderbare Organisationen begriffen, in denen die Mitgestaltung unterschiedlicher Öffentlichkeiten langfristig für die Relevanz der Institution notwendig ist und zu ihrer Erhaltung beiträgt. Allerdings weniger aus quantitativen Erwägungen heraus (wie bei der reproduktiven Funktion der Kulturvermittlung) als aufgrund der Anforderung, mit den sich verändernden Formen von Kulturproduktion in der Wissens- und Informationsgesellschaft nicht nur Schritt zu halten, sondern wegweisende Impulse zu setzen. Die mit der transformativen Funktion verbundenen Praktiken arbeiten gegen die hierarchische Unterscheidung von kuratorischer und künstlerischer Arbeit und Vermittlung. Grundlegend ist, dass sie die Funktionen der Institution in Zusammenarbeit mit dem Publikum nicht nur zur Diskussion stellen und in sie intervenieren (wie bei der dekonstruktiven Funktion), sondern sie verändern und erweitern.

Problematische Aspekte der transformativen Funktion sind die potentielle Instrumentalisierung von Beteiligten für die Profilierung der Institution und generell die Frage nach den Entscheidungshierarchien in Projekten mit dem Anspruch, → Kooperationen zwischen grossen Institutionen und Gruppen mit weniger symbolischer Macht auf Augenhöhe und als partnerschaftlichen Austausch zu gestalten.

→ Centre for Possible Studies <http://centreforpossiblestudies.wordpress.com> [22.3.2012]

→ Gentrifizierung siehe Glossar

→ Soho-Effekt siehe Glossar

→ Kooperationen siehe Text 4.4



PERSPEKTIVWECHSEL Hans Ulrich Glarner: Wenn Mädchen Bilder tanzen

Kulturvermittlung erlebe ich als qualitativ hochstehend, wenn sie mir ermöglicht, Schritte zu tun. Auf etwas Neues hin und auf mich selbst zu. Das betrifft im Idealfall alle Beteiligten, sowohl mich als Teil des Publikums, mich als Vermittler oder mich als Auftraggeber. Nur eine in der Strategie der Kulturpolitik verankerte Praxis der Kulturvermittlung kann diese umfassende Wirkung erzielen. Es gibt dann nicht nur die Adressaten, die zufriedengestellt werden sollen, nicht nur die Institutionen, die eine bessere Auslastung erzielen wollen, nicht nur die Politik, die mehrheitsfähig sein muss. Vielmehr begreift sich eine in der Strategie der Kulturpolitik verankerte Kulturvermittlung als reziprokes System, welches für die Weiterentwicklung staatlicher Kulturförderung und Kulturpflege entscheidende Impulse gibt. Kulturvermittlung wird dadurch zum Kern einer partizipativen Kulturpolitik. Sie hat zum Ziel, möglichst vielen Menschen die Auseinandersetzung mit kulturellen Fragen, die Teilhabe an kulturellen Prozessen und den Zugang zu künstlerischen Werken zu ermöglichen. Dies kann nur nachhaltig wirken, wenn die Qualität konstant hoch ist. Erfolg verhält sich dabei keineswegs im umgekehrten Verhältnis zur Qualität. Wer dies behauptet, kapriziert sich auf ein elitäres Kunstverständnis, das auf Distinktion statt Kohäsion zielt.

Im Rahmen einer Veranstaltung im Aargauer Kunsthaus hat eine 9-jährige Teilnehmerin diese Erfahrung nonverbal auf den Punkt gebracht. Am Schluss der sogenannten «Kunstspirsch» waren die Kinder aufgefordert, über ein Bild zu sprechen, das ihnen besonders gefallen hatte. Die Schülerin, sie hiess Albana, sagte zur Vermittlerin: «Weisch, ich cha Bild nid rede, aber tanze.» Das Mädchen stellte sich vor das Bild ins Halbrund der Klasse und gab seinen Eindrücken durch Bewegung Ausdruck. Die Mitschüler quittierten den überraschenden Auftritt mit spontanem Applaus.

Ein Mädchen, nach unseren Massstäben ohne traditionelles Kunstverständnis und noch dazu unserer Sprache kaum mächtig, hat sich den Sinn, die Aussage des Kunstwerks zu eigen gemacht, ihre persönliche Erkenntnis den andern mitgeteilt und sie daran teilhaben lassen. Diese Begebenheit steht sinnbildlich für die Wirkung von Kulturvermittlung. Das Kunstwerk hatte die Kraft, eingeübte Konventionen der Bildbetrachtung und der Kommunikation zu sprengen, die Teilnehmerin am Vermittlungsprogramm war bereit, sich zu exponieren und die Kunstvermittlerin stellte den Rahmen her, in dem diese Interaktion möglich wurde. Alle Beteiligten stärkten ihre Identität als Gruppe und erweiterten gleichzeitig als Individuen ihren Horizont. Das hat Qualität.

Hans Ulrich Glarner ist Kulturbeauftragter des Kantons Aargau.



PERSPEKTIVWECHSEL Felicity Lunn: Die Kunstvermittlung als die vertiefte Begegnung mit Kunst

Aus der Perspektive einer Kunstinstitution hat die Vermittlung unterschiedliche Auswirkungen auf das Dreieck Organisation, Publikum und Vermittler_innen.

Durch die Kunstvermittlung wird die Begegnung mit Kunst vertieft, weil verborgene Zusammenhänge offenbart werden. Diese Begegnung, die mehr Zeit und Engagement verlangt als ein (anonymer) Ausstellungsbesuch, führt die unterschiedlichen, von kulturellem Hintergrund, Alter, Geschlecht oder Bildung geprägten Wahrnehmungen vor Augen. Über die für unterschiedliche Zielgruppen vorhandenen Angebote, sich zu einer Ausstellung zu äussern, erhält die Organisation selbst ein Feedback, wie Ausstellungen wahrgenommen werden. Die Kulturvermittlung öffnet die Augen der Organisation für andere Standpunkte, Reaktionen und Weltansichten. Dadurch lernt die Organisation mehr über ihr Publikum, aber auch mehr über die Wirkung der ausgestellten Kunst und die Art und Weise, wie sie gezeigt wird. Dies kann dazu führen, dass eine Organisation mehr über die Bedürfnisse der Besucher reflektiert und diese durch die Differenzierung verstärkt als Einzelne denn als anonyme Masse betrachtet.

Die Kunstvermittlung ist die beste Form von Marketing. Im Vergleich zu herkömmlichen Kommunikations- und Werbeformen, die die Hemmschwellen bei vielen Menschen nicht abbauen, ermutigt sie Teilnehmer_innen auf direkte und konkrete Art und Weise, die Organisation weiterhin zu besuchen und andere Menschen mitzubringen. Das Konzept der Vermittler als Gastgeber, wobei Kinder und Jugendliche Verwandte und Freunde einladen und führen können, erweitert den Kreis von Besuchern. Dadurch wird demonstriert, dass der persönliche Zugang zu Kunst wichtiger ist als das «Verständnis» von ihr.

Wenn Ausstellungen als echte Kommunikationsräume betrachtet werden können, hat die Kunstvermittlung die Funktion eines Dirigenten, der den Dialog zwischen der Ausstellung und dem Publikum initiiert und fördert. Viel mehr als rein konventionelles Wissen zu liefern oder traditionelles Kunstverständnis zu zementieren, bietet die Kunstvermittlung neue Vorstellungen, Kunst zu rezipieren, sie als Bestandteil des eigenen Lebens anzusehen. Wenn Betrachter_innen auf echte Art und Weise einbezogen, als Partner_innen, Akteur_innen oder Kompliz_innen behandelt werden,



wirkt die Kunstvermittlung als eine Auseinandersetzung mit der Kunst, die unterschiedlichste Betrachtungen und Interpretationen zulässt.

Die aktive Beteiligung an der Vermittlung von Kunst fördert eine Vielfalt von Kompetenzen, die für das heutige Leben von Kindern wie auch Erwachsenen wichtig sind: schauen und auf das Visuelle reagieren, Inhalte analysieren und vermitteln, eigene Meinungen präsentieren, zuhören und diskutieren können, die Haltung von anderen respektieren.

Felicity Lunn war von 1990–1998 Kuratorin an der Whitechapel Art Gallery in London, von 2005–2008 Direktorin des Kunstvereins Freiburg (Freiburg im Breisgau) und von 2009–2011 Regional Curator der UBS Art Collection. Seit Januar 2012 ist Felicity Lunn Direktorin des Kunsthauses CentrePasquArt in Biel.



PERSPEKTIVWECHSEL Irena Müller-Brozovic: Zu Risiken und Nebenwirkungen fragen Sie Ihren Vermittler

Vermittlung in mehrmonatigen → *partizipativen Projekten* ist keine einmalige Wunderpille, sondern ein Prozess, bei dem sich alle Beteiligten verändern.

Von Veranstaltern und der Politik wird Vermittlung oft als Sofortmassnahme (hoffentlich mit Dauerwirkung) gefordert und als Bestätigung der Wirkung wird eine Aufzählung von erreichten Menschen erwartet: Anzahl «Bekehrte» pro Anlass pro Franken. Je mehr Involvierte, desto besser. Vermittlung wird hier mit «Audience Development» gleichgesetzt.

Der Fokus der Vermittler liegt aber nicht auf der Masse, sondern auf der Klasse. Solche Qualitäten können nicht quantitativ beziffert werden. Trotzdem benötigen Vermittler, Kunstschaaffende, Intendanten und Kulturpolitiker Argumente, um Vermittlung zu rechtfertigen und zu fördern. Denn gute Vermittlung kostet.

Bei traditionellen Kunstformaten herrscht eine klare Trennung zwischen Künstlern und Publikum. Performierende Künstler spüren zwar die Reaktion des Publikums, doch sie kommen kaum in vertieften Kontakt mit den Rezipienten. In den langfristigen partizipativen Education Projekten werden Kunstschaaffende grundsätzlich in ihrem Tun hinterfragt. Sie geben Impulse für kreatives Tun, nehmen Ideen der Teilnehmer auf, durchlaufen mit ihnen Krisen und erfahren in der Auseinandersetzung mit Laien einen neuen gesellschaftspolitischen Aspekt in ihrer künstlerischen Arbeit. Dieser offene Prozess ist bei partizipativen Projekten mindestens so wichtig wie das Produkt. Wer darin involviert ist, spürt dessen Wirkung fast körperlich und empfindet die Vermittlungstätigkeit als herausfordernd und sinnvoll. Ein Risiko dabei ist, dass der offene Prozess nicht plan- und voraussehbar ist und durchaus auch scheitern kann. Als Nebenwirkung kann eine Veränderung der Künstler und Institutionen von innen her beobachtet werden: Bei neuen Vermittlungsprojekten wird die Zusammenarbeit zwischen Laien und Profis auf ausdrücklichen Wunsch der Künstler noch intensiver konzipiert, in der Saisonplanung wird die Vermittlung gleich mitgedacht, und eine Vermittlungsidee kann Grundlage für eine Produktion der Institution sein – ein Paradigmenwechsel! Voraussetzung dafür ist, dass Vermittlung Chefsache ist und ein Vermittlungsprojekt sowohl von der Öffentlichkeit als auch von den Entscheidungsträgern Würdigung erfährt.

→ *partizipative Projekte*
<http://www.educationprojekte.ch>
[25.1.2013]



Das Ziel von Education Projekten ist nicht Wissensvermittlung, sondern eine gemeinsame künstlerische Produktion von Laien und Profis. Die aktive Beschäftigung mit Kunst unterstützt die Persönlichkeitsbildung und – ganz besonders bei Tanzprojekten – das Selbstwertgefühl. Nach einem intensiven Probenprozess bewegen sich die Teilnehmer wie selbstverständlich in Garderoben, Kantinen, backstage und auf Bühnen von Theatern und Konzerthäusern – eine Eroberung von inneren und äusseren Welten.

Irena Müller-Brozovic studierte in Basel und Detmold Klavier, Schulmusik und Musikvermittlung / Konzertpädagogik. Im Auftrag der Abteilung Kultur Basel-Stadt leitet sie die «Education Projekte Region Basel». 2007 wurde ihr der «Junge-Ohren-Preis» zugesprochen. Sie ist u. a. tätig für das Sinfonieorchester Basel und das Theater Basel und lehrt Musikvermittlung an der Hochschule der Künste Bern.



PERSPEKTIVWECHSEL Bundesamt für Kultur, Sektion Kultur und Gesellschaft: Warum fördert der Bund die Kulturvermittlung?

Dieser Text gilt gleichermassen als Perspektivwechsel für 6. Warum (keine) Kulturvermittlung?

Es gibt viele gute Gründe, warum die öffentliche Hand die Kulturvermittlung fördern sollte. Die Argumente sind je nach Standpunkt ökonomischer, fiskalischer, pädagogischer, didaktischer, künstlerischer und gesellschaftlicher Art.

Für den Bund stehen gesellschaftliche Aspekte im Vordergrund. Der Gesetzgeber hat die Richtung vorgegeben, indem er das Ermöglichen und Erleichtern des Zugangs zur Kultur zu einem der Ziele der Kulturförderung des Bundes erklärt hat (Art. 3 Bst. d KFG). Projekte, die in diesem Sinn wirken, werden vom Bund bevorzugt unterstützt (Art. 8 Bst. a KFG). Die Botschaft zum Kulturförderungsgesetz bringt die Förderung des Zugangs unmittelbar mit Kulturvermittlung in Zusammenhang (Erläuterungen zu Art. 8 KFG).

Die Betonung der Aspekte Partizipation und Inklusion erklärt sich aus der Bedeutung, die der Bundesrat der Kultur beimisst: «Kultur [ist] ein zentraler Faktor des politischen und gesellschaftlichen Lebens, ein wirkungsvolles Instrument zur Wahrung der sozialen Integration und des gesellschaftlichen Zusammenhalts. Aktive Kulturpolitik beschränkt sich daher nicht auf die Förderung des künstlerischen Schaffens und die Erhaltung des kulturellen Erbes. Sie zielt auf die Beteiligung möglichst aller Bevölkerungsgruppen am kulturellen Leben. [...] Künste schärfen die Wahrnehmung und entwickeln das Bewusstsein. Es gibt keine bessere Schule des Betrachtens, der Aufmerksamkeit, des Differenzierens als Kunst. Genaues und kritisches Hinhören, Hinsehen, Mitdenken macht die Menschen aufmerksam, ausdrucks- und urteilsfähig. Sobald eine sinnliche Anschauung in emotionale oder intellektuelle Erkenntnis übergeht, wird sie gesamtgesellschaftlich bedeutsam. Der eigentliche Wert der Kultur liegt darin, dass sie dem Menschen ermöglicht, sich selbst und sein Umfeld zu verstehen und verständlich zu machen.» (Botschaft zur Finanzierung der Kultur 2012–2015).

Die Teilhabe eines breiten und vielfältigen Publikums ist für die Legitimation der Kulturförderung relevant: In den vergangenen Jahrzehnten ist das kulturelle Angebot in der Schweiz (wie auch in anderen Ländern) stark angestiegen. Das Publikumsinteresse hat damit nicht Schritt gehalten. Im Interesse der Nachhaltigkeit darf sich die Kulturförderung daher nicht auf



die Subvention des Kulturbetriebs (Ausbau und Konsolidierung des Angebots) beschränken, sondern es sind auch Massnahmen zur Heranbildung künftiger Nutzer und Nutzerinnen von Kunst und Kultur erforderlich.

Die wichtigsten Instrumente des Bundes für die Verbesserung des Zugangs zur Kultur in der Periode 2012–2015 sind Sprachenförderung, Förderung musikalischer Bildung, Leseförderung (Massnahmen des Bundesamtes für Kultur) sowie die Unterstützung von Kunstvermittlungsprojekten (Massnahmen der Stiftung Pro Helvetia).

Die Sektion Kultur und Gesellschaft kümmert sich um Fragen der kulturellen Bildung und der kulturellen Teilhabe, namentlich in den Bereichen Sprachförderung, Leseförderung, musikalische Bildung, Laien- und Volkskultur.



FÜR VERWEILENDE Arbeiten in Spannungsfeldern 5: Zwischen Vermittlung, Kunst, Dekonstruktion und Transformation

«It's not a question of being against the institution: We are the institution. It's a question of what kind of institution we are, what kind of values we institutionalise, what forms of practice we reward, and what kinds of rewards we aspire to. Because the institution of art is internalised, embodied, and performed by individuals, these are the questions that institutional critique demands we ask, above all, of ourselves.»
(Fraser 2005)

Kulturvermittlung als → Dekonstruktion (Sturm 2001) mit partizipatorischen und künstlerischen Zugängen sowie dem Anspruch, durch Vermittlung die Machtverhältnisse in Kulturinstitutionen zu analysieren und gegebenenfalls auch verändernd auf sie einzuwirken, ist zwar eine vergleichsweise seltene, aber keine neue Erscheinung. Zu ihren Vertreter_innen gehörten Ende der 1990er Jahre in Deutschland die Gruppe → Kunstcoop@ an der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst Berlin (NGBK 2001) und in Österreich die Gruppe «Stördienst» am Museum moderner Kunst, Wien; gegenwärtig in der Schweiz das Kollektiv → microsilions, in Österreich das Büro → trafo.K, oder in Spanien das Duo → Transductores. Gemeinsames Kennzeichen dieser Organisationen ist die kontextspezifische Entwicklung von Kunstvermittlung zwischen pädagogischem, politischem und künstlerischem Handeln, im Austausch und in Reibung mit Institutionen sowie mit unterschiedlichen Interessensgruppen. Eine wichtige Referenz für ihre Praxis bilden künstlerische Bewegungen, die ihre Arbeit im gleichen Spannungsfeld verorten. So zum Beispiel die englische → Artist Placement Group aus den 1960er Jahren, die sich wiederum auf Beispiele der russischen Avantgarde zu Beginn des 20. Jahrhunderts bezog, bei denen Künstler_innen mit Fabrik- oder Landarbeiter_innen in Kooperation traten (Rollig 2002). Spätestens in den 1990er Jahren entwickelte sich durch das partizipative Paradigma der New Genre Public Art (Jacob 1995; Lacy 1994, zur Reflexion im deutschsprachigen Raum siehe Babias 1995) ein internationales Praxisfeld, in dem Kunst, pädagogische sowie sozial- und repräsentationspolitische Arbeit nicht nur schwer voneinander zu trennen sind, sondern in dem deren Grenzüberschreitung programmatisch betrieben wird. Die hier umrissene Bewegung in der Kunstvermittlung formierte sich in den 1990er Jahren nicht zuletzt in Abgrenzung von der einer Museums- und Kunstpädagogik, die weitgehend auf der Basis von Entwicklungspsychologie und Kreativitätstheorien argumentiert. Kritik entzündet sich unter anderem daran, dass ein Zugang, der ausschliesslich versuche, zu begeistern und zu berühren, der Kunst genauso wie den Teilnehmenden nicht gerecht werde, weil er ihre produktiven Widerstände und Erkenntnispotentiale einebne.

→ Dekonstruktion siehe Glossar und Text 5.3

→ Kunstcoop@ <http://www.kunstcoop.de> [18.9.2012]

→ microsilions <http://www.microsilions.org> [18.9.2012]

→ trafo.K <http://www.trafo-k.at> [18.9.2012]

→ Transductores <http://transductores.net> [26.9.2012]

→ Artist Placement Group <http://www2.tate.org.uk/artistplacementgroup/> [26.9.2012]



Ein weiterer Punkt der Kritik sind die mit einem allein auf individuelle Entfaltung abzielenden Zugang verbundenen → Ausschlussmechanismen.

→ Ausschlussmechanismen siehe Text 4.FV

Seit den 1990er Jahren kamen nicht nur aus der Kunst, sondern auch von der deutschsprachigen Kunstpädagogik selbst Impulse, welche zum einen die Autonomie und Kunstspezifik von Vermittlung betonten und zum anderen auf die Bildungspotentiale zeitgenössischer Kunstproduktion verwiesen. Der Ansatz der «ästhetischen Bildung der Differenz» (Maset 1995) beispielsweise legt der Vermittlung die künstlerische Tradition nicht-instrumentellen Denkens nahe und versteht Kunstpädagogik als eine mögliche Praxisform von Kunst. Hier wird Kunstvermittlung zur widerständigen Instanz gegen die Tendenz, sie als kapitalisierbare Dienstleistung zu sehen – gegen die nahtlose Weitergabe von Fachwissen genauso wie gegen die Optimierung des Sozialverhaltens der an ihr beteiligten Akteure.

→ ethnisierende Codes siehe Glossar

Ein drittes impulsgebendes Feld für eine Kunstvermittlung mit dekonstruktiver Funktion ist die kritische Museologie und die New Art History. Diese befragen seit den 1970er Jahren das durch Museen repräsentierte kanonische Wissen und die Art, wie es vermittelt wird, auf Machtverhältnisse hin. Die Anordnungen der Objekte, die Raumordnungen und Verhaltensregeln in Museen werden bei diesem Zugang unter anderem mit Rückgriff auf die Analysen zur Produktion von sozialer Ungleichheit durch Pierre Bourdieu (Bourdieu 1982), auf Michel Foucaults Arbeiten zu Macht, Wissen und Disziplinierung (Bennett 1995; Duncan 1996) sowie auf die Zeichentheorie (Barthes 2003) als Texte gelesen, die es zu dekonstruieren gilt.¹ Ihre Ökonomien, ihre geschlechtlichen und → ethnisierenden Codes sowie die historischen und sozialen Bedingungen ihrer Entstehung werden dabei in dem Bewusstsein analysiert, dass es kein abschliessbares kritisches Instrumentarium geben kann, sondern dass jede Lesung wieder neue Texte produziert. Eine Tagung in der Tate Britain von 1992 trug den Titel «Gallery Education and The New Art History» (Vincentelli, Grigg 1992). Ihre Leitfrage lautete: «How can gallery educators involve themselves in analysing or deconstructing their own gallery's practice?» Die Kunsthistorikerin Frances Borzello wies in ihrem Beitrag darauf hin, dass eine besondere Herausforderung und Kapazität der Kunstvermittlung darin läge, dass sie vor der Materialität der von der New Art History kritisch analysierten Werke und den Räumen der musealen Repräsentation nicht in akademische Sprachräume ausweichen könne. Stattdessen müsse sie im Umgang mit dem Publikum und dem Material Sprachen entwickeln, die den – ebenfalls ausschliessenden – Diskurs der New Art History demokratisieren (Borzello 1992, p. 10). Auf diese Weise dekonstruierte Borzello vor einer museumspädagogischen Zuhörer_innenschaft ihre eigenen Wissenschaftszusammenhänge und argumentierte implizit gegen die (auch heute noch festzustellende) traditionell abgewertete Position der Vermittlungsarbeit. Entgegen dem Klischee, Kunstvermittlung führe zwangsläufig zu einer Simplifizierung von Inhalten, wies sie auf die



mit der Anforderung des sprachlichen Registerwechsels verbundene Komplexitätssteigerung hin. Diese Lesart ist bereits informiert von dem in den 1980er Jahren in der New Art History (Borzello, Rees 1986) und der New Museology (Vergo 1989; Hauenschild 1988) erhobenen Anspruch, durch den aktiven Einbezug bislang von Museen weitgehend ausgeschlossener Gruppen Gegenerzählungen (Giroux et al. 1994) zu produzieren und das Museum zu einem Ort der Interaktion und der Debatte zu machen.

Im 21. Jahrhundert führten die oben angeführten diskursiven und praktischen Feldüberschneidungen zwischen Vermittlungspraxis, Kunst, Kunstwissenschaft und Museologie zu einem → Educational Turn (→ Rogoff 2008; O'Neill, Wilson 2010) im Ausstellungswesen – einem wachsenden Interesse von Ausstellungsmacher_innen und Künstler_innen an pädagogischen Formaten und Fragestellungen. Dieses Interesse wurde auch durch die Kritik am marktorientierten Umbau des europäischen Bildungswesens, insbesondere im Zuge der im Jahr 2000 verabschiedeten → Lissabon-Strategie der EU befördert. Projekte und Texte im Rahmen des Educational Turn sind daher häufig mit einer Kritik an der Ökonomisierung von Wissen und insbesondere von künstlerischer Bildung und Ausbildung sowie mit einer Suche nach alternativen Räumen und Praktiken der Bildung verknüpft. Entsprechend gross ist die Aufmerksamkeit für Ansätze der kritischen Pädagogik, wobei das Spektrum der Bezugnahmen sehr unterschiedliche Positionen, von Paulo Freire (Freire 1973) über bell hooks (hooks 2003) bis Jacques Rancière (Rancière 2007) umfasst. Auf der Praxisebene artikuliert sich der Educational Turn zum Beispiel in pädagogischen Formaten wie Ausstellungsprogrammen, die das Publikum zur mitgestaltenden Instanz erklären (siehe z. B. das Projekt → Wide Open School der Hayward Gallery in London im Sommer 2012²), in der Re-Aktualisierung von historischen Formen wie dem Brecht-Weill'schen Singspiel (vgl. z. B. die Inszenierungen des Petersburger Kollektivs → Chto delat?), in der Verschränkung der Produktion von künstlerischen und didaktischen Materialien (vgl. hierfür die zum Download bereitstehenden Videos und Comics des Kollektivs → Pinky Show, die u. a. von Lehrpersonen für den Unterricht verwendet werden), in selbstorganisierten Räumen künstlerischer Bildung (z. B. die → parallel school of art; die → freie/langsame Universität Warschau) oder in künstlerischen Projekten, welche die Bedingungen des Lernens untersuchen (z. B. die Arbeit → Hidden Curriculum der Künstlerin Annette Krauss in Zusammenarbeit mit Schüler_innen aus niederländischen Schulen (Krauss, o. D.)).

Zwischen den Inhalten, Absichten und Praktiken einer → dekonstruktiv oder auch → transformativ ausgerichteten Kunstvermittlung einerseits und den künstlerischen und kuratorischen Befragungen im Rahmen des Educational Turn andererseits gibt es zahlreiche Überschneidungen. Dennoch wurde seitens der Künstler_innen und Ausstellungsmacher_innen die in der Vermittlung geleistete Arbeit und das dort vorhandene Wissen bisher selten zur Kenntnis genommen (→ Sternfeld 2010; Mörsch 2011;

→ Educational Turn siehe Glossar

→ Rogoff 2008 <http://www.e-flux.com/journal/view/18> [21.2.2013]; siehe Materialpool MFV0501.pdf

→ Lissabon-Strategie der EU http://www.consilium.europa.eu/ueDocs/cms_Data/docs/pressData/de/ec/00100-r1.d0.htm [26.9.2012]; <http://www.snesup.fr/Presse-et-documentation?aid=4440&ptid=5&cid=3765> [14.10.2012]; siehe Materialpool MFV0503.pdf

→ Wide Open School <http://wideopenschool.com/> [14.5.2012]

→ Chto delat? <http://www.chtodelat.org> [14.5.2012]

→ Pinky Show <http://www.pinkyshow.org> [25.9.2012]

→ parallel school of art <http://www.parallel-school.com> [19.10.2012]

→ freie/langsame Universität Warschau <http://wuw2010.pl> [24.9.2012]

→ Hidden Curriculum <http://www.post-editions.com/?page=hiddencurriculum> [25.9.2012]

→ dekonstruktive Kunstvermittlung siehe Text 5.3

→ transformative Kunstvermittlung siehe Text 5.5

→ Sternfeld 2010 <http://www.e-flux.com/journal/unglamorous-tasks-what-can-education-learn-from-its-political-traditions> [14.10.2012]; siehe Materialpool MFV0502.pdf



schnittpunkt 2012). In dieser Ignoranz spiegelt sich eine traditionelle Hierarchie zwischen den Feldern Kunst und Bildung. Es bleibt zu hoffen, dass in der Zukunft an immer mehr Orten eine Zusammenarbeit möglich wird. Denn es existieren korrespondierende, gemeinsam zu bearbeitende Spannungsfelder und damit potentiell produktive Verknüpfungsmöglichkeiten der kuratorischen, künstlerischen und vermittlerischen Wissensproduktion. Eines betrifft die → Spannung zwischen der Produktion von Ausschlüssen und dem Paternalismus gezielter Einladungs- und Inklusionspolitiken. An dieser Stelle wäre eine Allianzbildung im Sinne eines gemeinsamen Reflektierens und Entwickelns von Handlungsmöglichkeiten aus den verschiedenen professionellen Perspektiven sehr sinnvoll. Ebenso bei einem weiteren Spannungsfeld, welches den Wunsch der Kooperation auf Augenhöhe betrifft. Wenn eine Kulturinstitution sich in Kooperation zum Beispiel mit einer kleinen Bildungseinrichtung begibt, so tut sie das aus einer machtvollen Position heraus. Diese ist nicht immer materiell begründet, sondern zuvorderst im kulturellen und → sozialen Kapital. Daher ist eine aktive Arbeit an der Herstellung von Verhältnissen auf Augenhöhe notwendig, die von der Institution in Kooperation mit ihren jeweiligen Partner_innen betrieben werden müsste. Alle drei professionellen Felder, das Kuratieren/die Programmgestaltung, die auf Partizipation und Bildung ausgerichtete Kunstproduktion und die Vermittlung teilen Erfahrungen wie die, dass aktiv ein Projekt Mitgestaltende leicht zum «Material für Projekte» degradiert werden können. Oder dass eine ausgeglichene Interessenslage unversehens in die Ausbeutung von Arbeitskraft mit dem Argument symbolischer Entschädigung umkippen kann. Ein multiperspektivisches Nachdenken und Entwickeln von Handlungsoptionen könnte dazu beitragen, die Selbstreflexivität und das Fällen bewusster und begründeter Entscheidungen zu fördern.

Mit dem Nachdenken über das Agieren in Machtverhältnissen verbunden ist ein drittes Spannungsfeld. Dieses betrifft die Frage nach den Ästhetiken von Projekten an der Schnittstelle von Kunst und Bildung. Während Kulturinstitutionen ein hochempfindliches Sensorium gegenüber der – je nach Institution «guten» oder eher «coolen» – Form pflegen, sind die von Teilnehmenden und Kooperationspartner_innen gewünschten Selbstrepräsentationen oder hergestellten Produkte möglicherweise nicht immer mit diesen Ansprüchen vereinbar. Es treffen hier unterschiedliche Notwendigkeiten, Qualitätsvorstellungen und Interessen in Bezug auf Darstellungsweisen aufeinander. Von institutioneller Seite her heisst die Antwort auf diese Spannung bislang häufig Einverleibung oder Ausschluss: Entweder ein Projekt passt sich den Gestaltungsparametern des im jeweiligen künstlerischen Feld Anerkannten an, oder es wird nicht sichtbar oder findet gar nicht erst statt. Selbstreflexive Vermittlung dagegen versucht, die ästhetischen Artikulationen aller Beteiligten ernst zu nehmen. Dies geht jedoch zuweilen zu Lasten einer informierten und

→ Spannung siehe Text 2. FV

→ soziales Kapital siehe Glossar: Kapitalsorten



elaborierten formalen Gestaltung von Sichtbarkeit, die wiederum dem Projekt und seinen Akteuren in vielen Fällen nützen könnte. Auch bei dieser Gratwanderung und den damit verbundenen Aushandlungsprozessen würde ein Austausch zwischen Vermittlung, kuratorischer und künstlerischer Praxis möglicherweise zu interessanten Ergebnissen führen. Ein Beispiel aus der Vermittlungs- und Kooperationspraxis zwischen einer selbstorganisierten Gruppe und einer grossen Ausstellungsinstitution soll Ansätze für den Umgang mit den genannten Spannungsfeldern aufzeigen.

In den Jahren 2009 und 2010 fand in der Schweiz das Forschungs- und Entwicklungsprojekt «Kunstvermittlung in Transformation» statt (Settele et al. 2012). Darin arbeiteten vier Kunsthochschulen mit sechs Museen zusammen, um die Vermittlung an den Museen forschend weiterzuentwickeln. Das Institute for Art Education (IAE) der Zürcher Hochschule der Künste kooperierte in diesem Rahmen mit dem Museum für Gestaltung Zürich und entwickelte verschiedene Pilotprojekte. Eines bestand aus einer Kooperation von Nora Landkammer, wissenschaftliche Mitarbeiterin am IAE, mit dem Verein «Bildung für Alle» und dessen Projekt → *Autonome Schule*.³ Die Autonome Schule bietet Deutschkurse und andere Aktivitäten für Menschen an, die ausgeschlossen vom formalen Bildungssystem in Zürich leben. Nora Landkammer kontaktierte die Organisation in Zusammenhang mit dem Plan, zu der Ausstellung → *Global Design* des Museums für Gestaltung, die sich mit den Auswirkungen der Globalisierung auf Gestaltung auseinandersetzte, ein Vermittlungsprojekt zu entwickeln.

Die Ausstellung sollte Anlass für eine Auseinandersetzung über Globalisierung und Visualität werden, bei der alle Beteiligten – auch das Museum – lernen würden. Schon durch die Ansprache einer kleinen, auf freiwilliger Arbeit basierenden Selbstorganisation migrantischer und nichtmigrantischer Akteure seitens einer Forschungsinstitution, die an einer grossen Kunsthochschule angesiedelt ist, befand sich dieses Projekt in dem genannten Widerspruch, Augenhöhe von einer Machtposition aus herstellen zu wollen. Im konkreten Fall wurde dieser Widerspruch zum einen dadurch gestaltbar (nicht auflösbar), dass die Gruppe im Umgang mit ungleichen Machtverhältnissen sehr bewusst agierte, ebenso die Kunstvermittlerin. Gleich zu Beginn stellte die Gruppe die Frage nach der Rollenverteilung in dem Projekt und danach, wer in welcher Weise von der Zusammenarbeit profitiere. Die Gruppe wollte sich nicht für Forschungszwecke instrumentalisieren lassen und auch nicht dazu dienen, das Museum mit → *symbolischem Mehrwert* auszustatten. Sehr genau wurde in allen Phasen der Zusammenarbeit darauf geachtet, dass die Interessen aller Beteiligten offen artikuliert, immer wieder überprüft und – im Sinne eines «minimalen Gleichgewichts» – gewahrt wurden, ohne dabei die Tatsache der ungleich verteilten Ressourcen zu verleugnen. So wurde zum Beispiel gemeinsam entschieden, dass die Kunstvermittlerin und ein Mitglied der Gruppe das Projekt im Team leiteten. Wichtig war in diesem

→ *Autonome Schule* <http://www.schuel.ch> [25.9.2012]; siehe Text 4.4

→ *Global Design* <http://www.museum-gestaltung.ch/de/ausstellungen/rueckblick/2010/global-design> [26.9.2012]

→ *symbolischer Mehrwert* siehe Glossar



Zusammenhang auch, dass das konkrete Vorgehen und die Inhalte im Projekt nicht von der Vermittlerin vorgefabriziert, sondern gemeinsam in der Gruppe entwickelt wurden. Dementsprechend erhielt das Projekt den sehr offenen Namen «Atelier» – die Bezeichnung für eine Werkstatt, in der sich Unerwartetes und Ungeplantes in unterschiedlichen Arbeitsformen ereignen kann. Gemeinsam besuchte die Gruppe, die aus 15 Interessierten bestand, die in der Autonomen Schule Deutsch lernten, zunächst mehrmals die Ausstellung und führte Gespräche mit der leitenden Kuratorin. Bei den Ausstellungsbesuchen wurde der erste Widerspruch artikuliert: Die «Wir»-Adressierungen in den Ausstellungstexten und im Katalog richteten sich ausschliesslich an die relativ wohlhabenden und vor allem legalisierten Mitglieder der Gesellschaft – beispielsweise bei der Betonung, dass es heutzutage normal sei, alles mit Kreditkarte zu bezahlen. Genauso verhielt es sich mit den in der Ausstellung befindlichen Gegenständen, bei denen der Gruppe gleich auffiel, dass die meisten davon für sie unerschwinglich oder aufgrund ihres Aufenthaltsstaus nicht zugänglich waren. Die Einladung an eine Gruppe, in der Ausstellung präsent zu sein und mit Inhalten zu arbeiten, die eigentlich nicht für sie gemacht und gedacht waren, produzierte das beschriebene → Spannungsverhältnis von Paternalismus und Öffnung der Institution. Um damit umzugehen, wurde darauf verzichtet, im Sinne einer «Zielgruppenansprache» mögliche Interessen der Gruppe vorab zu definieren. Stattdessen wurde ein Diskussionsraum eröffnet, um in der Gruppe gemeinsam herauszuarbeiten, was die eigenen Positionen und Interessen gegenüber dem Museum und der Ausstellung sein könnten.

Dies bedeutete, das Projekt weniger als → Partizipation denn als → Kollaboration mit der Institution zu begreifen – mit einem entsprechend offenen Ende, was die Resultate betraf. Im Anschluss an die Ausstellungsbesuche beschäftigte sich die Gruppe in verschiedenen Workshops mit visuellen Medien und entwickelte Annäherungen an den Stadtraum durch die Kamera, unter dem Blickwinkel der Globalisierung und entlang der Themen, die auch die Ausstellung strukturierten: Mobilität, Kommunikation, Wirtschaft und Kontrolle. Die Gruppe entschied sich im Laufe dieser Erkundungen, die vier Themen aus der Sicht derer zu bearbeiten, die illegalisiert in Zürich leben und dort bleiben wollen. Bei der Arbeit im Stadtraum war es von Seiten der Institution ein weiteres Mal nötig, aktiv an der Herstellung von Augenhöhe beziehungsweise der Umverteilung von Ressourcen zu arbeiten. Die Kameras wurden für die Teilnehmenden des Ateliers vom IAE ausgeliehen. Die Geräte wurden jeweils mit einem Begleitbrief versehen, damit keine_r der Beteiligten ohne Papiere bei einer Polizeikontrolle in den Verdacht geraten würde, eines davon gestohlen zu haben. Das Leitungsteam brachte nach einigen Treffen die Idee ein, gemeinsam eine Publikation zu produzieren, die anderen Leuten in der gleichen Situation helfen sollte, sich in Zürich zurechtzufinden: ein «Bleibeführer» – in ironischer Replik auf die allgegenwärtigen touristischen «Reiseführer». Die nächsten Monate

→ Spannungsverhältnis siehe Text 2. FV

→ Partizipation siehe Text 4.3

→ Kollaboration siehe Text 4.4



vergingen mit der kollektiven Entwicklung dieser Publikation. In dieser Phase bestand Gelegenheit, in dem dritten der genannten Spannungsfelder zu arbeiten: dem, das aus unterschiedlichen Ästhetiken resultiert. Denn die Frage nach der Ästhetik des «Bleibeführers», nach seiner Form, seinem Erscheinungsbild, war nicht leicht zu beantworten. Die Mitglieder der Gruppe kamen aus unterschiedlichen Schichten und geopolitischen Regionen und hatten heterogene Zugänge zur Formgebung. An dieser Stelle griff die Kunstvermittlerin stärker ein als im übrigen Prozess, weil sie sich in Bezug auf das Produkt des Projektes mehrfach verpflichtet fühlte: dem Museum, dem Forschungsinstitut und nicht zuletzt den eigenen Gestaltungsansprüchen und dem Vermittlungsprojekt selbst. Sie brachte an dieser Stelle auch ihre gestalterische Expertise ein. Zwar wurden alle Entscheidungen in Bezug auf Bild- und Textauswahl in der Gruppe diskutiert und beschlossen, aber der → Bleibeführer erhielt ein homogenes, aktuellen Standards – und Konventionen – entsprechendes Grafikdesign. Er wurde darum auch von Seiten des Museums als Produkt akzeptiert und lag neben den anderen Angeboten im Museumsshop zum Verkauf aus. Gleichzeitig wurde er auch in der Stadt Zürich stark nachgefragt, von Organisationen, die im Bereich Migration arbeiten. Der «professionelle Auftritt» der Publikation hatte demnach einen mehrfachen taktischen Nutzen und führte dazu, dass der «Bleibeführer» in einer zweiten Auflage nachgedruckt wurde (Landkammer, Polania 2012).

Die → Funktionen der Vermittlung aus der Perspektive des Museums sind in diesem Projekt vielschichtig. Sie beinhalten eine reproduktive Dimension, da zumindest temporär neue Nutzer_innen für das Museum erreicht wurden. Doch tritt dieser Aspekt gegenüber der dekonstruktiven Funktion der Vermittlung in den Hintergrund. Diese liegt zum einen in der kritischen Hinterfragung der Adressierungen, welche das Museum und die besuchte Ausstellung «Global Design» implizit vornahm – nicht nur auf der diskursiven Ebene, sondern bereits durch die Anwesenheit von Personen, die von den meisten gesellschaftlichen Ressourcen aufgrund von → alltäglichem und strukturellem Rassismus ausgeschlossen sind. Zum anderen, weil mit dem Bleibeführer ein neuer Beitrag entstand, der an das Bestehende als Vorschlag für eine Interpretation des Themas «Global Design» andockte und dieses so gleichzeitig in seiner Bedeutung verschob. Weiter beinhaltet das Projekt auch eine transformative Dimension: durch die Bildung einer Gruppe mit Aktivitäten über die bisherigen Formate der Museumsvermittlung hinaus, durch die Öffnung der Vermittlung als Raum für gesellschaftspolitisches Handeln und durch die Nachfrage nach dem «Bleibeführer» durch ein anderes gesellschaftliches Handlungsfeld. Das Museum transformierte sich in diesem Rahmen zu einer «Institution of Critique», wie sie die Künstlerin Andrea Fraser im Eingangszitat dieses Textes als Konsequenz von dreissig Jahren Institutionskritik in der Kunst einfordert. Mittelfristig trug das Projekt «Kunstvermittlung in Transformation», in

→ Bleibeführer <https://docs.google.com/file/d/0B8GZVOICv9OPsk5sSkJ1MVZ1R2c/edit?pli=1> [22.2.2013]; siehe Materialpool MFV0504.pdf

→ Funktionen der Vermittlung siehe Texte für Eilige in «5. Wie wirkt Kulturvermittlung?»

→ alltäglicher und struktureller Rassismus siehe Glossar



welchem das «Atelier» verortet war, zu einer sichtbaren Veränderung am Museum bei. 2012 wurde dort die Stelle einer «Kuratorin Vermittlung» eingerichtet. Letzteres ist – so die These der Autorin – ebenfalls ein Symptom des oben beschriebenen Educational Turn: die vielerorts wahrzunehmende Aufwertung von Vermittlung in den Kultureinrichtungen. Diese Aufwertung ist für die Weiterentwicklung des Arbeitsfeldes zentral. Denn wenn die durch die Diskurse dieses Turn artikulierten Ansprüche eingelöst werden sollen, ist bei der Durchführung von Vermittlungsprojekten in jedem Fall eine pädagogische Expertise im Sinne von pädagogischer Reflexivität wichtig, die weder die Akteur_innen aus der Kunst noch aus der Programmgestaltung automatisch mitbringen. Es bleibt abzuwarten, ob sich der Educational Turn als stark im Sinne eines Paradigmenwechsels erweist und dazu führt, dass künstlerisches, kuratorisches und pädagogisches Wissen in den Kulturinstitutionen gleichberechtigt zusammenwirken.

1 «[...] bei einem klassischen philosophischen Gegensatz (hat man es) nicht mit der friedlichen Koexistenz eines Vis-à-vis, sondern mit einer gewaltsamen Hierarchie zu tun [...] Einer der beiden Ausdrücke beherrscht den anderen, steht über ihm. Eine Dekonstruktion des Gegensatzes besteht zunächst darin, im gegebenen Augenblick die Hierarchie umzustürzen. [...] Der Praktiker der Dekonstruktion arbeitet innerhalb eines Begriffssystems, aber in der Absicht, es aufzubrechen» (Culler 1982, S. 95).

2 Im Ankündigungstext auf der Website des Southbank Centre heisst es: «This summer, [...], the Hayward Gallery transforms into Wide Open School. An experiment in public learning, Wide Open School offers a programme devised and fuelled by the imaginations of more than 80 artists from over 40 different countries. Intended as a meeting place for people who love learning but don't necessarily like being taught, Wide Open School presents the opportunity for people of all ages and walks of life to explore different ways of learning about a wide variety of subjects, alongside leading artists.»

3 Ich danke an dieser Stelle meiner Kollegin Nora Landkammer für die Zurverfügungstellung von schriftlichen Notizen, auf denen meine kurze und zwangsläufig die Komplexität des Projektes verkürzende Beschreibung basiert.

Literatur und Links

Der Text basiert in Teilen auf folgenden bereits erschienenen Beiträgen:

- Mörsch, Carmen: «In Verhältnissen über Verhältnisse forschen: «Kunstvermittlung in Transformation» als Gesamtprojekt», in: Settele, Bernadett, et al. (Hg.): Kunstvermittlung in Transformation. Ergebnisse und Perspektiven eines Forschungsprojektes, Zürich: Scheidegger & Spiess, 2012, S. 299–317
- Mörsch, Carmen: «Allianzen zum Verlernen von Privilegien: Plädoyer für eine Zusammenarbeit zwischen kritischer Kunstvermittlung und Kunstinstitutionen der Kritik», in: Lüth, Nanna, et al. (Hg.): medien kunst vermitteln, Berlin: Revolver Publishing, 2011, S. 19–31



Weitere Literatur:

- Babias, Marius: Kunstvermittlung/Vermittlungskunst, Dresden/Basel: Verlag der Kunst, 1995
- Barthes, Roland: Mythen des Alltags, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003 (französische Originalausgabe 1964)
- Bennett, Tony: The Birth of the Museum: History, Theory, Politics, London / New York: Routledge 1995
- Borzello, Frances; Rees, A. L.: The New Art History, London: Camden, 1986
- Borzello, Frances: «The New Art History and Gallery Education», in: Vincentelli, Moira; Grigg, Colin (Hg.): Gallery Education and the New Art History, Lewes: Falmer Press, 1992
- Bourdieu, Pierre: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982
- Culler, Jonathan: On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism, Ithaca: Cornell University Press 1982
- Duncan, Carol: Civilizing Rituals Inside Public Art Museums, London/New York: Routledge, 1996
- Fraser, Andrea: «From the Critique of Institutions to an Institution of Critique», in: Artforum, Jg. 44, Nr. 1, 2005, S. 278–283
- Freire, Paulo: Pädagogik der Unterdrückten. Bildung als Praxis der Freiheit, Hamburg: Reinbek, 1973
- Giroux, Henry A., et al. (Hg.): Counternarratives: Cultural Studies and Critical Pedagogies in Postmodern Spaces, London/New York: Routledge, 1994
- Haydari, Ibrahim, et al.: Bleibeführer Zürich, Zürich: Eigenverlag, 2010. Produziert im Rahmen des Forschungsprojekts «Kunstvermittlung in Transformation», Institute for Art Education IAE, ZHdK (et al.), 2010; <https://docs.google.com/file/d/0B8GZVOICv9OPsk5sSkj1MVZ1R2c/edit?pli=1> [22.2.2013], siehe Materialpool MFV504.pdf
- Hauenschield, Andrea: Neue Museologie, Bremen: Reihe des Übersee-Museums, 1988
- hooks, bell: Teaching Community: A Pedagogy of Hope, London / New York: Routledge, 2003
- Jacob, Mary Jane: Culture in Action: New Public Art in Chicago. Sculpture Chicago, Seattle: Bay Press, 1995
- Krauss, Annette: Hidden Curriculum. Rotterdam: post editions, o. D.; <http://www.post-editions.com/index.php?page=hiddencurriculum> [25.9.2012]
- Lacy, Suzanne (Hg.): Mapping the Terrain: New Genre Public Art, Seattle: Bay Press, 1994
- Landkammer, Nora; Polania, Felipe: «Atelier. Ein Dialog über die Zusammenarbeit», in: Settele, Bernadett, et al. (Hg.): Kunstvermittlung in Transformation, Zürich: Scheidegger & Spiess, 2012, S. 212–227
- Maset, Pierangelo: Ästhetische Bildung der Differenz. Kunst und Pädagogik im technischen Zeitalter, Stuttgart: Radius, 1995
- NGBK (Hg.): Kunstcoop®, Berlin: Vice Versa, 2001
- O'Neill, Paul; Wilson, Mick (Hg.): Curating and the Educational Turn, London/Amsterdam: Open Editions/De Appel Arts Centre, 2010
- Rancière, Jacques: Der unwissende Lehrmeister, Wien: Passagen, 2007
- Rogoff, Irit: «Turning», in: eflux Journal Nr. 0, November 2008; <http://www.e-flux.com/journal/view/18> [21.2.2013], siehe Materialpool MFV0501.pdf
- Rollig, Stella: «Zwischen Agitation und Animation, Aktivismus und Partizipation in der Kunst des 20. Jahrhunderts», in: Rollig, Stella; Sturm, Eva (Hg.): Dürfen die das? Kunst als sozialer Raum. Art/Education/Cultural Work/Communities, Wien: Turia und Kant, 2002, S. 128–139



- schnittpunkt (Beatrice Jaschke, Nora Sternfeld) (Hg.): Educational Turn. Handlungsräume der Kunst- und Kulturvermittlung, Wien: Turia und Kant, 2012
- Settele, Bernadett, et al. (Hg.): Kunstvermittlung in Transformation. Ergebnisse und Perspektiven eines Forschungsprojektes, Zürich: Scheidegger & Spiess, 2012
- Sternfeld, Nora: «Unglamorous Tasks: What Can Education Learn from its Political Traditions?», in: eflux Journal Nr. 3, März 2010, «Education actualized»; <http://www.e-flux.com/issues/14-march-2010> [14.10.2012], siehe Materialpool MFV0502.pdf
- Sturm, Eva: «Kunstvermittlung und Dekonstruktion», in: NGBK (Hg.): Kunstcoop®, Berlin: Vice Versa, 2001, S. 27–36
- Vergo, Peter: The New Museology, London: Reaktion Books, 1989
- Vincentelli, Moira; Grigg, Colin (Hg.): Gallery Education and the New Art History, London: The Arts Council of Great Britain, 1992

Link:

- Artist Placement Group: <http://www2.tate.org.uk/artistplacementgroup> [26.9.2012]
- Autonome Schule: <http://www.schuel.ch> [25.9.2012]
- Büro trafo.K: <http://www.trafo-k.at> [18.9.2012]
- Duo Transductores: <http://transductores.net> [26.9.2012]
- Europäische Union, Lissabon-Strategie: http://www.consilium.europa.eu/ueDocs/cms_Data/docs/pressData/de/ec/00100-r1.d0.htm [26.9.2012], <http://www.snesup.fr/Presse-et-documentation?aid=4440&ptid=5&cid=3765> [14.10.2012], siehe Materialpool MFV0503.pdf
- Freie/langsame Universität Warschau: <http://wuw2010.pl> [24.9.2012]
- Gruppe Kunstcoop®: <http://www.kunstcoop.de> [18.9.2012]
- Hayward Gallery, London, Wide Open School: <http://ticketing.southbankcentre.co.uk/find/festivals-series/wide-open-school> [14.5.2012]
- Hidden Curriculum: <http://www.post-editions.com/?page=hiddencurriculum> [25.9.2012]
- Kollektiv Chto delat?, Petersburg: <http://www.chtodelat.org> [14.5.2012]
- Kollektiv microsillons: <http://www.microsillons.org> [18.9.2012]
- Kollektiv Pinky Show: <http://www.pinkyshow.org> [25.9.2012]
- Museum für Gestaltung, Zürich, Ausstellung Global Design: <http://www.museum-gestaltung.ch/de/ausstellungen/rueckblick/2010/global-design> [26.9.2012]
- parallel school of art: <http://www.parallel-school.com> [19.10.2012]