educational turn

SCHNITTPUNKT
AUSSTELLUNGSTHEORIE & PRAXIS

Diese Publikation ist die fünfte der von *schnittpunkt* herausgegebenen Schriftenreihe »ausstellungstheorie & praxis«. Ausgehend von theoretisch fundierten Ausstellungs- und Museumsanalysen geht es in dieser Serie von Sammelbänden darum, aktuelle Praktiken des Ausstellens zu reflektieren und experimentelle Ausstellungsformen zu analysieren.

Bisher erschienen:
* Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen, 2005
* Storyline. Narrationen im Museum, 2009
* Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien, 2009
* Fotografie und Wahrheit. Bilddokumente in Ausstellungen, 2010

schnittpunkt. ausstellungstheorie & praxis ist ein offenes, transnationales Netzwerk für AkteurInnen sowie Interessierte des Ausstellungs- und Museumsfeldes. Als Plattform außerhalb des institutionalisierten Betriebes bietet *schnittpunkt* seinen Mitgliedern die Möglichkeit für interdisziplinären Austausch, Information und Diskussion. Die Sichtbarmachung institutioneller Deutungs- und Handlungsmuster als kulturell und gesellschaftspolitisch bedingt, ist dabei ebenso Ziel wie die Herstellung einer kritisch-reflexiven Ausstellungs- und Museumsöffentlichkeit.

schnittpunkt. ausstellungstheorie & praxis besteht aus: Martina Griesser-Stermscheg, Christine Haupt-Stummer, Renate Höllwart, Beatrice Jaschke, Monika Sommer, Nora Sternfeld und Luisa Ziaja.

www.schnitt.org

educational turn
Handlungsräume der Kunst- und Kulturvermittlung

HG. VON SCHNITTPUNKT
BEATRICE JASCHKE UND NORA STERNFELD

INSTITUTE FOR ART EDUCATION
ZÜRCHER HOCHSCHULE DER KÜNSTE

AUSSTELLUNGSTHEORIE & PRAXIS
BAND 5

VERLAG TURIA + KANT

Inhalt

CARMEN MÖRSCH
Grußwort 9

BEATRICE JASCHKE und NORA STERNFELD
Einleitung. Ein *educational turn* in der Vermittlung . . . 13

THEORIEN

IRIT ROGOFF
Wenden 27

CARMEN MÖRSCH
Sich selbst widersprechen. Kunstvermittlung als kritische Praxis innerhalb des *educational turn in curating* 55

CLAUDIA HUMMEL
»Es ist ein schönes Haus. Man sollte es besetzen.« Aktualisierung des Museums 79

NORA STERNFELD
Segeln 117

REFLEXIONEN

JANNA GRAHAM
Para-sites/Para-siten wie wir 131

schnittpunkt im Gespräch mit SANDRA ORTMANN
Kunstvermittlung als Haltung 139

CLAUDIA EHGARTNER und IVAN JURICA
Die Grenze der zeitgenössischen institutionellen Kunstvermittlung ist die Institution selbst 147

KARIN SCHNEIDER
Das Ziel ist im Weg – ein kleines aktionsforschendes, ortsspezifisches Experiment . . 153

ANDREA HUBIN
Kunstvermittlung und/als Ornament 159

RENA RÄDLE
Politische Bildung an den Rändern als außerinstitutionelle künstlerische Praxis 167

Plattform Geschichtspolitik –
CHRISTIAN GANGL und KATHARINA MORAWEK
Geschichte als Konfliktzone 171

schnittpunkt Veranstaltungsreihe
educational turn, Teil I–III 177

PRAXEN

Büro trafo.K
Transforming Knowledge. Kunstvermittlung
als Wissensproduktion 193

microsillons – MARIANNE GUARINO-HUET
und OLIVIER DESVOIGNES
Die Zeitvariable. Nostalgie für die Gegenwart . . . 201

YOERI MEESSEN und THEA UNTEREGGER
Manifesta Workbook. Tangible Theory 207

ADELA ŽELEZNIK
Radical Education Collective und Moderna
galerija/Museum of Modern Art, Ljubljana 215

Radical Education Collective – ANDREJA HRIBERNIK
Vermittlung und neue Technologien 221

Biografien 225

Grußwort

Carmen Mörsch

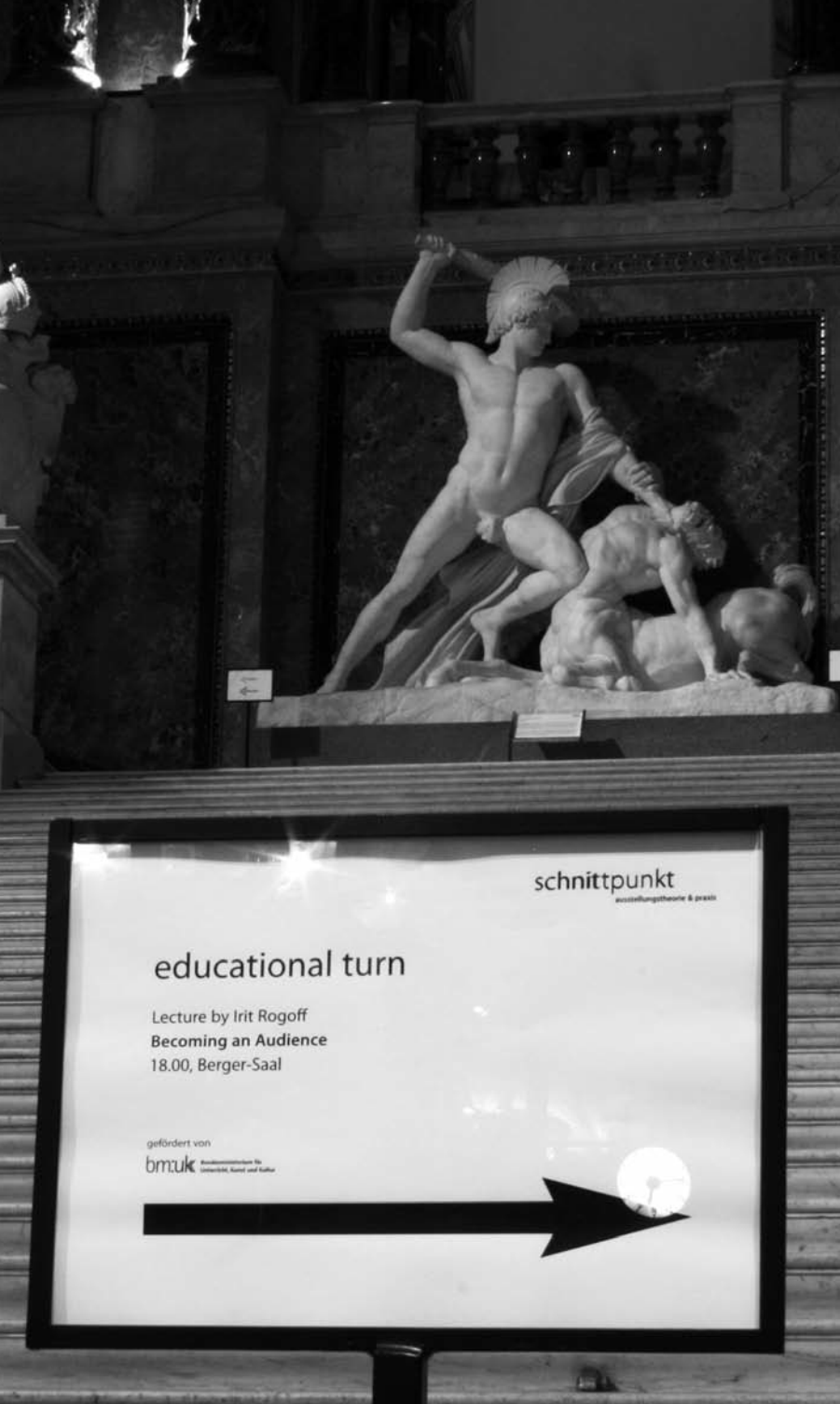
Das Institute for Art Education (IAE) an der Zürcher Hochschule der Künste ist ein Forschungsinstitut für Kunstvermittlung und Ästhetische Bildung. Die Forschung und Theoriebildung in diesen Bereichen verzeichnet in den letzten zwanzig Jahren einen kontinuierlichen Zuwachs, der mit einer wachsenden Aufmerksamkeit der Politik und der Wirtschaft gekoppelt ist. In der von der UNESCO Kommission 2010 lancierten »Road Map for Arts Education« wird versprochen, Menschen durch Kunstvermittlung und die ihr verwandten Bereiche der kulturellen Bildung gesünder, zufriedener, sozial anpassungsfähiger, kognitiv flexibler, risiko- und leistungsbereiter zu machen. Das sind für gesellschaftliche Entscheidungsträger_innen, aber auch für die Adressierten selbst attraktive Perspektiven in einer Zeit, in der staatlich finanzierte soziale Sicherheitsnetze abgebaut und Bildung zunehmend zur Ware und zur Währung wird. Die unter anderem aufgrund solcher Postulate initiierte und finanzierte Forschung konzentriert sich folgerichtig auf Evidenz: Sie generiert Daten, die die Wirkungszuschreibungen an Kunstvermittlung entweder (positivistisch) belegen oder verwerfen. Denn wenn die Förderung von Kunstvermittlung abhängig ist von den sogenannten Transfereffekten auf

ihre Adressierten, so muss im nächsten Schritt ein wissenschaftlicher Nachweis für diese Effekte erbracht werden.

Demgegenüber versteht sich das IAE in der Tradition feministischer Wissenschaftskritik als Ort für die Generierung, Förderung und Vernetzung von Forschung und Theoriebildung als Intervention in das Arbeitsfeld und in die ihm zugrundeliegenden Konzepte, mit der Absicht, diese zu verändern. In Projekten am IAE werden zum Beispiel die unhinterfragten Vorannahmen und gesellschaftlichen Entwürfe, die hinter den skizzierten Wirkungsversprechen stehen, analysiert und auf dieser Basis in Auseinandersetzung mit dem Praxisfeld Ziele und Handlungsmöglichkeiten für eine kritische Kunstvermittlung entwickelt. Mit diesem Zugang steht das Institut nicht alleine, sondern es befindet sich in Allianz und im Austausch mit einem international wachsenden Feld von Akteur_innen. Eine der wichtigsten Dialogpartner_innen ist dabei das transnationale Netzwerk *schnittpunkt. ausstellungstheorie und praxis*. Die Beobachtung und Analyse des in dieser Publikation verhandelten *educational turn* in der Kunst und im kuratorischen Feld bildet seit mehreren Jahren den Ausgangspunkt für ein gemeinsames Nachdenken. Die Frage, wie dieser Paradigmenwechsel, der das im Feld der Kunstvermittlung generierte Wissen weitgehend ignoriert und dadurch historisch gewachsene Hierarchisierungen fortschreibt, für eben die Kunstvermittlung wieder anzueignen und produktiv zu machen wäre, und was er für ihre Selbstreflexion bedeutet, und ob er vielleicht tatsächlich zu neuen Verbindungen zwischen Ausstellen und Vermitteln führen kann, ist dabei für beide Organisationen, je aus unterschiedlichen Perspektiven, von zentraler Bedeutung.

schnittpunkt. ausstellungstheorie und praxis hat mit der Konzeption einer Reihe von Symposien zwischen den Jahren 2009 und 2011, bei denen Impulsgeber_innen für den Entwurf einer Kunstvermittlung als kritischer Praxis ihre Perspektiven in Form von Vorträgen und Workshops in unterschiedlichen Museen einbrachten, ein international wahrgenommenes Fanal für eine solche Re-Aneignung und Weiterentwicklung des *educational turn in curating* gesetzt. Dabei war für mich besonders eindrücklich, wie es durch die Struktur, die Verortung in verschiedenen Museen Wiens und durch die personelle Besetzung der Veranstaltungsreihe gelang, den internationalen State of the Art in einen intensiven Dialog und durchaus auch in Widerstreit mit dem lokalen Praxisfeld zu bringen. Auf diese Weise löste sie etwas von dem Anspruch ein, der aus meiner Sicht mit dem *educational turn* verbunden sein sollte: nicht mehr unter sich zu bleiben, sondern sich in den Routinen der eigenen Professional Community durch die, die darin nicht vorgesehen sind, unterbrechen und irritieren zu lassen. Genau diesen Anspruch versucht auch das IAE in seiner Arbeit einzulösen, mit allen damit verbundenen Schwierigkeiten und Widersprüchen.

Ich freue mich daher als Leiterin des IAE enorm, dass das Institut dazu beitragen konnte, die vorliegende Publikation zu realisieren. Sie dokumentiert die Ergebnisse einer Unternehmung, die für unsere Weiterarbeit unverzichtbar ist.


schnittpunkt
ausstellungstheorie & praxis
educational turn
Lecture by Irit Rogoff
Becoming an Audience
18.00, Berger-Saal
gefördert von
bm:uk

Einleitung
Ein *educational turn* in der Vermittlung

Beatrice Jaschke und Nora Sternfeld

In den letzten zehn Jahren wurden an der internationalen Ausstellungsschnittstelle zwischen Kunst und Theorie zunehmend pädagogische Fragen diskutiert: Mit der Frage »Was tun?« setzte etwa die documenta 12 das Thema Bildung auf die Tagesordnung. Seither ist von einem *educational turn* die Rede: Die Kuratorin und Theoretikerin Irit Rogoff diagnostiziert diesen in ihrem Text unter dem Titel »Wenden«. Sie verweist dabei unter anderem auf ihre eigenen Projekte, wie das prozessuale Ausstellungsprojekt *A.C.A.D.E.M.Y.* sowie auf den »Summit. Non Aligned Initiatives in Education Culture«, ein internationales Zusammentreffen zu Fragen emanzipatorischer Bildung in Berlin im Mai 2007. Im März 2010 war Rogoff dann Herausgeberin einer eigenen Nummer des e-flux-Webjournals, die »Education« zum Titel hatte und die Fragen des Berliner Summits aktualisierte.

Diesem proklamierten Paradigmenwechsel im Kunstfeld will auch der Sammelband »Curating and the Educational Turn« – herausgegeben von Paul O'Neill und Mick Wilson im Rahmen des De Appel Centers in Amsterdam – gerecht werden. So führt er unterschiedliche Perspektiven von KünstlerInnen, KuratorInnen und TheoretikerInnen zusammen und versammelt unter anderem Texte von Daniel Buren, Charles Esche, Liam Gillick, Ute

Meta Bauer, Raqs Media Collective und Irit Rogoff. Auffallend ist, dass hier genau jene AkteurInnen zu fehlen scheinen, die klassischerweise mit Fragen der *education* im Ausstellungsfeld befasst sind: die VermittlerInnen. Das ist vor allem deshalb schade, weil hier wesentliche Wissensformen, emanzipatorische Diskurse und jahrelange Erfahrungen einfach außer Acht gelassen werden. Diesem Desiderat wollen wir mit dem vorliegenden Sammelband Rechnung tragen.

EIN PARADIGMENWECHSEL IM AUSSTELLUNGSFELD

Doch versuchen wir zunächst die Wende im kuratorischen Feld etwas genauer zu betrachten: Im Januar 2010 fand in Leipzig eine Tagung mit dem Titel »Kulturen des Kuratorischen« statt, die einen Paradigmenwechsel in der kuratorischen Praxis markieren wollte. Das »Kuratorische« sollte – so der Ankündigungstext – »als eine kulturelle Praxis, die über das Ausstellungsmachen selbst deutlich hinaus geht« verstanden werden, und zwar als »eigenes Verfahren der Generierung, Vermittlung und Reflektion von Erfahrung und Wissen«[1]. Dieser Shift vom Ausstellungsmachen zur Produktion von Wissen näherte zwei Bereiche an, die traditionellerweise in der Museumsgeschichte zwar eng miteinander verbunden, aber dennoch im Hinblick auf ihr symbolisches Kapital und die Bereitschaft zum diskursiven Austausch recht

[1] Beatrice von Bismarck, Jörn Schafaff, Thomas Weski, Tagung »Cultures of the Curatorial«, 22.–24.01.2010, Leipzig, http://www.kdk-leipzig.de/tagung-cultures-of-the-curatorial.html (18.06.2012).

weit voneinander entfernt waren: das Kuratorische und das Edukatorische.

»Das Kuratorische« (wie es in Leipzig propagiert wurde) verlässt auf diese Weise ein Stück weit die Logik der bloßen Repräsentation und lässt sich auf die Prozesse ein, die es selbst produziert: So geht es nicht mehr um Ausstellungen als Orte der Aufstellung von wertvollen Objekten und Darstellung von objektiven Werten, sondern um Handlungsräume des Kuratorischen, in denen ungewöhnliche Begegnungen und diskursive Auseinandersetzungen möglich werden, in denen das Unplanbare wichtiger erscheint als etwa genaue Hängepläne.

Wie kam es dazu? Seit den 1990er-Jahren hat die Ausstellungstheorie einen *reflexive turn* vollzogen, bei dem alle Bedingungen des Aus- und Darstellens sowie die damit verbundenen Logiken der Institutionen in den Blick gerieten.[2] Nach diesen mehr oder weniger gründlichen Selbstkritiken und Analysen der Produktionsbedingungen stellte sich in den letzten Jahren in einem avancierten Segment des Feldes zunehmend die Frage nach einer kuratorischen Handlungsmacht (*curatorial agency*). Davon ausgehend, dass es keinen Außenstandpunkt der Kritik gibt, wurde die Frage »Was tun?« dennoch gestellt und erhielt verschiedene dekonstruktive Wendungen.

Eine davon ist die Überschreitung des Segments der kuratorischen Arbeit zu jener der *education*. Hierzu ist zunächst zu sagen, dass dies nicht unbedingt neu ist, hatte sich doch das moderne Museum in seiner

[2] Vgl. schnittpunkt (Hg.), Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis, Wien 2012.

Selbstdefinition seit der Französischen Revolution immer als Bildungsinstitution verstanden. Demnach sind neben dem Sammeln, Bewahren und Forschen die Aufgaben des Repräsentierens und Vermittelns als dezidierte Bildungsaufgaben zu verstehen. Das Edukatorische ist vor diesem Hintergrund im Museum – diese Überlegungen verdanken wir dem *reflexive turn* der New Museology[3] – zunächst einmal Herrschaftstechnik: An den Orten der Repräsentation sollen bürgerliche Werte gelernt und verinnerlicht werden.

WESSEN WENDE?

Irit Rogoff spricht vom *educational turn in curating* als einen weiteren *turn* im kuratorischen Diskurs. Hier geht es nicht um die Tradierung bestehender nationaler und bürgerlicher Werte, nicht um die bloße Reproduktion von Wissen, sondern um die Erprobung von Möglichkeiten einer alternativen Wissensproduktion, die sich mächtigen Wissensformen widersetzt, sie ergänzt, hintertreibt, unterwandert oder herausfordert. Wir haben es also mit einer Wende zu tun, die auch das Feld des Edukatorischen selbst betrifft: die Frage nach einer Wissensproduktion, die sich mehr oder weniger laut, mehr oder weniger subtil mit dem Apparat der Wertekodierung anlegt und dafür Öffentlichkeiten herstellt, die Teil des Auseinandersetzungsprozesses werden. An diesem Punkt

[3] Vgl. in diesem Zusammenhang etwa Tony Bennett, The Birth of the Museum: History, Theory, Politics, London/New York 1995 und Peter Vergo, The New Museology, London 1989.

wird die Schnittstelle zwischen dem Kuratorischen und dem Edukatorischen virulent. Doch wenn wir uns die Bedingungen der im kuratorischen Diskurs plötzlich auftretenden Überschneidung ansehen, so wird eben leider deutlich, dass der *educational turn in curating* offensichtlich vor allem als *turn* für KuratorInnen rezipiert wurde. VermittlerInnen bleiben dabei marginalisiert.

Aus der Perspektive der *education* lässt sich die Schnittstelle zum Kuratorischen allerdings durchaus auch anders beschreiben: Hier ist das Aufeinandertreffen mit einem Diskurs aus dem avancierten Segment des theorieaffinen Kunstfeldes zugleich produktiv und verwunderlich, ermächtigend und überrumpelnd. Vieles, was sehr lange jenseits einer intellektuellen Kunstöffentlichkeit stattgefunden hat – und im Schatten der Aufmerksamkeit durchaus differenziert diskutiert und erarbeitet wurde – scheint plötzlich von Interesse. Ein lange Jahre marginalisierter Diskurs wird nun in Tagungen und Sammelbänden mit relevanten Themen, mit künstlerischen, politischen, aktivistischen und theoretischen Ansätzen verknüpft und erhält internationale Aufmerksamkeit. Die Frage bleibt allerdings, wer letztlich davon profitiert, und ob das weitgehend feminisierte Segment der VermittlerInnen und das damit verbundene vermittlerische Wissen aus Schulen, Ausstellungsinstitutionen, Jugendvereinen etc. dabei tatsächlich gehört bzw. mit symbolischem Kapital ausgestattet wird.

Versuchen wir die Ungleichverteilung des symbolischen Kapitals zwischen KuratorInnen und VermittlerInnen im Kunstfeld zu fassen, so lässt sich diese anhand von einem klassischen feministischen Angriffsfeld beschreiben: der mächtigen gesellschaftlichen Differenzierung

zwischen der Produktion und der Reproduktion – in diesem Fall von Wissen. Hier gilt es also wieder einmal, die Frage »Wer spricht?« mit jener nach der autorisierten AutorInnenschaft (Wer hat Definitionsmacht?) zu verknüpfen und zu fragen, wie die mächtige Unterscheidung zwischen der Produktion und der Reproduktion von Wissen radikal durchbrochen werden kann.

EIN *EDUCATIONAL TURN* IN DER VERMITTLUNG

Mit der Veranstaltungsreihe »educational turn. Internationale Perspektiven auf Vermittlung in Museen und Ausstellungen« in Wien im Herbst 2010 und 2011 wollten wir der oben beschriebenen Tendenz der kuratorischen Institutionalisierung von kritischen Bildungsfragen bei gleichzeitiger Marginalisierung des Erfahrungswissens der VermittlerInnen ein anderes Wissen sowie andere Praxen, Kontexte und Traditionslinien gegenüberstellen. Wenn wir in diesem Sammelband also nach einem *educational turn* fragen, dann soll dies aus der Perspektive der Vermittlung geschehen. Denn auch im Feld der Vermittlung lässt sich von einer Wende sprechen, hat sich hier doch in den letzten Jahren international ein avanciertes Segment von VermittlerInnen herausgebildet, die Vermittlung in ihrem Alltag und ihrer Praxis neu definieren.

Wodurch zeichnet sich dieser *educational turn in education* aus? Zahlreiche VermittlerInnen arbeiten mit Fragen und Methoden kritischer und radikaler Bildungsansätze und entwickeln eine Vermittlung als kritische Praxis. Mit jeweils unterschiedlichen Fragen und

Strategien nehmen sie bestehende Verhältnisse in den Blick und agieren im Hinblick auf eine Veränderung von Institutionen und von Gesellschaft. Gemeinsam haben sie, dass sie die institutionskritische Frage »Wer spricht?« stellen und dass diese immer neue Antworten erhält. Nicht selten geschieht dies gegen die hegemonialen »Wahrheiten« der Institutionen, manchmal kämpferischer, manchmal experimenteller, manchmal reformistischer – in jedem Fall zumeist recht marginalisiert. Die zweite entscheidende Gemeinsamkeit besteht darin, dass die Tatsache, dass Institutionen Grenzen und Rahmen vorgeben, sie weder naiv noch zynisch werden lässt. Im Gegenteil: Das Wissen darum, dass es kein »Außen« für eine kritische Position gibt, hält sie keineswegs davon ab, die eigene kritische Praxis voranzutreiben und sie in, mit, gegen und quer zu Institutionen weiterzuführen. Wir haben es also mit vermittlerischen Prozessen zu tun, die Position beziehen und Handlungsmacht adressieren und dennoch nicht glauben, dass sie jenseits von Machtverhältnissen agieren könnten. Diese Tatsache führte im kritischen edukatorischen Segment zu zahlreichen Folgefragen, denen wir nachgehen wollten: Was ist das kritische Potenzial und welche sind die Verstrickungen der Praxen innerhalb der bestehenden Machtverhältnisse? Wie kann aus dem »Inneren« der Institutionen im Hinblick auf ihre Veränderung sowie auf eine Veränderung der eigenen Positionen und der Gesellschaft gehandelt werden? Und welche Rolle kann das Scheitern dabei spielen?

Was das konkret für eine Vermittlungstheorie und Praxis des *educational turn* bedeuten kann und wie diese Selbstverständnisse aussehen können, soll mit den Texten

in diesem Band thematisiert werden. So finden sich hier die wichtigsten Beiträge und Ergebnisse der Vorträge und Workshops der Veranstaltungsreihe »educational turn. Internationale Perspektiven auf Vermittlung in Museen und Ausstellungen« wieder, unter den Stichworten Theorien, Reflexionen und Praxen in drei Teile gegliedert.

Die Beiträge des ersten Abschnitts widmen sich einer kritischen Auseinandersetzung mit dem Phänomen des *educational turn* aus einer theoretischen Perspektive: Als Auftakt steht dabei der oft zitierte Text »Turning« von Irit Rogoff, der hier erstmals in deutscher Übersetzung unter dem Titel »Wenden« vorliegt und wesentlich zu einer Begriffsprägung beigetragen hat.

Carmen Mörsch fragt in ihrem zentralen Beitrag nach der oft fehlenden Reflexivität in der Kunstvermittlung und plädiert für eine kritische Kunstvermittlung, die sich manchmal selbst widersprechen muss, um wirksam zu werden und die es auch im kuratorischen Feld als eigenständige Praxis der Wissensproduktion anzuerkennen gilt.

Unter dem programmatischen Titel »Es ist ein schönes Haus. Man sollte es besetzen.« veranschaulicht Claudia Hummel ihr visionäres Verständnis von einer Kunstvermittlungspraxis als Arbeit in und an der Öffentlichkeit anhand von drei Beispielen. Vermittlung kommt dann eine wesentliche Funktion zu, wenn der museale Raum konsequent als öffentlicher Raum verstanden und damit zu einem gesellschaftlichen Begegnungs- und Handlungsraum aktualisiert wird.

Die Klammer zum Rogoff'schen »Wenden« bildet Nora Sternfelds Text »Segeln«, in dem sie dazu einlädt, der permanenten Wende des aktuellen institutionellen

»Change-Imperativs« die Frage nach möglichen Kontinuitäten zur Seite zu stellen, um nach dem vielen Wenden nun endlich den kritischen Wind aufzunehmen und zu segeln zu beginnen.

Im zweiten Teil wird der kritische Kunstvermittlungsdiskurs im Kontext konkreter Erfahrungen in und mit Institutionen weitergeführt. Dabei werden die von Carmen Mörsch skizzierten Widersprüche vor dem Hintergrund der Praxis explizit gemacht und diskutiert.

So beschreibt Janna Grahams Beitrag »Para-sites/ Para-siten wie wir« unerwartete und widerständige Kollaborationen, die im Rahmen ihres Workshops in und um das Wien Museum entstanden sind.

Sandra Ortmann erzählt in einem Gespräch mit *schnittpunkt* von ihrem Spannungsverhältnis als queerfeministische Aktivistin mit der Institution, für die sie arbeitet, und stellt Überlegungen dazu an, welche Strategien und Ansätze von Performance in die Kunstvermittlung übertragbar sind.

Anknüpfend daran stellen Claudia Ehgartner und Ivan Jurica fest, dass die Grenze der zeitgenössischen institutionellen Kunstvermittlung die Institution selbst ist und zeigen kritisch den Weg der »Erfolgsgeschichte« der Vermittlung auf.

Mit dem Weg bzw. dem Ziel, das im Weg ist, beschäftigt sich der Beitrag von Karin Schneider: Sie nimmt Vermittlungsprozesse unter die Lupe und fordert dazu auf, einen selbstbeobachtenden Standpunkt einzunehmen, bei dem ein kollektiver Prozess des »Verlernens« hervorgerufen, die SprecherInnenposition gestärkt und die institutionelle Stimme gebrochen werden kann.

Andrea Hubin schlägt einen anderen möglicherweise dissidenten Weg vor: Sie zieht das Ornament als gleichermaßen strategische wie dekorative Ablenkung von den vielen Zwängen und neuen Ansprüchen, die derzeit an die Kunstvermittlung herangetragen werden, heran.

Demgegenüber stehen die Möglichkeiten und Ansprüche außerinstitutioneller künstlerischer Praxen und Rahmenbedingungen, von denen Rena Rädle anhand von Beispielen aus Belgrad, die sich unmittelbar mit politischen und sozialen Verhältnissen auseinandersetzen, erzählt.

Christian Gangl und Katharina Morawek von der *Plattform Geschichtspolitik* sehen Geschichte als Konfliktzone, in der Differenzen und geteilte Interessen im Blick behalten werden, gleichzeitig aber Konfrontationen ermöglicht werden sollen.

Der dritte Teil dieses Bandes gibt Einblicke in verschiedene Praxisfelder: So macht das *Büro trafo.K* unter dem Titel »Transforming Knowledge. Kunstvermittlung als Wissensproduktion« anhand ausgewählter Beispiele aus der eigenen Praxis deutlich, dass durch das Hinterfragen des Bestehenden die Veränderung von Wissen eigentlich erst anfängt.

Das Kollektiv *microsillons* aus Genf entwickelt künstlerische Projekte mit Ansätzen aus der kritischen, radikalen und feministischen Kunstvermittlung. Anhand von nicht linearen Arbeitsmethoden ging es bei ihrem Workshop in der Kunsthalle Wien darum, dass die TeilnehmerInnen die Rahmenbedingungen der Vermittlung verändern können. Sie beschreiben die Situation und fragen nach Möglichkeiten eines vermittlerischen Settings,

offene Situationen herzustellen, in die partizipativ eingegriffen werden kann.

Durch den Beitrag von Yoeri Meessen und Thea Unteregger ist ein weiteres Kapitel der Online-Publikation Manifesta Workbook zum Thema »Ziele« entstanden, das hier vorgestellt wird. Darin wird aktuelle Vermittlungstheorie mit praktischen Ideen für den Vermittlungsalltag verbunden.

Abschließend stellen Adela Železnik und Andreja Hribernik vom *Radical Education Collective* in Ljubljana ihre eigene Praxis vor. In einem weiteren kurzen Beitrag widmen sie sich dem Thema neuer Technologien in der Vermittlung und sprechen sich deutlich gegen Tendenzen einer Kommodifizierung und Instrumentalisierung aus.

An dieser Stelle möchten wir uns ganz herzlich bei den AutorInnen für ihre Beiträge bedanken. Unser Dank gilt ferner Renate Höllwart für die grafische Gestaltung, Kerstin Krenn für die redaktionelle Bearbeitung zahlreicher Texte und für das Lektorat, Jeremiah Haidvogel für die Übersetzungen, Ingo Vavra für die gute Zusammenarbeit, dem bm:ukk für die Unterstützung der Veranstaltungsreihe 2010/11 und vor allem Carmen Mörsch für die Ermöglichung des Zustandekommens des vorliegenden Bandes.

THEORIEN

Wenden[1]

Irit Rogoff

In jüngster Zeit haben wir viel gehört über den *educational turn in curating* als einen von mehreren anderen *educational turns*, die kulturelle Praxen um uns betreffen.[2] Da ich an mehreren jener Projekte, die im Zusammenhang mit diesem *turn* genannt werden, beteiligt war, erscheint es angemessen für mich, Überlegungen darüber anzustellen, ob dieser Überbegriff eigentlich eine adäquate Beschreibung für jene Antriebe ist, die diesen ersehnten Übergang bewirkt haben.[3]

Meine Fragen hier sind erstens: Was konstituiert einen *turn*? Sprechen wir von einer »Lesestrategie« oder von einem Interpretationsmodell, so wie der *linguistic*

---

1 Dieser Text wurde erstmals auf Englisch publiziert in: Paul O'Neill/Mick Wilson (Hg.), Curating and the Educational Turn, London 2010, S. 32–46. Eine frühere Version dieses Textes erschien mit Illustrationen in: e-flux Journal #0, 11/2008, http://www.e-flux.com/journal/view/18.

2 Vgl. http://www.ica.org.uk/Salon20Discussion3A2027You20-Talkin2720to20me3F20Why20art20is20turning20to20education.

3 Vgl. u. a.: *A.C.A.D.E.M.Y.*, Hamburg, Antwerpen, Eindhoven, 2006/07, »Summit – Non Aligned Initiatives In Education Culture«, 2007, »Faculties of Architecture«, Niederländischer Pavillon, Architektur Biennale Venedig 2008 und das PhD-Programm »Curatorial/Knowledge« am Goldsmiths College, London University, co-geleitet zusammen mit Jean-Paul Martinon.

turn in den 1970er-Jahren verstanden wurde, mit seinen Andeutungen einer tiefer liegenden Struktur, die über zahlreiche kulturelle Praxen und Äußerungsformen hinweg gelesen werden konnte? Sprechen wir davon, ein System, ein pädagogisches, quer zu einem anderen System, von Display, Ausstellung und Manifestation, zu lesen, sodass diese einander einen Stoß versetzen und sich dadurch auflockern und öffnen für andere Möglichkeiten, zu sein? Oder sprechen wir von einer aktiven Bewegung, einem generativen Moment, in dem prozessual ein neuer Horizont hervorgebracht wird, der die bisherige Praxis, die den Ausgangspunkt bildete, hinter sich lässt?

Zweitens scheint die Frage angemessen: Inwieweit kann die Verfestigung eines *turn* in einer Reihe von allgemeinen oder stilistischen Tropen als die Lösung jener Dringlichkeiten gesehen werden, die diese Wende ursprünglich herbeigeführt haben? In anderen Worten, adressiert der *educational turn in curating* das Edukatorische oder das Kuratorische an jenen Punkten, an denen diese dringend aufgerüttelt und unbequem gemacht werden sollten?

Das führt mich schließlich zu der Frage nach den Unterschieden zwischen dem Wenden an sich – einem aktiven Prozess, einer Bewegung, die zielgerichtet und kritisch gerade das aufschlüsselt, was eine bestimmte Praxis ausmacht – und seiner Entwicklung zu einer Marke und einem wiedererkennbaren Stil, den sich so nahtlos eine Vielfalt von Handlungen aneignen können, vom Kuratieren über das Verfassen von Subventionsanträgen bis hin zum Produzieren von »Forschungsergebnissen«. Eine ähnliche Diskussion, von der wir gewiss mehr über derartige Verfahren der Markenbildung lernen können,

wurde in jüngster Zeit im Kontext jenes Konzepts geführt, für das sich der Terminus »New Institutionalism« etabliert hat. Mit diesem Begriff ist die Nachahmung von institutionellen Strukturen mit zwei Absichten gemeint: (a) der Produktion einer Spiegelsituation, die eine Form von kritischer Klarheit ermöglicht; (b) der Verwendung von diesen Formen, um andere Interessen voranzutreiben, die jenen der Institutionen, die nachgeahmt werden, diametral entgegengesetzt sind. Tom Holert argumentierte vor Kurzem, dass

> »Administrative, information, or service aesthetics, introduced at various moments of modernist and post-modernist art, emulated, mimicked, caricaturized and endorsed the aesthetics and rhetoric of scientific communities. They created representations and methodologies for intellectual labor on and off-display, and founded migrating and flexible archives that aimed to transform the knowledge spaces of galleries and museums according to what were often feminist agendas.«[4]

Wie diesem Verfahren der Markenbildung Widerstand entgegengebracht wurde durch etwas, wofür Gerald Raunig den Terminus »instituierende Praxen« geprägt hat – die Praxis, sich selbst zu instituieren, anstatt sich innerhalb eines Sets von existierenden Normen und Ordnungen zu begreifen oder diese so umzukehren, dass sie zu den eigenen Ansprüchen passen –, ist einer der Wege, die im weiteren Verlauf dieses Essays skizziert werden sollen.

Da sich unsere Diskussion auf *education* als jene Kraft fokussiert, die diesen angenommenen *turn* in Gang

---

[4] Tom Holert, Art in the Knowledge-based Polis, in: e-flux Journal #3, 02/2009, http://www.e-flux.com/journal/view/40#_edn1.

gebracht hat, müssen wir diese in einem ersten Schritt als eine Arena begreifen, die weit über ihre Repräsentationen hinausgeht. Das Eintauchen in diese Fragen rund um *education* wird durch diverse Schlüpfrigkeiten erschwert, die sich aktuell zwischen den Polen Wissensproduktion (*knowledge production*), Forschung (*research*), Vermittlung (*education*), ergebnisoffene Produktion (*open-ended production*) und selbst organisierte Lehre (*self-organised pedagogies*)[5] auftun – all dies fließt, so scheint es, in einem Set von Parametern für eine neue Art der Produktion zusammen. Obwohl in ihrer Entstehung, Methodologie und Ordnung ziemlich unterschiedlich, scheint es, dass eine gewisse Nähe zu den Wissensökonomien (*knowledge economies*) dazu geführt hat, dass alle diese Begriffe Anteil an einem gewissen befreienden *Shift* innerhalb der Welt zeitgenössischer Kunstpraxen haben.

Sehr beunruhigt von der Tatsache, dass diese Initiativen in Gefahr sind, ihren eigentlichen Impetus aus den Augen zu verlieren und möglicherweise in einem wiedererkennbaren Stil zu erstarren, möchte ich gegen Ende dieser Ausführungen Foucaults Auffassung von »Parrhesia« in Erinnerung rufen – der freien, lauten, öffentlichen Rede –, die vielleicht als besseres Modell fungieren könnte, um jegliche Art von *educational turn* zu verstehen.

5 Mårten Spångberg, Researching Research – Some reflections on the current status of research in performing arts, http://www.international-festival.org/node/28529.

Es ist wohl am einfachsten, einen Einstieg in die Auseinandersetzungen um *education* über zwei Projekte zu wählen, die, meiner Auffassung nach, meine eigene Beschäftigung mit Fragen der Vermittlung und der Bildung in den Feldern von Ausstellen und Sammeln am besten wiedergeben. Das erste davon ist das Projekt *A.C.A.D.E.M.Y.* (2006)[6], ein Teil einer Serie von Ausstellungen, von denen eine als Kollaboration zwischen 22 TeilnehmerInnen und den MitarbeiterInnen im Van Abbemuseum in Eindhoven in den Niederlanden stattfand. Das Projekt in seiner Gesamtheit widmete sich der Frage: »Was können wir von dem Museum lernen?« und bezog sich auf eine Auffassung von Lernen, die weit über das hinausreicht, was das Museum uns zu zeigen oder zu lehren intendiert.

Zu Beginn war unsere Frage, ob die »Akademie« – dieser Moment des Lernens innerhalb des geschützten Raumes einer akademischen Institution – eine Metapher sein könnte für einen Moment des Spekulierens, des Ausweitens und der Reflexivität, ohne die permanente

[6] Initiiert von Angelika Nollert, damals bei Siemens Art Fund tätig, war *A.C.A.D.E.M.Y* ein kollektives Projekt zwischen dem Hamburger Kunstverein, MuKha Antwerpen, Van Abbemuseum Eindhoven und dem Department of Visual Cultures, Goldsmiths College, London University. Es fand 2006 in drei Städten statt, begleitet von einem Buch, das im Revolver Verlag erschienen ist und von Angelika Nollert, Irit Rogoff u. a. herausgegeben wurde; vgl. http://www.vanabbemuseum.nl/en/browse-all/?tx_vabdisplay_pi1[ptype]=22&tx_vabdisplay_pi1[project]=256&cHash=0e1fcb137.

Forderung nach bewiesenen Resultaten; wenn die »Akademie« ein Raum des Experimentierens und des Entdeckens sein sollte, wie könnten wir dann diese vitalen Prinzipien herausarbeiten und auf die restlichen Bereiche unseres Lebens übertragen? Und, wenn wir sie auf unsere Leben übertragen könnten, könnten wir sie vielleicht auch auf unsere Institutionen anwenden?

All diese Fragen entsprangen dem Glauben daran, dass die Institutionen, die wir bewohnen – das Museum und die Universität und die Kunsthochschule – das Potenzial besitzen, so viel mehr zu sein als sie gegenwärtig sind.

Nun kamen wir mit dieser Problematik genau zu jenem Zeitpunkt in Berührung, als eine hitzige Debatte über die Bologna-Deklaration – die sogenannte Reform der europäischen Bildungspolitik – rund um uns ausgebrochen war. Anstatt den Kopf hängen zu lassen und über die Schrecklichkeit dieser Reformen, mit ihrem Schwerpunkt auf quantifizier- und vergleichbaren Ergebnissen, zu lamentieren, dachten wir, dass es vielleicht produktiv sein könnte zu untersuchen, ob diese unerwartete Politisierung der Diskussion rund um *education* nicht eine Möglichkeit darstellen könnte um herauszufinden, ob jene Prinzipien des Bildungsprozesses, die wir schätzen, nicht auch auf all unsere institutionellen Aktivitäten angewendet werden könnten. Es war eine Art, den PolitikerInnen zu sagen: »Ihr wollt die Bildung politisieren? Nun, dann lasst sie uns tatsächlich politisieren! Lasst sie uns zu einem Prinzip für Aktualisierungen machen, die die kulturellen Institutionen wirklich betreffen. Nicht unbedingt dadurch, dass perfekt ausgebildete, effiziente und informierte Arbeitskräfte für den

kulturellen Sektor heranerzogen werden oder indem der kulturelle Sektor als Marktwirtschaft begriffen wird, sondern vielmehr dadurch, dass Prinzipien der *education* in den kulturellen Bereich hineingetragen werden und dort als Formen von Aktualisierung wirken können.«

Wenn wir sagen, dass diese unsere Institutionen so viel mehr sein könnten als sie sind, meinen wir damit nicht größer oder effizienter oder progressiver oder spaßiger, auch wenn sie auf jeden Fall mehr Vergnügen bereiten sollten, sondern, dass ihre Reichweite größer sein könnte, dass sie Raum schaffen könnten, um so viel mehr zu sein als sie je gedacht haben, sein zu können.

Mit der Frage »Was können wir von dem Museum lernen, jenseits von dem, was es intendiert uns zu lehren?« hatten wir nicht die Expertise des Museums im Fokus – was es sammelt und wie es das präsentiert, konserviert und historisiert –, sondern die Möglichkeiten, die es uns eröffnet, auf unterschiedliche Weise über Dinge anders und von anderswo nachzudenken. In unserem Denken bei diesem Projekt war das Museum also ein Raum der Möglichkeiten, ein Raum der Potenzialität (*potentiality*).

A.C.A.D.E.M.Y. wollte ein Reflektieren über die Potenzialität der Akademie innerhalb der Gesellschaft in Gang bringen. Das Projekt positionierte sich selbst in der spekulativen Spannung zwischen den Fragen »Was musst du wissen?« und »Wonach strebst du?«. Akademien richten ihren Fokus oft darauf, was Menschen wissen müssen, um zu denken und zu handeln beginnen zu können. In unserem Zugang verstanden wir die Akademie jedoch als einen Ort, der wesentliche Grundsätze und Handlungsweisen hervorbringt – Handlungsweisen und

Grundsätze, die du mitnehmen kannst, die außerhalb der Institution zur Anwendung kommen und zu einer Form von lebenslangem Lernen werden. In diesem Sinne bestand die Absicht von *A.C.A.D.E.M.Y.* darin, einen Kontrapunkt zu entwickeln zu der Professionalisierung, Technokratisierung und Privatisierung von Akademien, den Konsequenzen der Bologna-Deklaration, und auch zu der an Kontrolle und messbaren Resultaten orientierten Kultur, die die höhere Bildung in Europa heute charakterisiert.

Im Nachdenken darüber, was uns zur Verfügung stehen könnte, um solchen offiziellen Vorgaben, wie Lernen evaluiert und anerkannt wird, entgegenzutreten, rückten zwei Begriffe in unseren Fokus: Potenzialität (*potentiality*) und Aktualisierung (*actualisation*).

Unter Potenzialität verstanden wir die *Möglichkeit* zu handeln, die nicht von der *Fähigkeit* zu handeln begrenzt ist. Handeln kann daher niemals einfach als etwas verstanden werden, das durch ein Set an Fertigkeiten oder Gelegenheiten ermöglicht wird; es hängt auch von einem Willen und einem Antrieb, einer Motivation ab. Noch wichtiger: Es muss immer ein Element der Fehlbarkeit beinhalten – die Möglichkeit, dass Handeln zum Scheitern führen kann. Der andere Begriff, den wir in Verbindung mit *A.C.A.D.E.M.Y* einbringen wollten, war jener der Aktualisierung, womit wir ein Verständnis dafür meinen, dass Bedeutungen und Möglichkeiten in Objekten, Situationen, AkteurInnen und Räumen bereits angelegt sind und es unsere Aufgabe ist, diese freizusetzen. Das weist darauf hin, dass wir uns alle innerhalb eines komplexen Systems des Eingebundenseins befinden, in dem soziale Prozesse, Institutionen des Lernens, indivi-

duelle Subjektivitäten nicht voneinander getrennt und unterschieden werden können.

Der Einsatz beider Begriffe scheint sehr wichtig für jegliche Re-Evaluierung von Bildung, denn beide erlauben uns, die Räume und Handlungen zu erweitern, in denen solche Prozesse stattfinden. Sie erlauben es uns außerdem, Lernen als etwas zu verstehen, das sich in Situationen oder an Orten ereignet, die nicht primär dafür intendiert sind.

Im Van Abbemuseum planten wir ein Ausstellungsprojekt, das fünf Teams von kulturellen AkteurInnen aus unterschiedlichen Bereichen zusammenbrachte, die Zugang zu allen Aspekten des Museums, seinen Sammlungen, MitarbeiterInnen und den Aktivitäten, hatten. Jedes dieser Teams führte eine Reihe von Untersuchungen durch, immer mit Bezug auf die Frage, was wir von dem Museum lernen könnten, das über die ausgestellten Objekte und die damit verbundenen edukatorischen Praxen hinausreicht. Dieser Zugang, der gewährt wurde, zielte nicht darauf ab, Institutionskritik hervorzubringen oder die realen Gegebenheiten der Institution zu offenbaren. Es war vielmehr die Absicht, die ungesehenen oder nicht gekennzeichneten Möglichkeiten, die bereits in diesen Räumen existieren, herauszulösen: die Menschen, die bereits hier arbeiten und unerwartete Lebenserfahrungen und Verbindungen mitbringen; die BesucherInnen, deren Interaktionen mit dem Ort nicht vorhersagbar sind; die Sammlung, die in einer Vielfalt von Zugängen auf unterschiedlichste Weisen interpretiert werden könnte, die weit über einzelne großartige Beispiele von kunsthistorischen Schlüsselmomenten hinausreichen; die Wege nach draußen, die weit über das Museum hinausführen; die

Räume und Navigationslinien, die sich dort unerwartet eröffnen.

Viele Fragen zirkulierten in unseren Orten in der Ausstellung, jeder Raum und jede Gruppe brachte jeweils eigene Fragen in Bezug auf die zentrale Frage »Was können wir von dem Museum lernen?« hervor. Diese zogen weitere Fragen nach sich: Wer bringt die Fragen hervor? Was sind legitime Fragen? Und unter welchen Bedingungen werden diese gestellt? Die Seminargruppe und der Think Tank, das Regierungsdepartment und das Büro für Statistik sind einige der Schauplätze, an denen üblicherweise Fragen gestellt werden, wir aber schlugen andere vor, Fragen, die aus flüchtigen und zufälligen Gesprächen zwischen Fremden, beim geselligen Zusammensitzen und aus unerwarteten Fluchtlinien in das Museum hinein und aus dem Museum heraus entstehen, so wie bei dem Projekt *Ambulator* (Susan Kelly, Janna Graham, Valeria Graziano); Fragen zu der Beziehung zwischen Expertise und Hoffnung, Expertise und Regieren, Wissen, das verwendet wird, um hoffnungsvolle Fantasien zu stärken und Wissen, das verwendet wird, um dominante Interessen durchzusetzen, wie in dem Projekt *Think Tank* (John Palmesino und Anselm Franke); Fragen danach, welche Arten von Aufmerksamkeit ein Museum oder eine Bibliothek erhält und wofür diese Formen der Aufmerksamkeit freigesetzt werden könnten – könnte man diese auf andere Weisen verwenden, könnten sie wichtig werden in unserer Befreiung, wie in dem Projekt *Inverted Research Tool* (Edgar Schmitz und Liam Gillick)?; Fragen, die sich mit der Natur von Eigentum eines Bildes oder einer Idee befassten, danach, wie ein simpler Gegenstand für ein ganzes, komplexes Netzwerk von

Wissen und Legitimieren und Konservieren und »Einen-kulturellen-Status-Verleihen« stehen kann (alles Prozesse, die unter der Schirmherrschaft von »Besitz« operieren), wie in dem Projekt *Imaginary Property* (Florian Schneider und Multitude e. V.), das die Frage stellte: »Was bedeutet es, ein Bild zu besitzen?«; Fragen nach kultureller Differenz und danach, ob das Museum wirklich eine Institution der Repräsentation ist, mit der Absicht, jene außerhalb des Museums und seines Systems und seines privilegierten Publikums zu repräsentieren. Wenn das nicht zutreffen sollte, dann sind diese »Außenseiter« vielleicht ganz und gar nicht draußen, sondern könnten als bereits hier und als ein Teil von uns erkannt werden, aber nur, wenn wir zuhören, wenn wir wirklich uns selbst genau zuhören, wie in dem Projekt *Sounding Difference* (Irit Rogoff, Deepa Naik); und andere Fragen zu dem Wissen des Museums vs. unserem eigenen Wissen, zu offenen Foren des Lernens, die sich an den Grenzen dessen befinden, was anerkannt wird, wie in dem Projekt *I Like That* (Rob Stone und Jean-Paul Martinon).

SUMMIT

Das ursprüngliche Projekt, das innerhalb der von dem Museum vorgegebenen Räume und Parameter stattfand, brachte einige von uns zu Überlegungen, wie die in dem Projekt gestellten Fragen in einem weniger regulierten und von Bedingungen erfüllten Raum erörtert werden könnten, einem Raum, in dem institutionelle Praxen selbst organisierten, aktivistischen Initiativen begegnen könnten. Diese Idee führte zu der Konferenz »Summit –

Non Aligned Initiatives in Education Culture«[7], die im Mai 2007 in Berlin stattfand.

In einem gewissen Sinne kamen wir unter den Vorzeichen einer »schwacher Bildung« (*weak education*) zusammen – einem Diskurs über *education*, der nicht reaktiv ist, sich nicht engagieren will in all dem, von dem wir genau wissen, dass es im Bereich der *education* falsch läuft: die ständige Kommerzialisierung, die zunehmende Bürokratisierung und die immer größere Betonung von vorhersagbaren Resultaten etc. Während diese anderen Ansätze Bildung immer in einer Position der Reaktion auf die Nöte der Welt verorten, hofften wir hingegen, Bildung als »in« und »von« der Welt zu postulieren, nicht als eine Antwort auf eine Krise, sondern als ein Teil der Komplexitäten, als Realitäten produzierend, nicht als darauf reagierend, und viele von diesen Ansätzen sind klein und unauffällig und nicht klassifizierbar und nicht heroisch und mit Sicherheit nicht erbaulich, aber dennoch enorm kreativ.

[7] Das Projekt wurde organisiert von einem Kollektiv – Irit Rogoff (London), Florian Schneider (München), Nora Sternfeld (Wien), Susanne Lang (Berlin), Nicolas Siepen (Berlin), Kodwo Eshun (London) – und in Zusammenarbeit mit dem HAU Theater, unitednationsplaza, BootLab und der Bundeskulturstiftung, alle in Berlin, http://summit.kein.org.

Zunächst stellte das eine Möglichkeit dar, um dem ewigen Lamentieren, wie schlecht die Zustände seien – wie bürokratisiert, wie homogenisiert, wie personell unterbesetzt und unterfinanziert, wie schrecklich die Forderungen des Bologna-Prozesses mit dem Drang zur Regulierung und Standardisierung nicht seien, und wie bedauerlich der Verlust lokaler Traditionen, der durch diesen erzwungen wurde – etwas entgegenzusetzen. Diese Stimme der endlosen Beschwerden, nicht ohne eine gewisse Rechtfertigung, dient dazu, Bildungsfragen auf den beschränkten Raum einer kleinen Gemeinschaft von Studierenden und Ausbildenden einzugrenzen. Also, um Roger Buergel zu paraphrasieren: Wie kann *education* mehr werden? Wie kann es mehr sein als dieser Schauplatz von (Ver-)Kürzungen und Enttäuschungen?

Und warum gerade in diesem Moment? Weil dieser Moment des Bologna-Prozesses und all die damit verbundene offensichtliche Unzufriedenheit zugleich der Moment einer noch nie da gewesenen Zahl von selbst organisierten Foren außerhalb von Institutionen und selbst ermächtigenden Aufbrüchen innerhalb von Institutionen ist.

Angetrieben aus dem Inneren, anstatt von außen eingeschränkt zu sein, wird *education* so zu einem Ort für ungewöhnliche und überraschende Begegnungen – geteilte Neugierden, geteilte Subjektivitäten, geteilte Leiden, geteilte Leidenschaften versammeln sich um das Versprechen eines Themas, einer Einsicht, einer kreativen Möglichkeit. Ein weiterer Grund für die Frage

»Warum jetzt?« ist, dass *education* gemäß ihrer Definition prozessual ist; weil sie einen unauffälligen transformativen Prozess beinhaltet, steht sie für Dauer und für ein Arbeiten auf der Basis einer umkämpften Gemeinsamkeit.

Genau hierin bestand möglicherweise eine der wesentlichsten Sprünge von *A.C.A.D.E.M.Y.* zu »Summit« – nämlich das Verständnis, dass *education* eine Plattform ist, die eine Politik kennzeichnen und unerwartete und temporäre Verbindungen ermöglichen könnte; AkademikerInnen, VertreterInnen der Kunstszene, GewerkschafterInnen, aktivistische Initiativen und viele andere finden sich und ihre Handlungen in dem weiten Feld, das mit dem Begriff *education* umschrieben wird, wieder.

Im Idealfall erzeugt *education* Kollektive, viele flüchtige Kollektive, die anbranden und verebben, zusammentreffen und wieder auseinanderfallen. Kleine, ontologische Gemeinschaften sind von Sehnsucht und Neugierde angetrieben und durch jene Art von Ermächtigung aneinandergeschweißt, die in intellektueller Herausforderung ihren Ursprung hat. Entscheidend bei dem Zusammenkommen in Neugierde ist, dass wir nicht aufgrund unserer Identität zusammenkommen müssen; wir, die LeserInnen von Jean Luc Nancy, treffen auf wir, die Migrantinnen, oder wir, die aus einer Kultur Vertriebenen, oder wir, die von der sexuellen Norm Abweichenden, alle davon ein und dasselbe wir. In diesem Moment, in dem wir so stark damit beschäftigt sind, wie wir partizipieren, wie wir Teil haben an dem beschränkten Terrain, das noch offen bleibt, signalisiert *education* eine Fülle von Möglichkeiten des Zusammenkommens und Partizipierens in einer Arena, die dafür noch nicht vorgezeichnet ist.

Nachdem ich mich selbst aus der Arena der starken, erlösenden, missionierenden Bildung befreit habe, möchte ich das Feld durch die Verwendung folgender Begriffe neu ausstatten:

* Ersetzen der Re-Organisation von Bildung, um eine bessere Verbreitung und Vermittlung zu erreichen, durch Vorstellungen von Potenzialität und Aktualisierung: die Idee, dass unbegrenzte Möglichkeiten in uns vorhanden sein könnten, die wir möglicherweise nie zur Gänze umsetzen können. Stattdessen wird »Akademie« zum Ort dieser Dualität, dieses Verständnisses von »Ich kann«, das immer bereits verbunden ist mit einem ewigen »Ich kann nicht«. Sofern diese Dualität nicht lähmend wirkt, was ich nicht glaube, hält es Möglichkeiten eines Verständnisses jener Aspekte von »Academy« bereit, die als ein Vorbild dienen könnten für ein »In-der-Welt-Sein«. Vielleicht entsteht eine Spannung bei der Verlagerung unserer Wahrnehmung von einem Trainingsplatz zu einem anderen, der nicht reine Vorbereitung, reine Lösung ist. Stattdessen könnte es Fehlbarkeit beinhalten, die als eine Art von Wissensproduktion (*knowledge production*) verstanden werden könnte, und nicht als Enttäuschung.

* Weiters würde ich mir *education* als einen Schauplatz für einen *Shift* einer Kultur der Notwendigkeit (*emergency*) zu einer Kultur der Dringlichkeit (*urgency*) wünschen – Notwendigkeit ist immer eine Reaktion auf staatliche Vorgaben, die eine unendliche Kette von Krise auslösen, für die wir zu einem großen Anteil selbst verantwortlich sind. So viele von uns haben an verzweifelten Panels zur »Krise in der Bildung« teilgenommen.

Dringlichkeit hingegen handelt von der Möglichkeit, für uns selbst ein Verständnis davon hervorzubringen, was die entscheidenden Themen sind, sodass diese zu Kräften des Antriebs werden. Am Morgen, nachdem George W. Bush erneut zum Präsidenten gewählt worden war, bewegte sich meine Klasse schleunig von Verwunderung zu einer Diskussion über die Frage, weshalb Foren der Wahl nicht der Raum politischer Partizipation sind und was diese tatsächlich sein mögen, also eine Bewegung von einer Notwendigkeit zu einer Dringlichkeit.

* Vielleicht am wichtigsten, ich möchte über *education* nicht über den Weg der endlosen Forderungen nachdenken, die sowohl an die Kultur als auch die Bildung gestellt werden, dass sie zugänglich sein sollen, d. h. einen schnellen und leichten Einstieg für Themen bereitstellen – wie komplex sie auch immer sein mögen; ich denke da an die Tate Modern als Unterhaltungsmaschinerie (*entertainment machine*), die eine sehr oberflächliche Kritik zelebriert. Stattdessen möchte ich über *education* als all jene Orte nachdenken, zu denen wir Zugang (*access*) haben. Und Zugang, so wie ich ihn verstehe, ist die Fähigkeit, die eigenen Fragen zu formulieren, im Gegensatz zu jenen, die einem im Namen eines offenen und partizipatorischen demokratischen Prozesses gestellt werden, da offensichtlich ist, dass jene, die die Fragen formulieren, auch das Spielfeld bestimmen.

* Und abschließend möchte ich *education* als das Feld verstehen, in dem Herausforderungen (*challenge*) unseren alltäglichen Handlungen eingeschrieben sind, in dem wir kritisch informiert Herausforderungen lernen

und ausführen, die nicht die Untergrabung oder die Übernahme von Macht zum Ziel haben. Wenn politische Parteien oder das Gericht oder jede andere Autorität herausfordern, geschieht dies mit der Absicht, zu delegitimieren und eine andere Lösung oder Sichtweise anzubieten, verbindliche Regeln darüber zu erstellen, was richtig und falsch ist; wenn wir im Bereich der *education* herausfordern, sagen wir damit, dass es Raum gibt, andere Arten des Denkens zu imaginieren, etwas in einer konfliktfreien Weise zu tun, sodass wir unsere Energien nicht in purer Opposition verschwenden, sondern etwas davon für das Imaginieren anderer Wege aufbewahren. Bei einer Konferenz, an der ich teilnahm, produzierte Jaad Isaac, ein palästinensischer Geograf, Karten der Transportwege der israelischen Besetzung des Westjordanlandes, die eine überwältigende Klarheit aufwiesen. Dieser Anblick brachte mich zum Nachdenken über die unglaublichen Energien, die dafür aufgewendet worden waren, um das grauenerregende Chaos dieser Besetzung in die extreme Klarheit dieser Karten zu verwandeln – Energien, die gebraucht wurden, um Palästina zu erfinden –, aber in ihrer makellosen Klarheit stellten die Karten genau das dar: eine Herausforderung für die Verausgabung von Energien als eine Antwort auf eine furchtbare Situation.

Wenn *education* ein Freisetzen unserer Energien sein kann, von dem, was abgelehnt werden muss, zu dem, was imaginiert werden kann, oder zumindest für eine Art von Verhandlung davon, dann haben wir möglicherweise eine *education*, die mehr ist.

Vor einiger Zeit, als ich gerade meine Dissertation vollendet hatte und zu neuen Ufern in einem post-doc aufbrach, verbunden mit einem radikalen Wandel meines Weges in Richtung kritische Theorie, begegnete ich auf der Straße meinem ersten Kunstgeschichteprofessor. Das geschah vollkommen überraschend; das andere Land, die andere Stadt und die Aussicht auf ein neues Leben am Horizont waren mir zu jenem Zeitpunkt nicht gerade förderlich, um zu wissen, wie ich elegant auf diese Konfrontation mit der Vergangenheit reagieren könnte. Nachdem er mich gefragt hatte, was ich seit dem Studium getan hatte, hörte er mir geduldig zu, als ich drauflos erzählte, voll von all den neuen Ideen und Möglichkeiten, die sich mir gerade eröffnet hatten. Mein Professor war ein freundlicher, netter und großzügiger Wissenschaftler der alten Schule; er war möglicherweise etwas patrizisch, aber er hatte ein intuitives Verständnis der Veränderungen, die die Welt um ihn herum bestimmten. Am Ende meines aufgeregten Berichts sah er mich an und sagte: »Ich befürworte nicht, was du tust, und ich befürworte ganz bestimmt auch nicht, wie du es tust, aber ich bin sehr stolz auf dich, dass du es tust.« Es ist schwer, sich meine Verwirrung vorzustellen, als ich diese Worte hörte, die, wie ich nun nachträglich realisiere, die Anerkennung eines sich damals gerade vollziehenden *turn* waren, jedoch kein Ausdruck von Sorge oder Feindseligkeit in Bezug auf das, was dieser *turn* ablehnte oder unterstützte. Es war offensichtlich, dass dieser Mann, der ein wirklich großartiger Lehrer von Ideen war, die mich nicht mehr begeistern konnten, Lernen als eine Abfolge von *turns* begriff.

In einem *turn* wenden wir uns von etwas *ab* oder *zu* oder in die Nähe von etwas, und wir sind es, die dabei in Bewegung sind, nicht das Thema, die Sache. Etwas in uns wird aktiviert, vielleicht sogar aktualisiert, wenn wir uns wenden. Daher bin ich versucht, mich von den verschiedenen Nachahmungen einer Ästhetik der Pädagogik abzuwenden, die in den letzten Jahren auf so vielen Foren und Plattformen rund um uns stattgefunden haben, und mich dem eigentlichen Antrieb zur Wende zuzuwenden.

Mein Fragen hier zielt in zwei Richtungen: einerseits betrifft es die Fähigkeit von künstlerischen und kuratorischen Praxen, die Dynamiken eines *turn* aufzugreifen und andererseits die Art des Antriebs, der Energie, die in diesem Prozess frei wird.

Zuerst scheint es notwendig, dass wir uns von der nivellierenden Logik verabschieden, die behauptet, dass prozessorientiertes Arbeiten, ergebnisoffenes Experimentieren und Spekulieren, Unvorhersagbarkeit, Selbstorganisation und Kritikalität (*criticality*), alles Charakteristika der *education,* wie sie innerhalb der Kunstwelt verstanden wird, und etwas, womit viele von uns relativ konstant gearbeitet haben, Einfluss gehabt hätten auf diesen ersehnten Übergang. Obwohl einige dieser Prämissen für große Teile unserer Arbeit ziemlich produktiv gewesen sind, tendierten sich doch allzu bereitwillig dazu, Institutionen der Kunstvermittlung, Archive, Bibliotheken und auf Forschung gründende Praxen etc., als repräsentative Strategien nachzuahmen. Einerseits signalisierte die Übertragung dieser Prinzipien auf die Orte der Präsentation von zeitgenössischer Kunst einen Wechsel weg von den Strukturen von Objekten und Märkten und dominanten Ästhetiken und hin zu einem

Insistieren auf das Nicht-Darstellbare, den prozessualen Charakter jeder kreativen Unternehmung. Andererseits führten diese Prinzipien allzu leicht zu der Entstehung einer Art »pädagogischer Ästhetiken« (*pedagogical aesthetics*), in denen ein Tisch in der Mitte eines Raumes, eine Reihe von leeren Bücherregalen, ein wachsendes Archiv von gesammeltem Kleinkram, ein Klassenzimmer- oder Vortragsszenario, das Versprechen einer Konversation, uns die Last genommen haben, diese dominanten Lasten jeden Tag erneut zu hinterfragen und zu entfernen.[8] Da ich selbst mehrere von diesen Methoden entwickelt habe, bin ich nicht sicher, ob ich diese ganz aufgeben will, denn dem Antrieb, der sich darin manifestierte – nämlich diese Räume dazu zu zwingen, aktiver, kritischer, weniger inselartig und herausfordernder zu sein –, fühle ich mich nach wie vor verpflichtet. Insbesondere die Idee der Konversation würde ich nicht missen wollen, die meiner Meinung nach der signifikanteste Wandel in der Kunstwelt in den letzten zehn Jahren war.

In der Folge der documenta X[9] und der Documenta11[10] wurde deutlich, dass einer der bedeutendsten

---

[8] Ich sage das mit einem gewissen Unbehagen, da meine eigene Beteiligung bei so vielen dieser Initiativen – Ausstellungen, selbst organisierte Foren innerhalb der Kunstwelt, zahlreiche Konversationsplattformen – von dem Glauben getragen war, dass die Hinwendung zum Edukatorischen als operatives Modell es uns erlauben würde, die Orte der Präsentation als Räume einer echten Transformation neu zu beleben.

[9] Ein Teil der documenta X, 1997 (Kuratorin: Catherine David) war das Projekt »Hundred Days«, das 100 Talks veranstaltete.

[10] Ein Teil der Documenta11, 2002 (KuratorInnen: Okwui Enwezor u. a.) waren vier Documenta Diskussionsplattformen auf der ganzen Welt, die vor der Eröffnung der Ausstellung stattfanden. Vgl. die Serie von Publikationen: Das Documenta11-Paket, Ostfildern 2003.

Beiträge der Kunstwelt zur allgemeinen Kultur in der von ihr initiierten Entstehung einer Konversationsform (*conversational mode*) bestand. Das hatte teilweise mit dem Faktum zu tun, dass ein gewisses Maß an Infrastruktur in der Kunstwelt bereits vorhanden ist; es gibt verfügbare Räume, kleine Budgets, vorhandene Maschinerien der Öffentlichkeitsarbeit, wiedererkennbare Formate wie Ausstellungen, Versammlungen, Vortragsreihen, Interviews etc., sowie ein dauerhaft interessiertes Publikum, bestehend aus Kunststudierenden, kulturellen AkteurInnen etc.[11] Die Konsequenz davon waren eine Reihe von Konversationen, die es in dieser Form bislang nicht gegeben hatte, zwischen KünstlerInnen, WissenschaftlerInnen, PhilosophInnen, KritikerInnen, ÖkonomInnen, ArchitektInnen, StadtplanerInnen etc., die sich aus sehr zugespitzten Perspektiven mit den Themen des Tages auseinandersetzten. Nicht den Zwillingsautoritäten von Regierungsinstitutionen oder autoritärem akademischen Wissen unterworfen zu sein, befreite diese Konversationen dazu, ein spekulatives Verfahren anzuwenden und ermöglichte es, Themen aufzugreifen, genau in dem Moment, in dem diese auftauchten und wahrgenommen wurden.

Dadurch wurde die Kunstwelt zu einem Ort des ausführlichen Gesprächs – als eine Praxis, als eine Form der Versammlung, als ein Weg, um Zugang zu bestimmtem

[11] Ein weiteres wichtiges Beispiel dafür ist das Projekt *unitednationsplaza*, das 2006/07 in Berlin stattfand (http://www.unitednationsplaza.org) (the exhibition as art school), in New York unter dem Titel *Night School* fortgesetzt wurde und in dieser Form verbunden war mit Mårten Spånbergs Projekt von »Evening Classes« im Bereich Yourspace.com in der *A.C.A.D.E.M.Y.*-Ausstellung im Van Abbemuseum.

Wissen und zu bestimmten Fragen zu erhalten, zum Netzwerken und Organisieren und um notwendige Fragen zu artikulieren. Haben wir dabei für relevant erachtet, was tatsächlich gesagt wurde, oder haben wir das schlichte Zusammenkommen von Menschen an einem Ort vorgezogen und darauf vertraut, dass Formate und Inhalte auf dieser Grundlage entstehen würden?

Meine Sorge im Hinblick auf eine durch eine Markenbildung bedingte Verschließung, die ich am Beginn dieses Essays erwähnte, ist nicht einfach nur eine Bezugnahme auf die opportunistische Hektik einer Kunstwelt, die sich in einem permanenten Zustand der Hypermobilität befindet und von dem Drang, Aufmerksamkeit zu erhalten und Karrieren zu machen, geprägt ist. Vielmehr ist es eine Sorge, die von der Unfähigkeit herrührt, einen Prozess lange genug aufrechtzuerhalten, um ihn zu aktualisieren, bevor man ihn zu diesem oder jenem Phänomen erklärt – ein Schritt, der eine Vereinnahmung zulässt, noch bevor der innovative Prozess sich voll artikulieren konnte. Diese Form der Markenbildung gibt dem Markt die Chance, in die Kunstwelt einzutreten, unabhängig von dessen Beschäftigung mit materiellen Objekten, denn Markenbildung produziert eine Ökonomie von großem Ausmaß und Wert, die Prozesse materialisiert, indem sie ihnen einen erfassbaren, zirkulierenden Wert innerhalb des kognitiven Kapitalismus zuweist.

In einer Serie von Essays über »instituierende Praxen« verwies der Philosoph Gerald Raunig auf eine äußerst bedeutsame Unterscheidung innerhalb der politischen Theorie, die für diese Thematik wichtig ist – die Unterscheidung zwischen »konstituierenden« und »instituierenden« Praxen, wie sie in der gegenwärtigen Kunstwelt zu

beobachten sind.[12] Der Begriff »konstituierend« wird als auf der Ebene der Repräsentation operierend verstanden, im Namen all jener, die das Feld der Repräsentation ausmachen, und schreibt die Herstellung einer Serie von Normierungen und Odnungen sowohl für das Regieren als auch für das Repräsentieren fort. Als eine Form von sozialer Organisation sind beide, die konstituierende wie auch die konstitutive Form, in den Formaten gefangen, die sie in immer größer werdendem Ausmaß legitimieren; Raunig sagt: »Der allgemeine problematische Aspekt der konstituierenden Macht als verfassunggebender Versammlung liegt in der entscheidenden Frage, wie es überhaupt zu dieser Versammlung kommt, in den Umständen der Legitimierung dieser Versammlung«[13].

Raunig erwähnt das Projekt *Park Fiction*, das in Hamburg stattgefunden hat, als ein Beispiel für die Realisierung des kuratorischen Feldes als eine Reihe von, wie er es nennt, »instituierenden Ereignissen« – Ereignisse, in denen man sich selbst instituiert, anstatt sich in dem Feld der Repräsentation zu verorten, als Teil von etwas, das geschaffen wurde, um auch die eigenen Ansprüche zu beinhalten. Raunig begreift dieses Projekt als »Weiterentwicklung von Negris Konzeptualisierung der konstituierenden Macht[, wobei] *Park Fiction* den Begriff ›konstituierende Praxis‹ als Selbstbezeichnung

---

[12] Gerald Raunig, Instituierung und Verteilung. Zum Verhältnis von Politik und Polizei nach Rancière als Entwicklung des Verteilungsproblems bei Deleuze, http://eipcp.net/transversal/1007/raunig/de und ders., Instituierende Praxen, N°2: Institutionskritik, konstituierende Macht und der lange Atem der Instituierung, http://eipcp.net/transversal/0507/raunig/de.

[13] Gerald Raunig, Instituierende Praxen, N°2, o. S.

[verwendet]«[14]. Über die Beschreibung nachhaltiger Impulse für eine kollektive Produktion von Begehren ist es besonders die Qualität, eine instituierende Praxis zu sein, die hier klar geworden sein sollte. Im Sinne der zwei zentralen, miteinander verbundenen Komponenten einer instituierenden Praxis, schreibt Gerald Raunig, »lässt sich in der Pluralisierung des Einsetzungs-Ereignisses auch eine verstärkte Teilhabe an der Instituierung erkennen: Gerade die Verkettung von so vielen, nicht abreißenden und verschieden zusammengesetzten Instituierungen verhindert einen autoritären Modus der Einsetzung und wendet sich zugleich gegen die Verschließung (in) der ›Institution‹ *Park Fiction*. Die verschiedenen Gefüge der Selbstorganisation befördern eine breite Teilhabe an der Instituierung, weil sie sich als konstituierende Macht immer wieder neu zusammensetzen und an immer neue lokale und globale Kämpfe andocken.«[15] Daher ist es nicht nur der Moment des Sich-selbst-Institutierens, sondern vielmehr die Pluralität der an diesem Prozess beteiligten Handlungen, die Fragmentierung von einem klaren Ziel bzw. einer Norm zu zahlreichen Registern simultanen Handelns, die Kennzeichen institutierender Praxen sind und somit die Möglichkeit zurückweisen, intern kohärent zu sein oder gebrandet zu werden.

Immer mehr scheint es mir, dass der *turn*, von dem wir sprechen, nicht nur in neue Formate münden muss, auch wenn diese so vielfältig sind wie in der oben geschilderten Argumentation postuliert, sondern auch in das

14 Ebenda, o.S.

15 Ebenda, o.S.

Finden eines anderen Weges zu erkennen, wann und weshalb etwas Wichtiges gesagt wird.

In einer Vorlesung in Berkeley kam Foucault einmal zu einer Diskussion über das Wort »Parrhesia« – ein gebräuchlicher Begriff in der griechisch-römischen Kultur.[16] Foucault legte fest, dass Parrhesia allgemein als freie Rede verstanden wird und dass jene, die sie praktizieren, als diejenigen wahrgenommen werden, die die Wahrheit sprechen.

Die aktiven Komponenten von Parrhesia sind nach Foucault: Offenheit (»alles zu sagen«), Wahrheit (»Er sagt, was er als wahr *weiß*«), Gefahr (»nur, wenn es für ihn oder sie beim Sprechen der Wahrheit ein Risiko oder eine Gefahr gibt«), Kritik (»die Funktion der *parrhesia* ist es nicht, jemand anderem die Wahrheit darzutun, sondern sie hat die Funktion von *Kritik*«) und Pflicht (»Bei *parrhesia* wird es als *Pflicht* betrachtet, die Wahrheit zu sagen«).[17]

Mit Parrhesia, macht uns Foucault deutlich, haben wir »eine verbale Aktivität, bei der der Sprecher seine persönliche Beziehung zur Wahrheit ausdrückt und sein Leben aufs Spiel setzt, weil er das Wahrsprechen als eine Pflicht erkennt, um anderen Menschen (so wie sich selber) zu helfen oder sie zu verbessern. Bei *parrhesia* gebraucht der Sprecher seine Freiheit und wählt Offenheit anstelle von Überredung, die Wahrheit anstelle von Falschheit oder Schweigen, das Risiko des Todes anstelle von

---

[16] Michel Foucault, Diskurs und Wahrheit. Die Problematisierung der Parrhesia, hg. von Joseph Pearson, aus dem Englischen übersetzt von Mira Köller, Berlin 1996.

[17] Ebenda, S. 10–18.

Leben und Sicherheit, die Kritik anstelle von Schmeichelei, und die moralische Pflicht anstelle von Eigennutz und moralischer Gleichgültigkeit.«[18]

Es ist schwer, sich eine romantischere oder idealistischere Agenda vorzustellen, um *turns* im edukatorischen Feld auszulösen. Und dennoch … Ich fühle mich mit weniger Verlegenheit dazu hingezogen, als Sie vielleicht von einer kritischen Theoretikerin im Feld der zeitgenössischen Kunst annehmen würden. Vielleicht deshalb, weil wir nirgends in dieser Analyse erfahren, *welche Wahrheit* gesprochen wird oder *für welche Ziele* sie eingesetzt wird. Wahrheit, so scheint es, ist keine Position; es ist vielmehr ein Antrieb, eine Motivation.

Um eine noch aktivere Dimension zu Foucaults Ausführungen über Parrhesia anzufügen, können wir auch den Nachweis bringen, dass in der aramäischen Etymologie der Begriff im Zusammenhang mit einer Rede auftaucht, wenn diese »direkt, furchtlos und öffentlich« ist.[19] So muss diese Wahrheit, die weder dem Interesse von bestimmten Leuten noch speziellen Zielen dient, in der Öffentlichkeit geäußert werden, sie muss ein Publikum haben und sich an ein Gegenüber richten.

Foucault nannte dies »furchtlose Rede«, und am Ende seiner Vorlesungsreihe sagt er: »[I]ch möchte sagen, daß die Problematisierung der Wahrheit […] zwei Seiten, zwei Hauptaspekte hat. Eine Seite ist damit befaßt sicherzustellen, daß das Argumentationsverfahren richtig ist, in dem man bestimmt, ob eine Aussage wahr ist […]. Und die andere Seite beschäftigt sich mit der Frage:

---

18 Ebenda, S. 19.

19 Paraphrasiert von Foucaults Text.

Worin besteht für das Individuum und die Gesellschaft die Bedeutung, wahr zu sprechen, die Wahrheit zu wissen und, Leute zu haben, die die Wahrheit sprechen, und ebenso zu wissen, wie man diese erkennt?«[20]

Mehr denn je glaube ich, dass *education* und der *educational turn* der Moment sein könnten, in dem wir uns der Produktion und Artikulation von Wahrheiten zuwenden. Nicht Wahrheit als korrekt, als nachprüfbar, als Faktum, sondern Wahrheit als etwas verstanden, das um sich Subjektivitäten versammelt, die weder vereint noch reflektiert werden durch andere Aussagen. Wahrheiten in Bezug auf die wichtigen Themen und innerhalb der großen Institutionen von heute zu verkünden, ist recht einfach, da jene die Bedingungen vorgeben, unter denen wir zu solchen Wahrheiten gelangen und sie artikulieren. Wahrheiten in den am Rande befindlichen und kaum geformten, kaum erkennbaren Räumen zu erzählen, in denen sich die Neugierigen versammeln, ist ein völlig anderes Projekt – das der ganz persönlichen Beziehung zur Wahrheit.

Aus dem Englischen von Jeremiah Haidvogel.
Redigiert von Kerstin Krenn.

[20] Ebenda, S. 177f.

Sich selbst widersprechen Kunstvermittlung als kritische Praxis innerhalb des *educational turn in curating*

Carmen Mörsch

REFLEXIVITÄT IN DER KUNSTVERMITTLUNG

Kunstvermittler_innen agieren in einem Feld unterschiedlicher Zielvorstellungen und Kriterien – auch wenn sie sich affirmativ gegenüber dem Kunstsystem verstehen, verhandeln sie eigene Ansprüche, Erwartungen von Besucher_innen und Zielsetzungen der Institution, die nicht übereinstimmen. Für eine holzschnittartige Darstellung der Positionen in diesem Verhandlungsgeschehen wähle ich als Beispiel das häufigste Format, die Ausstellungsführung:

Das Publikum erwartet mehrheitlich, in der kürzest möglichen Zeit so viele Werke wie möglich so verständlich wie möglich erläutert zu bekommen, dabei gut unterhalten zu werden und sich wohlzufühlen. Diese Dienstleistung sollte von einer Person ausgeführt werden, die über einen dem Museum angemessenen Habitus, die damit einhergehende Kleidung und die als richtig wahrgenommene Sprache verfügt – in dieser Region der Welt am besten akzentfreies Deutsch (von charmanten Lokalkoloriten einmal abgesehen). Die Kurator_innen der Ausstellung erwarten, dass die Vermittler_in der Ausstellung dient, indem sie die kuratorischen Erzählungen so genau wie möglich für das Publikum übersetzt. Dabei steht der

Generalverdacht im Raum, dass Inhalte simplifiziert, »heruntergebrochen« werden. Daher erwartet die Kurator_in von der Vermittler_in auch, dass sie hierfür den Gegenbeweis erbringt. Sie erwartet eine maximale Anpassung des vermittlerischen Habitus an den kuratorischen. Die Aufsichten und das technische Personal wiederum erwarten von der Vermittler_in, dass sie keine Umstände macht, keine Sicherheitsrisiken produziert und möglichst dabei hilft, das Publikum zu kontrollieren. Das Management der Institution erwartet von der Vermittler_in eine Vermarktung der Institution und der Ausstellung, das Vermeiden von Versicherungsfällen und von jedweder Beschwerde von einer der oben genannten Positionen. Es erwartet die Ausführung der Dienstleistung für die geringstmöglichen Kosten. Und häufig: das Generieren von Einkommen für die Institution.

Die geschilderten Erwartungen sind nicht zwangsläufig widersprüchlich. Dennoch ist es für die Vermittler_in unwahrscheinlich, sie alle gleichzeitig und kontinuierlich zu erfüllen. Hinzu kommen ihre eigenen Ansprüche an die Arbeit, die dazu führen können, dass sie bestimmte Erwartungen priorisiert – zum Beispiel die des Publikums gegenüber denen der Kurator_innen oder des Managements. So agiert sie in einem Spannungsfeld, für dessen Gestaltung und Kontrolle ihr die ihr traditionell zugeschriebenen, feminisierten Soft Skills – soziales, kommunikatives, emotionales Wissen und Können und damit verbunden die Bereitschaft zum »caring and sharing« – sehr nützlich sind. Sie bedient sich möglicherweise Taktiken wie der Camouflage, der Maskerade[1], der Überredung und Verführung, der permanenten Verhandlung (Kunstvermittlung ist zu einem großen Teil

Vermittlung in die Kunstinstitution hinein), der Herstellung inner-institutioneller Verbindlichkeiten, des extra-institutionellen Lobbyings und des geduldigen und behutsamen Ausprobierens, wie weit sie an welcher Stelle gehen kann.

Durch solche Praktiken entsteht eine professionelle Reflexivität, die ich hier »Reflexivität erster Ordnung« nennen möchte. Sie bezieht sich auf die Gelingensbedingungen bezüglich des beschriebenen Erwartungsfeldes. Herausforderungen werden zum Beispiel aus einer logistischen Perspektive reflektiert: Wie ist mit dem Besucher_innenandrang umzugehen, wie kann dafür gesorgt werden, dass die meist strengen Sicherheitsvorschriften in Vermittlungssituationen, wo Letztere doch »Zugang« schaffen sollen, eingehalten werden können? Oder aus einer Perspektive der Marktforschung: Wie definiert man am klügsten »Zielgruppen« und deren Bedürfnisse?

Ich versehe diese professionelle Reflexivität mit dem Zusatz »erster Ordnung«, insofern sie die Voraussetzungen ihrer eigenen Fragen nicht befragt. Sie interessiert sich zum Beispiel nicht für die Tatsache, dass sich sicherheitstechnische, manageriale und marktorientierte Fragen in eine gut dokumentierte und analysierte Geschichte der

---

[1] Zu gegenderten Taktiken und »sexueller Arbeit« in der Kunstvermittlung vgl. Nora Landkammer, Rollen Fallen. Für Kunstvermittlerinnen vorgesehene Rollen, ihre Gender-Codierung und die Frage, welcher taktische Umgang möglich ist, in: Carmen Mörsch und das Forschungsteam der documenta 12 (Hg.), Kunstvermittlung 2. Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12, Zürich/Berlin 2009, S. 147–158 sowie im gleichen Band: Sandra Ortmann, »Das hätten Sie uns doch gleich sagen können, dass der Künstler schwul ist«. Queere Aspekte der Kunstvermittlung auf der documenta 12, S. 257–277.

(nicht zuletzt kolonialen) Disziplinierung und der Ausschlüsse durch Ausstellungen und die Institutionen, in denen sie stattfinden, einschreiben – eine Geschichte, die so alt ist wie der Ausstellungsbetrieb selbst.[2]

Schon im England des 19. Jahrhundert gab es in den Boards der National Gallery Diskussionen über den Umgang mit der »crowd« – zum Beispiel mit Frauen aus der Arbeiterklasse, die in der National Gallery bei Regen Zuflucht suchten und dort unter anderem ihre Kinder stillten. Ihre nasse Kleidung wurde als Sicherheitsrisiko für die Kunstwerke wahrgenommen, und ihre Gebrauchsweisen des Ortes als falsch deklariert.[3] Auch wenn es sich hier um ein historisches Beispiel handelt, so wäre in einer »Reflexivität zweiter Ordnung« an jedes Ausstellungsereignis heute weiterhin die Frage zu stellen, wer jeweils definiert, was die legitimen Nutzungsweisen einer Ausstellung und ihrer Orte sind und wie die Räume und Displays diese Definitionen kommunizieren. Von Seiten der Vermittlung wäre die Frage zentral, welche Lehren des Ein- und Ausschlusses, der Legitimität von Nutzungsweisen, welche Regulierungen und Disziplinierungen die Displays und die Räume einer Ausstellung produzieren. Und auch, wie sich die aktive, sichtbare, personale Vermittlung der Ausstellung zu diesen »hidden curricula« positioniert, auf welche Weisen sie diese verstärkt oder ihnen entgegen arbeitet.[4]

---

[2] Vgl. dazu zentral den Band: Tony Bennett, The Birth of the Museum. History, Theory, Politics, London/New York 1995.

[3] Colin Trodd, Culture, Class, City: The National Gallery. London and the Spaces of Education 1822–57, in: Marcia Pointon (Hg.), Art Apart: Art Institutions and Ideology across England and North America, Manchester 1994, S. 41.

In den letzten Jahren ist Kunstvermittlung auch unter der Perspektive prekärer Arbeitsbedingungen im künstlerischen Feld thematisiert worden. So untersuchte die May-Day Initiative in Deutschland 2007 die Arbeitsbedingungen des Personals auf der documenta 12, und auf der Biennale in Venedig 2009 fand ein Streik des Personals statt: »Their grievances include unpaid overtime, lack of job security, poor management and lack of placement for workers who have worked on previous biennales.«[5]

Die Kunstvermittlerin, Künstlerin und Aktivistin Janna Graham berichtet in ihrem Artikel »Spanners in the Spectacle: Radical Research at the Frontline«[6] im April 2010 von den teilweise mit künstlerischen Mitteln durchgeführten Streikaktionen und Beforschungen der eigenen Bedingungen von Vermittler_innen der Biennale, die aus einer Kooperation des S.a.L.E. Docks und dem darin gehosteten, mit der Biennale verbundenen Projekt »Pirate Bay« zustande kam. In der Selbstbeschreibung von S.a.L.E. Docks heißt es: »S.a.L.E. is a permanent laboratory of piracy in the lagoon, a self managed situation

4 Vgl. hierzu u. a. die Beiträge in den Publikationen: schnittpunkt – Beatrice Jaschke, Charlotte Martinz-Turek, Nora Sternfeld (Hg.), Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen, Wien 2005 sowie Carmen Mörsch und das Forschungsteam der documenta 12 (Hg.), Kunstvermittlung 2. Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12, Zürich/Berlin 2009.

5 Artnet News, 29.09.2009; http://www.artnet.com/magazineus/news/artnetnews/moma-preview9-29-09.asp (28.07.2011).

6 Janna Graham, Spanners in the Spectacle: Radical Research at the Frontline, 01.04.2010, © Fuse Magazine Spring 2010, http://www.faqs.org/periodicals/201004/2010214291.html (27.07.2011).

active since 2007 in the struggle against all kind of privatization and exploitation of knowledge and creativity.«[7]

Graham zufolge handelt es sich dabei um eine der seltenen Gelegenheiten, bei denen ein (in diesem Fall durch die Biennale sanktioniertes) Kunstprojekt, das sich mit Wissensproduktion in neoliberalen Verhältnissen beschäftigt, mit Kunstvermittler_innen eine Allianz im Kampf um Rechte eingegangen ist.

Aus der Perspektive der Vermittlung würde es darum gehen, nicht nur für gute Arbeitsbedingungen zu kämpfen (»Reflexivität erster Ordnung«), sondern auch zu fragen: Inwieweit spielt gerade das häufig kompensatorische »caring and sharing«, spielen die – ebenfalls historisch gewachsenen – feminisierten Qualitätsstandards und die Dienstleistungsorientierung der Vermittlungstätigkeit einer Prekarisierung des Arbeitsfeldes im Neoliberalismus zu?

KRITISCHE KUNSTVERMITTLUNG

Die Voraussetzung für solche »Reflexionen zweiter Ordnung« ist, so würde ich behaupten, die Möglichkeit, in der Kunstvermittlung eine kritische Haltung einzunehmen. Doch was bedeutet das? Was ist Kritik?, fragte Michel Foucault, und seine oft zitierte »erste Definition« dafür

[7] http://embassyofpiracy.org/2009/05/thanks-to-sale-we-have-physical-space-in-venice/ (28.07.2011); siehe zum Streik der Saisonarbeiter_innen auf der Venedig Biennale 2009 auch: http://carrotworkers.wordpress.com/2009/08/04/strike-at-the-biennale-of-venice/#more-147 (29.07.2011).

lautet: »die Kunst nicht dermaßen regiert zu werden«[8]. In diesem Zusammenhang spricht er von »Entunterwerfung«:

> »Vor allem aber sieht man, daß der Entstehungsherd der Kritik im wesentlichen das Bündel der Beziehungen zwischen der Macht, der Wahrheit und dem Subjekt ist. Wenn es sich bei der Regierungsintensivierung darum handelt, in einer sozialen Praxis die Individuen zu unterwerfen – und zwar durch Machtmechanismen, die sich auf Wahrheit berufen, dann würde ich sagen, ist die Kritik die Bewegung, in welcher sich das Subjekt das Recht herausnimmt, die Wahrheit auf ihre Machteffekte hin zu befragen und die Macht auf ihre Wahrheitsdiskurse hin. Dann ist die Kritik die Kunst der freiwilligen Unknechtschaft, der reflektierten Unfügsamkeit. In dem Spiel, das man die Politik der Wahrheit nennen könnte, hätte die Kritik die Funktion der Entunterwerfung.«[9]

Sich das Recht herauszunehmen, die Wahrheit auf ihre Machteffekte hin zu befragen und die Macht auf ihre Wahrheitsdiskurse hin, ist für Kunstvermittler_innen alles andere als selbstverständlich. Die Motivationen und beruflichen Hintergründe von Kunstvermittler_innen sind heterogen – meist jedoch aber ist die von Pierre Bourdieu und Alain Darbel beschriebene »Liebe zur Kunst«[10] ein wichtiger Motor für die Kunst, sich in dermaßen schlechten Arbeitsverhältnissen dermaßen leidenschaftlich zu engagieren. Kunstvermittlung ist bis

---

8 »Als erste Definition der Kritik schlage ich also die allgemeine Charakterisierung vor: die Kunst nicht dermaßen regiert zu werden.« Michel Foucault, Was ist Kritik?, Berlin 1992, S. 12.

9 Ebenda, S. 15.

10 Pierre Bourdieu, Alain Darbel, Die Liebe zur Kunst: Europäische Kunstmuseen und ihre Besucher, Konstanz 2006.

vor nicht langer Zeit vor allem ein Praxisfeld gewesen, Theoriebildung und Forschung sind in diesem Bereich noch jung. Die meiste davon ist nicht als kritisch im beschriebenen Sinne zu verstehen, sondern knüpft sich in ihren Fragestellungen an die »Reflexion ersten Grades« an: Sie untersucht Gelingensbedingungen und Wirkungen von Kunst- und Kulturvermittlung auf die Teilnehmer_innen, ohne die Macht-Wissens-Komplexe, die die Kriterien für Gelingen und für erwünschte Effekte hervorbringen, zu hinterfragen. Obwohl es, wie unter anderen Felicity Allen in ihrem Beitrag »Situating Gallery Education«[11] zeigt, eine historische Linie der Kunstvermittlung gibt, die mit Aktivismus und einer offensiven Hinterfragung und Bearbeitung von Machtverhältnissen im Kunstfeld verknüpft ist, ist eine kritische Haltung nicht im Selbstverständnis von Kunstvermittler_innen angelegt oder vorausgesetzt. Es mag noch angehen, die Erzählung oder den kollegialen Umgang einer Kolleg_in, einer Kurator_in in Frage zu stellen. Aber zum Beispiel in Frage zu stellen, warum es eigentlich Kurator_innen, Vermittler_innen, ein Publikum oder eine Kunstinstitution in der bestehenden Anordnung geben muss und wie es dazu gekommen ist, dass sie in dieser Anordnung mehr oder weniger ungestört mit relativer Machtfülle ausgestattet fortexistieren, ist schwieriger. Oder zu fragen, warum es eigentlich immer darum gehen muss, jemanden an etwas »heranzuführen« oder

[11] Felicity Allen, Situating Gallery Education, in: David Dibosa (Hg.), Tate Encounters [E]dition 2: Spectatorship, Subjectivity and the National Collection of British Art, 02/2008, http://www2.tate.org.uk/tate-encounters/edition-2/papers.shtm (18.06.2012).

»Schwellen abzubauen«. Denn so zu fragen bedeutet, an dem Ast zu sägen, auf dem man sitzt – die eigenen Bedingungen und Setzungen zur Disposition zu stellen.

Es bedeutet, »sich selbst zu widersprechen«[12], wie es die marxistische Soziologin und Psychologin Frigga Haug benennt. Frigga Haug beschreibt in ihrem Text »Zum Verhältnis von Erfahrung und Theorie in subjektwissenschaftlicher Forschung« 2004 eine Begebenheit aus ihrer Forschung zur Lehrer_innenbildung. Eine Gruppe von Erzieher_innen startet den Versuch, Erfahrungen in dem Alternativen Kindergarten zu analysieren, davon eigene Lerngewinne abzuleiten und zu beschreiben. In einem ersten Schritt entstehen dabei zwei normativ aufgeladene Allgemeinplätze – beides Artikulationen des »schon Gewussten«: erstens, »Kinder möchten Entscheidungen selbst machen«, und zweitens, »Kinder lieben es, bei Erwachsenen zu sein, daher ist Zwang überflüssig«. In der darauffolgenden Analyse arbeitete Frigga Haug mit der Gruppe die gouvernementale Verfasstheit dieser alternativpädagogischen Setzungen heraus: Die Kernthese, die sich in der Beschreibung implizit artikulierte, hieß, darauf konnte sich die Gruppe einigen: »Unser Ziel ist es, dass jedes Subjekt die allgemeinen Regeln in sich trägt und sich von sich aus an sie hält.« Für Haugg ist

[12] »Das theoretische Problem aber für eine Subjektwissenschaft wie die Kritische Psychologie besteht darin, zugleich von den Subjekten auszugehen, sie zum Sprechen und Forschen zu bringen und zugleich damit einen Fragerahmen so zu gestalten, dass es den einzelnen möglich wird, sich selbst zu widersprechen.« Frigga Haug, Zum Verhältnis von Erfahrung und Theorie in subjektwissenschaftlicher Forschung, in: Forum Kritische Psychologie 47, 2004, S. 70.

die in diesem Analyseprozess praktizierte Form des Sich-selbst-Widersprechens, des radikalen Offenlegens von Vorannahmen, die der Produktion der für das eigene Feld konstitutiven Wahrheiten zugrunde liegen, und der Gewalt, die im wohlmeinenden Wollen liegt, notwendig, um »zwischen der Scylla eines ›innen‹ hockenden autonomen Subjekts und der Charybdis völliger Durchdrungenheit von Herrschaft einen Weg zu finden, wie die einzelnen sich als Mitglieder einer Gesellschaft erfahren«[13] und gesellschaftliche Bedingungen gestalten können.

Kunstvermittlung mit einer kritischen Haltung zu betreiben, würde demzufolge ebenfalls bedeuten, sich in Widerspruch gegenüber dem »schon Gewussten« – den dominanten Erzählungen, Versprechen und Legitimationsweisen der Kunstvermittlung selbst – zu begeben und die Gewaltverhältnisse offenzulegen, die diesen Erzählungen, Versprechen und Legitimationsweisen innewohnen. Zum Beispiel gegenüber den darin artikulierten hegemonialen Bildungsansprüchen und gegenüber deren Eingebundensein in eine neoliberale Agenda. Kritische Kunstvermittler_innen *glauben* nicht, dass Kunst per se gut für alle Menschen ist, sondern erkennen das zurichtende in dieser Setzung. Sie *wollen nicht*, dass ihre Bildungsarbeit dazu führt, »Arbeitskräfte auszubilden, die kreativ und flexibel sind«[14], wie es in der 2010 veröffentlichten

13 Ebenda.

14 »21st Century societies are increasingly demanding workforces that are creative, flexible, adaptable and innovative and education systems need to evolve with these shifting conditions. Arts Education equips learners with these skills [...]«, in: UNESCO, Roadmap for Arts Education, Lissabon/Seoul 2005 und 2010, S. 5, http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CLT/CLT/pdf/Arts_Edu_RoadMap_en.pdf (20.04.2012).

UNESCO-»Roadmap for Arts Education« heißt, sondern sie streben die Bildung von Widerständigem an. Sie begeben sich aber auch in Widerspruch zu den Heroisierungen emanzipatorischer pädagogischer Ansätze und befragen diese unter anderem auf ihre autoritativen Elemente und wiederum auf ihre Anschlussfähigkeit an neoliberale Verhältnisse.[15] Sie arbeiten gezielt gegen das, was wir am Institute for Art Education (IAE) ironisch das »Sparkling Eye Syndrome« nennen: die oft gehörte Aussage von Kolleg_innen aus der Vermittlung, sie bräuchten weder Theorie noch Kritik noch Reflexivität, solange ihnen die strahlenden Kinderaugen versicherten, dass das, was sie täten, sinnvoll und richtig sei.

Angesichts einer Definition für Kunstvermittlung, wie sie zum Beispiel das *Engage Network* vorlegt – »Gallery education is a changing body of practice that exists to broaden *understanding* and *enjoyment* of the visual arts – through projects and programmes that help schoolchildren and the wider community become confident in their understanding and enjoyment of the visual arts and galleries«[16] –, schlagen ihre Herzen nicht automatisch

---

[15] So lädt z. B. Ivan Illichs Klassiker der emanzipativen Pädagogik »De-Schooling Society« aus dem Jahr 1971 mit seiner Betonung des Bildens von Netzwerken und von Selbstorganisation zu einer kritischen Re-Lektüre in der Gegenwart ein; so geschehen in der Keynote von Christopher Robbins: »Escape from Politics – The Challenge of Pedagogy and Democratic Politics in the De/schooled Society« auf der Tagung »De-Schooling Society«, Serpentine Gallery und Hayward Gallery London, 29./30.04.2010.

[16] Dies ist eine Definition für »Gallery Education«, die bis letztes Jahr auf der Homepage des englischsprachigen Netzwerks für Kunstvermittler_innen *Engage* zu finden war. Der Text wurde inzwischen ausgewechselt, siehe http://www.engage.org/about/whatis.aspx (20.04.2012).

schneller oder höher wegen des evokativen Charakters von »understanding« und »enjoyment« und der autorisierten Bestätigung, dass sie an diesem aufklärerischen und vergnügenerzeugenden Projekt zentral beteiligt sind. Sondern sie fragen danach, wer jeweils definiert, was »verstehen« heißt und was verstanden werden soll. Und wer festlegt, was Vergnügen bedeutet und wie es sich artikulieren darf.

Kein Wunder, dass kritische Kunstvermittler_innen häufig bei ihren Kolleg_innen nicht ausschließlich beliebt sind. In einem Feld, das stark mit dem Kampf gegen Abwertung, gegen seine eigene Prekarisiertheit und mit Selbstlegitimierung beschäftigt ist, legen sie zusätzliche Stolpersteine aus, spucken in die Suppe und verderben die Party. Sie sind das, was Sara Ahmed, Professorin für Race and Cultural Studies am Goldsmith College in London, in ihrem Buch »The Promise of Happiness«[17] als »feminist killjoys«, als Miesmacher_innen oder Spaßverderber_innen, bezeichnet. Diese wissen um die zurichtende und gouvernementale Dimension des Glücksimperativs. Sie bestehen auf das Recht auf Verweigerung des Strebens nach Glück angesichts von patriarchalen und rassistischen Verhältnissen, die nicht dazu angetan sind, glücklich zu machen: Leuchtende Kinderaugen sind nicht das Einzige, wofür es sich zu kämpfen lohnt.

[17] Sara Ahmed, The Promise of Happiness, Durham 2010.

Verweigerung von Vergnügen als Widerstandspraxis einer Kunstvermittlung in kritischer Haltung? Sicherlich muss Verweigerung als ein Konstitutiv von Kritik verstanden werden (bemerke die negative Formulierungen »Die Kunst NICHT dermaßen regiert zu werden« sowie »Entunterwerfung«). Doch kritische Kunstvermittlung entwickelt davon ausgehend und darüber hinaus auch Handlungsalternativen – nicht zuletzt, um am Ende doch noch zu einem Glücksmoment, zu einem Neu-Denken und Neu-Erfahren von Vergnügen, von Lust an der Sache zu kommen. Denn würde es keine inhaltlich und emotional erfüllenden Momente geben, so wäre es wohl schon aus Selbstschutz das Beste, die Arbeit in der Kunstvermittlung aufzugeben und sich erfreulicheren Vorhaben zuzuwenden. Auch Frigga Haugg weist mit Verweis auf Antonio Gramsci darauf hin, dass sich selbst zu widersprechen ein Projekt braucht, das auf Bejahung aus ist: ein Kollektiv, eine Gruppe, die sich gemeinsamer Gesellschaftsgestaltung verpflichtet. Kunstvermittlung als kritische Praxis will die Institutionen und Verhältnisse, in denen sie stattfindet, nicht unverändert lassen. Dies ist die Differenz zur reinen »Reflexivität zweiter Ordnung«, die letztendlich ohne normativ-ethische Entgegensetzungen auskommt und auch schlicht zur Optimierung der bestehenden Verhältnisse dienen kann.[18]

[18] Leitlinien für Handlungsalternativen im Zeichen einer Kunstvermittlung als kritischer, verändernder Praxis wurden bereits von mehreren Autor_innen und Protagonist_innen, u. a. Nora Sternfeld, Eva Sturm, Janna Graham oder mir selbst, umrissen.

Betrachtet man die Umrisse einer kritischen Kunstvermittlung in der Perspektive des *educational turn*, der seit einigen Jahren im kuratorischen Feld praktiziert und diskutiert wird, so scheinen auf den ersten Blick Potenziale einer solchen Erfüllung im Sinne eines Verwirklichen von Forderungen auf. Gleichzeitig entstehen jedoch auch neue Ambivalenzen. Um diese zu verdeutlichen, möchte ich in aller Kürze noch einmal in Erinnerung rufen: Es handelt sich beim *educational turn* um eine seit etwa 2006 unter diesem Begriff wahrgenommene Hinwendung des kuratorischen und künstlerischen Feldes zum Pädagogischen. Diese Hinwendung ist meist verknüpft mit einer Kritik an der Ökonomisierung von Bildung, von künstlerischer Ausbildung und von institutionalisierter Wissensproduktion im Zuge des neoliberalen Umbaus westlicher Gesellschaften und ihrer Bildungsinstitutionen unter dem Stichwort »kognitiver Kapitalismus«. Dabei und daher gilt das besondere Interesse den emanzipativen pädagogischen Ansätzen, wobei das Spektrum der Referenzen sehr unterschiedliche Positionen, von Paulo Freire über bell hooks bis Jacques Rancière, umfasst. Der *turn* artikuliert sich zum Beispiel in pädagogisch informierten, häufig stark auf Selbststeuerung setzenden Formaten im Kunstraum,[19] in der künstlerischen

[19] Ein aktuelles Beispiel aus der Entstehungszeit dieses Textes ist das Projekt »Wide open School« der Hayward Gallery in London. Im Ankündigungstext auf der Website des Southbank Centre heißt es: »This summer, for one month only, 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

Re-Aktualisierung von künstlerisch-pädagogischen Formaten wie dem Brecht-Weill'schen Singspiel,[20] in der Verschränkung der Produktion von künstlerischen und didaktischen Materialien,[21] aber auch in künstlerischen Projekten, die das pädagogische Dispositiv untersuchen.[22]

Es scheint so, als ginge der Kunstvermittlung im Zuge des *educational turn in curating* der traditionelle Counterpart verloren: Plötzlich teilt sie mit der kuratorischen Position die gleichen Ziele, verhält sich dieser gegenüber also affirmativ. Positiv formuliert: Es zeichnet sich die Möglichkeit ab, dass kritische Kurator_innen, Künstler_innen und Vermittler_innen beginnen, am gleichen Strang zu ziehen und die »kritische Institution«, wie sie Andrea Fraser im fast gleichnamigen Text in der Zeitschrift Artforum im Herbst 2005 einfordert,[23] zu realisieren. Doch bis dahin bleibt noch ein bisschen etwas zu tun. Die oben angeführten Handlungsparadigmen wenden sich im Zuge des *educational turn in curating*

---

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.« http://ticketing.southbankcentre.co.uk/find/festivals-series/wide-open-school (14.05.2012).

20 Vgl. z. B. die Inszenierungen des Petersburger Kollektivs *Chto delat*?, http://www.chtodelat.org/ (14.05.2012).

21 Ein Beispiel hierfür sind die gratis zum Download bereitstehenden Videos und Comics des Kollektivs *Pinky Show*, die nach Selbstauskunft auch von Lehrpersonen für den Unterricht verwendet werden, http://www.pinkyshow.org (14.05.2012).

22 Vgl. z. B. die Arbeit »Hidden Curriculum« der Künstlerin Annette Krauss.

23 Andrea Fraser, From the Critique of Institutions to an Institution of Critique, in: Artforum, Vol. 44, Iss. 1, New York 2005, S. 278f.

zur Zeit gerne einmal in einen Imperativ. Dies führt zu inhaltlichen wie methodischen Kurzschlüssen, zu Einverleibungen der marginalisierten Position der Vermittlung durch die dominante Position des Kuratierens, aber ohne strukturelle Verbesserungen oder Verschiebungen in den Machtverhältnissen. Was bedeutet es, »nicht dermaßen regiert zu werden« oder »Entunterwerfung« zu betreiben, wenn das Regime genau das von einem *verlangt*, aber weder die Bedingungen dafür herstellt noch zur Selbstveränderung in Bezug auf die eigenen Privilegien bereit ist? Es zeigt sich auch hier, dass »Anerkennung« stets von einer machtvollen Position aus geleistet wird.

So bildete sich zum Beispiel 2007 bei der documenta 12, die Vermittlung zur kuratorischen Thematik erklärte und ihr einen vergleichsweise prominenten Platz und viele Gestaltungsmöglichkeiten einräumte, diese Zentralität nicht in der Verteilung der Ressourcen ab: Der Beirat, das Projekt zur Zusammenarbeit mit der lokalen Bevölkerung, bekam von der documenta kaum Mittel, und die Vermittlung wurde weiter als Quelle zur Einkommensgenerierung eingesetzt. Das bedeutete, dass die Besucher_innen für die Führungen bezahlen mussten. Dies resultierte in einem Double Bind der Ziele der Vermittlung zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung: Einerseits wurde von ihr erwartet, die Frage nach dem Bildungsgeschehen in der Ausstellung zum Gegenstand der Vermittlung selbst zu machen, das Publikum also zu einer Reflexion über Vermittlung einzuladen. Andererseits erwartete das zahlende Publikum weiterhin, in so kurzer Zeit wie möglich so viel Information über die künstlerischen Arbeiten wie möglich zu bekommen. Die Vermittler_innen arbeiteten dabei wie immer in den oben

erwähnten prekären Verhältnissen. Trotz dieser ökonomischen Konditionen und trotz des Anspruchs an die Vermittlung, sie solle experimentell und kritisch sein, existierte weiterhin ein relativ hoher Level an Kontrolle von Seiten des Kuratoriums und des Managements. Es ging auch in diesem Fall darum, eine permanente »Vermittlung nach innen« zu leisten und zum Beispiel der kuratorischen Seite verständlich zu machen, inwieweit sich pädagogische Arbeit zuweilen in den Zielen, Ethiken, Ästhetiken, Tempi, Verfahren und Repräsentationen von der Kunstproduktion und -distribution unterscheidet.

Bei der Gestaltung der Ausstellung wurde die Vermittlung und das bei ihr vorhandene Wissen nicht von Anfang an einbezogen, was zu vermeidbaren pragmatischen Pannen, beispielsweise auf der Ebene der Signalisation in der Ausstellung, führte.[24]

Was sich 2007 auf der documenta 12 abzeichnete, spiegelte sich 2011 auf einem anderen internationalen Kunstereignis, dem «Encuentro international de Medellín 2011« (MDE 11) in Kolumbien. Die drei Monate dauernde Folge von Workshops, Seminaren, partizipatorisch angelegten Kunstprojekten, Medialabs und einer großen Ausstellung mit Positionen aus Lateinamerika, Nordamerika und Europa trug den Untertitel «Lehren und Lernen. Orte des Wissens in der Kunst«.[25] Obwohl

[24] Vgl. Alexander Henschel, Palmenhaine. Kunstvermittlung als Konstitution von Öffentlichkeit, in: Carmen Mörsch und das Forschungsteam der documenta 12 (Hg.), Vermittlung 2. Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12. Ergebnisse eines Forschungsprojekts, Zürich/Berlin 2009, S. 47–58.

[25] »Enseñar y aprender. Lugares del conocimiento en el arte«. Eine umfassende Dokumentation des Ereignisses findet sich unter http://mde11.org (21.04.2012).

der Träger dieses Ereignisses das größte und älteste Museum des Landes war, das zudem eine der engagiertesten (und auch kritischsten) Vermittlungsabteilungen hat,[26] wurde das Vermittlungsteam des Museums weder inhaltlich-konzeptionell noch organisatorisch in die Planung einbezogen. Die Führungen wurden von Kunststudierenden auf der Basis unbezahlter Praktika geleistet und unterschieden sich kaum von anderen monologischen Ausstellungsführungen, was zu den Projekten im Zeichen kritischer Pädagogik in einem unglücklichen Verhältnis stand. Solange also im Vorfeld eines Kunstereignisses wie dem MDE 11 durch ein eingeladenes Projekt die Frage gestellt werden muss: »Wo bleibt das pädagogische Wissen bei MDE 11? Wo bleibt die Arbeit der Vermitler_innen, Pädagog_innen und der lokalen Netze mit ihrem Wissen und ihren Positionierungen, wenn sie mit Künstler_innen arbeiten oder kooperieren?«[27], bleibt es für die Vermittlung schwierig, sich über den *educational turn in curating* zu freuen. Doch auch bei einigen der Kunstprojekte, die sich selbst als partizipatorisch auswiesen, waren die Konfliktlinien evident, die sich zum Beispiel aus dem Aufeinanderprallen von Territorialisierungs- und Vereinnahmungstendenzen oder der Priorisierung formal-ästhetischer Kriterien durch den

[26] Die Vermittlungsprojekte des Museums lassen sich (auf Spanisch) mitverfolgen, z. B. auf dem Blog »museos y territorios«, http://www.museodeantioquia.org.co/itinerante/ (21.04.2012).

[27] Frage des Kollektivs *Transductores*, das auf MDE 11 das Projekt »Pedagogías colectivas y escuelas en red« in Kooperation mit der Vermittlungsabteilung des Museo de Antioquia und lokalen Bildungseinrichtungen durchführte. Eine spanischsprachige Dokumentation findet sich unter http://transductores.net/ (21.04.2012).

internationalen Kunstbetrieb einerseits und den Anforderungen, Solidaritäten und ethischen Grundsätzen einer aktivistischen und pädagogischen Arbeit innerhalb globaler urbaner Kontexte andererseits ergeben.[28] Irritierend erscheint im Angesicht dieser Realitäten die heroische Rolle, die der Kunst und insbesondere der Künstler_in als pädagogische Akteur_in im Zuge des *educational turn* zugeschrieben wird. Künstler_innen scheinen in dieser Perspektive grundsätzlich als die besseren, radikaleren Pädagog_innen und Kunst als probater Gegenentwurf angesichts des Versagens des pädagogischen Apparates und seiner Protagonist_innen zu fungieren. Es scheint mitunter, als hätte das Aufgehen der Kunst im Pädagogischen eine Art kathartischen Effekt für die Kunst, als fände durch diese »neuen« kollaborativen Praktiken eine Selbstreinigung statt von aller bisher geleisteten Kritik an den künstlerischen Avantgarden und ihrer tiefen Verstricktheit in das kapitalistische und das koloniale Projekt. Als würden Künstler_innen, wenn sie sich pädagogischer Methoden bedienen und in Kooperationen mit Menschen einsteigen, nicht machtvoll handeln. Und als produzierten die künstlerisch-edukativen Unternehmungen

[28] So wurde in Medellín z. B. seitens des Museums sowohl für die Begleitung der Künstler_innen als auch für ihre Projekte, welche mitunter in angestammte öffentliche Aufenthaltsorte von Besitzlosen intervenierten und diese dadurch zumindest temporär verdrängten, der Schutz von mit Hunden und Maschinengewehren ausgestatteten, uniformierten privaten Wachmannschaften zur Verfügung gestellt. Zur grundsätzlichen Spannung zwischen Kunst(markt) in der Tradition der westlichen Moderne und einem politischen Aktivismus im globalen Kontext vgl. Grant Kester, The one and the many. Contemporary Collaborative Art in a Global Context, Durham 2011.

und die Ausstellungen darüber keine Ausschlusseffekte, so wie sonst im künstlerischen Feld.

Würde die Frage nach den Bedingungen einer gleichberechtigten Kooperation mit der an der Institution vorhandenen Vermittlung und dem lokalen Bildungsfeld bereits lange im Vorfeld eines kuratorischen Vorhabens und in der Perspektive einer kritischen Praxis gestellt werden, so läge darin ein bislang nicht realisiertes Potenzial. Denn zwischen den Intentionen und Praktiken einer kritisch-selbstreflexiven Kunstvermittlung und den künstlerischen und kuratorischen Befragungen im Rahmen des *educational turn* gibt es, wie in diesem Text vielleicht schon implizit deutlich geworden sein mag, viele korrespondierende Ambivalenzen und Widersprüche, und damit eigentlich viele produktive Verknüpfungsmöglichkeiten der kuratorischen, künstlerischen und vermittlerischen Wissensproduktion.

Ein unauflösbarer Widerspruch betrifft die Spannung zwischen der Produktion von Ausschlüssen und dem Paternalismus gezielter Einladungs- und Inklusionspolitiken.

In der Tradition einer kritisch-selbstreflexiven Vermittlungsarbeit werden paternalistische Adressierungen von sogenannten »Benachteiligten«, »bildungs-« oder »kunstfernen Gruppen«, die nicht von alleine in die Ausstellungen kommen, auf ihren Paternalismus und ihre disziplinatorische Dimension hin hinterfragt.

Die Frage ist: Was bedeutet es, Gruppen einzuladen, die nicht von alleine kommen, ohne ihnen entweder Möglichkeiten einer Mitgestaltung und einer Veränderung kuratorischer und institutioneller Inhalte und Gegebenheiten zu eröffnen oder zumindest die Bedingungen ihres In-der-Ausstellung-Seins und eigenständige

Nutzungsmöglichkeiten der Ausstellung zum Gegenstand der gemeinsamen Reflexion und Entwicklung zu machen? Es bedeutet, dass die Vermittlung als bildungsbürgerliches Missionsprojekt agiert. Umgekehrt finden viele der künstlerischen und kuratorischen Projekte im Zuge des *educational turn* oder in kritischer Perspektive ausschließlich mit habituell sehr ähnlich verfassten Akteur_innen statt. Aus dem Wunsch heraus, auf keinen Fall paternalistisch zu agieren, richten sie sich nur an die, die von selbst ein Interesse an der Teilnahme haben – und perpetuieren dadurch soziale Ungleichheit.

Auf Einladungspolitiken und auf die Arbeit an Inklusion zu verzichten, ist nicht die Antwort auf Paternalismus. Eine kritische kuratorische und vermittelnde Praxis kann diesen Widerspruch nicht auflösen, sondern muss die Arbeit in der Ambivalenz betreiben – in einem Zustand des permanenten Sich-selbst-Widersprechens. Dabei könnte eine Allianzenbildung im Sinne eines gemeinsamen Reflektierens und Entwickelns von Handlungsmöglichkeiten Perspektiven aufzeigen.

Ebenso bei einem weiteren unauflösbaren Widerspruch, welcher den Wunsch der Kooperation auf Augenhöhe von einer machtvollen Position aus betrifft: Wenn eine Institution wie ein Museum sich in Kooperation zum Beispiel mit aktivistischen Projekten oder mit kleinen Bildungseinrichtungen begibt, so tut sie das meistens aus einer machtvollen Position heraus. Diese muss nicht immer materiell begründet sein, sondern liegt zuallererst im symbolischen, im kulturellen und sozialen Kapital der Institution. Um diesen unauflösbaren Widerspruch produktiv zu machen, ist die Arbeit an der bewussten Herstellung von Verhältnissen auf Augenhöhe notwendig,

die von der Institution aktiv und in Kooperation mit ihren jeweiligen Partner_innen betrieben werden muss. Erfahrungen wie die der dünnen Trennungslinie zwischen aktiv ein Projekt Mitgestaltenden einerseits und der Instrumentalisierung der Teilnehmer_innen als »Material für Kunstprojekte« andererseits oder zwischen einer ausgeglichenen Interessenslage einerseits und einer Ausbeutung von Arbeitskraft mit dem Argument symbolischer Entschädigung andererseits, bilden im Grunde ein geteiltes Wissen in allen drei professionellen Feldern: dem Kuratieren, der auf Partizipation und Bildung ausgerichteten Kunstproduktion und der Vermittlung. Wahrscheinlich teilen sie nicht in allen Situationen die gleichen Einschätzungen. Doch steht für mich fest, dass ein multiperspektivisches Nachdenken und Entwickeln von Handlungsoptionen dazu beitragen könnte, die Selbstreflexivität und das Fällen bewusster und begründeter Entscheidungen zu fördern.

Mit dem Nachdenken über das Agieren in Machtverhältnissen verbunden ist auch die Frage nach der Ambivalenz der Repräsentation von Projekten der Vermittlung wie auch von künstlerisch-edukativen Projekten.

Während die Kunstinstitution ästhetisch hochgradig reguliert und normativ agiert, mit einem empfindlichen Sensorium gegenüber der Form, sind die von Teilnehmer_innen und Kooperationspartner_innen hergestellten Selbstrepräsentationen häufig nicht mit diesen Ansprüchen vereinbar. Es treffen hier unterschiedliche Notwendigkeiten, Qualitätsvorstellungen und Interessen in Bezug auf Repräsentation aufeinander. Von kuratorischer Seite heißt die Antwort auf diese Spannung bislang häufig Einverleibung oder Ausschluss: Entweder ein Projekt passt

sich auf der Repräsentationsebene den Gestaltungsparametern des im Kunstfeld Anerkannten an oder es wird nicht sichtbar bzw. findet gar nicht erst statt. Selbstreflexive Vermittlung dagegen versucht, sich in dem zu üben, was ich »Peinlichkeitsfähigkeit« nenne, das heißt, die ästhetischen Artikulationen und Selbstrepräsentationen aller Beteiligten möglichst gleich zu werten. Dies geht jedoch häufig zu Lasten einer informierten und reflektierten formalen Gestaltung von Sichtbarkeit, die wiederum dem Projekt und seinen Akteur_innen politisch nützen würde. Auch bei dieser Gratwanderung bzw. den damit verbundenen Aushandlungsprozessen würde eine Allianz zwischen kritisch-selbstreflexiver Vermittlung, kuratorischer und künstlerischer Praxis möglicherweise zu interessanten Ergebnissen führen.

Eine Zusammenarbeit von Vermitteln und Kuratieren unter diesen Vorzeichen, ein Hereinholen dieser Fragen und Konflikte in die Räume des *educational turn*, würde aus meiner Sicht neue Möglichkeiten für eine institutionelle Praxis nach der Institutionskritik eröffnen – eine Praxis, für die es bisher keine überzeugenden Beispiele gibt, auch wenn sie an manchen Stellen im Beginnen begriffen ist. Eine Voraussetzung für eine solche Allianzenbildung – will sie selbst dem egalitären und herrschaftskritischen Anspruch des *educational turn* gerecht werden – wäre, die Kunstvermittlung auch im kuratorischen Feld als eigenständige kulturelle Praxis der Wissensproduktion anzuerkennen.

OUR RIGHT

»Es ist ein schönes Haus. Man sollte es besetzen.« Aktualisierung des Museums

Claudia Hummel

Im folgenden Text beabsichtige ich drei Geschichten zu erzählen, die sich darin verbinden, dass Menschen eine Ausstellung zum Anlass nehmen, etwas zu tun. Dreimal erhalten einzelne künstlerische Werke einer Ausstellung oder auch eine ganze Ausstellung eine Anwendung, eine Fortsetzung und eine Gegenlektüre. Dreimal ist diese Gegenlektüre, die auch eine Handlung ist, die eigentliche Geschichte. Dreimal sagt sie aber auch etwas über den Anlass der Handlung.

Zum Teil möchte ich durch diese Geschichten Einblick geben in Arbeitsweisen im Kontext Kunstvermittlung, die ich gemeinsam mit anderen KünstlerInnen oder KunstvermittlerInnen entwickelt und erprobt habe. Die Gesamtaufbauten der jeweiligen Projekte werden dabei nur angerissen. Die Erzählung soll sich auf jene Momente der Vermittlungsarbeit konzentrieren, die mir selbst beim Erkenntnisgewinn für das Arbeitsfeld und dessen Zukunft geholfen haben.

Zunächst möchte ich aber meine Perspektive auf das Feld der Vermittlung klären: Ich habe Kunst und Kunsterziehung studiert, habe freischaffend als Künstlerin gearbeitet und war über mehrere Jahre Teil einer »künstlerischen Produktionsgemeinschaft« mit dem Namen »finger«.

Das prägendste Projekt innerhalb der gemeinsamen Zeit trug den Titel »evolutionäre zellen«. Es handelte sich um einen Wettbewerb, ausgeschrieben von der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst in Berlin (2002) und ein zweites Mal vom Karl Ernst Osthaus-Museum in Hagen (2004), mit der Wettbewerbsfrage: »Wie gestalten Sie Ihre Gesellschaft?« Der Wettbewerb richtete sich »quer durch alle Sparten und Professionen an Laien und Profis aus den unterschiedlichsten gesellschaftlichen Zusammenhängen, an gesellschaftliche Gruppen oder auch Einzelpersonen, die selbst beauftragt« – heute würde ich es eher als »selbst organisiert« bezeichnen wollen – »ihr gesellschaftliches Umfeld gestalten«. Gesucht waren »Beiträge, die durch produktives Querdenken und Zweckentfremdung vorgegebener Bedingungen, Missstände thematisieren […], Beiträge, die das Überdenken der gegenwärtigen gesellschaftlichen und kulturellen Konventionen nahelegen, bzw. zwingend notwendig machen, […]« und »Beiträge, die nicht Exempel irgendeiner Theorie sind, sondern exemplarische Fälle der gesellschaftlichen Wirklichkeit.«[1]

Durch die Bearbeitung der Einreichungen, die Jurysitzungen und Ausstellungsaufbauten, in welchen wir in der Regel alle Einsendungen – und es waren pro Wettbewerb ca. 300 Stück – vorgestellt haben, und nicht zuletzt durch gemeinsame kommunikative Anlässe, wie Eröffnungen der Ausstellungen, die daran sich anschließenden Vorträge oder auch ein Symposium zum Thema, zu

[1] Flugblatt »evolutionäre zellen 2004«; siehe auch: http://www.fingerweb.org/html/evobeispiele/html2007/evo/xabout.html (18.06.2012).

Ausstellung »evolutionäre zellen«, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin 2002
Foto: © finger

Präsentation der Flüchtlingsinitiative Brandenburg in der Ausstellung »evolutionäre zellen«, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin 2002
Foto: © finger

welchem sich viele der ProjekteinreicherInnen eingefunden hatten, hatte ich die Möglichkeit, mich intensiv (und das auch über Jahre hinweg) mit den ProtagonistInnen von Tauschringen, intergenerativen Wohnmodellen und subversiven Kommunikationsstrategien, mit Eroberungstaktiken des Öffentlichen (Raums), mit kreativem Protest und mit erweiterten Kunstbegriffen zu beschäftigen. Also mit einer Mischung aus Kunst, Widerständigkeit und alternativen Lebensformen, die wir, KünstlerInnen, die wir nun mal waren, ins Museum getragen haben.

Seit 2009 bin ich Lehrende in einem Masterstudiengang mit dem Namen »Art in Context« an der Universität der Künste in Berlin. Mein Bereich ist dort die künstlerische Arbeit mit gesellschaftlichen Gruppen. Dort beobachte ich nun seit geraumer Zeit, wie die derzeitigen Studierenden nach gesellschaftlich relevanten Anwendungsformen zeitgenössischer künstlerischer Praxis suchen. Sie wollen mit ihrer künstlerischen Praxis eine Aufgabe in der Gesellschaft übernehmen. Es ist eine Sehnsucht nach Begegnungen mit Menschen (außerhalb des Betriebssystems Kunst) zu beobachten, eine Sehnsucht nach der Erfahrung von Gemeinschaft und ein Bedürfnis zur disziplin-, system- und milieuübergreifenden Zusammenarbeit.

Mit dem so benannten Arbeitsfeld der Kunstvermittlung im Kontext von Ausstellungen zeitgenössischer Kunst habe ich seit 2007 zu tun. Damals hatte ich die Aufgabe, das Kinder- und Jugendareal für Kunstvermittlung auf der documenta 12 zu leiten. Seitdem bin ich mehr oder minder in diesem Feld assoziiert, habe mit verschiedenen Ausstellungsinstitutionen kooperiert, mache

eigene Projekte oder konzipiere in jüngerer Zeit Projektrahmen, in welchen dann Studierende ihre eigenen Arbeitsweisen entwickeln können.

Die aktuellen Diskussionen um die Notwendigkeit der Öffnung der Museen und Ausstellungsinstitutionen, die Frage nach Kunst und ihrer ästhetischen und politischen Wirksamkeit, das Bedürfnis der Involvierung unterschiedlicher Menschen und Professionen in eine Sache und der Wunsch, der Handlungsraum Kunstvermittlung möge ein Aktions- und Reflexionsraum dafür sein, motivieren mich, diese verschiedenen Erfahrungsfelder meines Lebens zu verknüpfen.

1

Zunächst sind wir im Sommer 2007 auf der documenta 12 im Museum Fridericianum in Kassel. Auf dem ersten Foto ist zu sehen, wie eine Person unter einer Stellwand hindurchklettert.

Der Raum, in dem sich die Stellwand befindet, wurde im Audioguide der documenta 12 als »Raum der lyrischen Performance« bezeichnet. Auf der Stellwand ist die Fotodokumentation einer Aktion der argentinischen Künstlerin Graciela Carnevale zu sehen. Abgebildet ist eine Situation, in der eine Frau durch die frisch zerstörte Fensterscheibe eines Ladens auf die Straße tritt. Was ist geschehen?[2]

Graciela Carnevale hat im Rahmen eines Zyklus experimenteller Kunst im Jahr 1968 in Rosario zu einer

[2] http://archiv.documenta12.de/uebersichtsdetails.html?L=0&gk=A&level=&knr=5 (18.06.2012)

Claudia Hummel und Annette Krauss: testing Carnevale, Dokumentation einer Aktion im Rahmen des Projekts »Sehen am Rande des Zufalls«, documenta 12, Museum Fridericianum, Kassel 2007. Foto: © Sehen am Rande des Zufalls

Graciela Carnevale: Ohne Titel – Dokumentation der Aktion für den Ciclo de Arte Experimental, Fotografie, 1968
Foto: © Graciela Carnevale

Ausstellung eingeladen. Nachdem das Publikum angekommen war, schloss sie den Ausstellungsraum ab und ging. Eine Stunde sollte vergehen, bis jemand von außen das Schaufenster zertrümmerte und das Publikum wieder hinaus konnte. Diesen Moment zeigt die ausgestellte Dokumentarfotografie.

Die erste Fotografie hingegen wurde im Rahmen eines Workshops mit dem Titel »Sehen am Rande des Zufalls« aufgenommen. Der Workshop war von der Künstlerin Annette Krauss zusammen mit mir für KünstlerInnen, KunstpädagogInnen und Mitglieder des Vermittlungsteams der documenta 12 konzipiert worden. Wir stellten die Fragen: Was tun wir beim Besuch einer Ausstellung? Ist es ausschließlich das Sehen und Betrachten, das uns beschäftigt? Welche Impulse im Raum wirken unbewusst auf unseren Körper und beeinflussen somit unser Rezeptionsverhalten? Wie kann man dieses unbewusste körperliche *Tun* bewusst machen? Und können durch gezielte körperliche Praxis die Dinge anders erfahren werden?

Am Anfang des Workshops stand die Hypothese, dass der Besuch einer Ausstellung nicht nur ein rein visueller Vorgang ist, sondern vielmehr über ein meist unbewusstes körperlich-praktisches Tun vollzogen wird. Dieses als alltäglich empfundene körperliche Verhalten interagiert sowohl mit der Architektur, dem Ausstellungsdisplay, den Werken als auch mit den anderen BesucherInnen. Es beinhaltet implizites Körperwissen in Abhängigkeit zu Alter, Erziehung, Milieu und individueller Erfahrung, erworben bei vorangegangenen Ausstellungsbesuchen oder übertragen aus anderen Bildungssituationen, wie zum Beispiel der Schule, der Universität und vielleicht auch der Kirche.

Foto: © Sehen am Rande des Zufalls, 2007

Im Workshop selbst wurden Methoden der körperlichen Wahrnehmung erprobt, die zum Ziel hatten, der eigenen körperlichen Alltäglichkeit im Kontext Ausstellung/Museumsbesuch Aufmerksamkeit zu schenken und sie so zum Gegenstand der Untersuchung werden zu lassen.

Erprobt wurden dabei auch Methoden, durch körperliche Wahrnehmung das »rezeptive Tun« anderer AusstellungsbesucherInnen zu untersuchen, ohne sich allein auf den Standpunkt der visuellen Beobachtung, auf das »Sehen des Sehens« zurückzuziehen. Mit dem Mittel der körperlichen Mimesis wurden so die Rezeptionsrhythmen anderer BesucherInnen studiert (man versucht eine andere Person bei der Rezeption der Ausstellung zu begleiten, indem man Körperhaltung, Gehrhythmus und Verweildauer übernimmt).[3]

Nicht zuletzt diente das Körpertraining auch dazu, sich den Raum der Ausstellung zum Teil auf unübliche Weise, aber dafür auch in Gänze anzueignen.

---

[3] »Untersuchungsgegenstand war des Weiteren das körperliche Interaktionspotential innerhalb einer Ausstellungsführung. Etwa, indem eine Kunstvermittlerin kurz nach Begrüßung der Gruppe diese unangekündigt wieder verlässt, indem sie wegrennt, um dann (nach einer sorgvollen Betreuung der Gruppe durch eine zweite Vermittlerin) vor dem Werk Jiri Kovandas wieder aufzutauchen. (Kovandas Bildunterschrift lautet: Ich verabrede mich mit Freunden um plötzlich wegzurennen)«. Vgl. Annette Krauss und Claudia Hummel, Dokumentationsplakat »Sehen am Rande des Zufalls«, 2008 und dies., »Sehen am Rande des Zufalls. Was tun wir beim Besuch einer Ausstellung?«, in: Wanda Wieczorek, Claudia Hummel, Ulrich Schötker, Ayse Güleç, Sonja Parzefall (Hg.), Kunstvermittlung 1. Arbeit mit dem Publikum, Öffnung der Institution. Formate und Methoden der Kunstvermittlung auf der documenta 12, Zürich/Berlin 2009, S. 122.

Die linke Person empfindet in einer empathischen Übung das rezeptive Tun der rechten Person im Raum mit Werken von Luis Jacob nach. Video-Stills: © Sehen am Rande des Zufalls, 2007

Je nach Aufenthaltsort in einem Raum nimmt man diesen nämlich unterschiedlich wahr, je nach Bewegungsform ebenfalls. Wenn man einen Raum einmal anders erprobt hat, sich in die Ecken gehockt, über die Stühle geklettert und aufs Podium gestiegen ist, weiß man sehr schnell sehr viel über die unsichtbaren Regeln darin, über das Machtgefüge zwischen den Wänden, das ein Verhalten empfiehlt und eine Rolle konstruiert.

Ich komme damit zum im Kontext Kunstvermittlung hinreichend bearbeiteten Thema der Disziplinierungsvorgänge im Museum.[4] »Wie verschiedene Autoren annehmen«, schreibt kritisch Dorothee Richter, »zeichnet sich der ideale Betrachter durch ein bestimmtes rituelles Verhalten aus, einer von Richard Sennett so genannten Gebärde der Besichtigung: Die Zuschauer bewegen sich auch in einer expressiven Umgebung konzentriert, beobachtend, zurückhaltend, passiv gegenüber dem Gezeigten.«[5]

Und das, obwohl die Kunst so häufig etwas anderes will. Man denke nur an die Aktion von Graciela Carnevale.

Ziel des Workshops war es also, sich der eigenen Vorstellung eines idealen Betrachterhabitus bewusst zu werden, indem inkorporierte Konventionen qua körperlicher Übung aufgedeckt werden. Konsequenzen der

---

4 Vgl. z. B. Oliver Marchart, Die Institution spricht. Kunstvermittlung als Herrschafts- und als Emanzipationstechnologie, in: schnittpunkt – Beatrice Jaschke, Charlotte Martinz-Turek, Nora Sternfeld (Hg.), Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen, Wien 2005, S. 34–58.

5 Dorothee Richter, Ausstellungen als kulturelle Praktiken des Zeigens – die Pädagogiken, in: Curating critique, ICE Reader 1, Frankfurt a. M. 2007, S. 196.

Übungen waren ein sich entwickelndes Bedürfnis und die Fähigkeit der Gruppe zur Raumnahme und ein wachsendes Selbstverständnis, die Ausstellung bzw. den musealen Raum »für sich selbst« nutzen zu können.

2

Im Sommer 2010 war ich durch die KW Institute for Contemporary Art in Berlin als Lehrende des Instituts für Kunst im Kontext eingeladen, zusammen mit einer Gruppe von Studierenden künstlerische Vermittlungsprojekte anlässlich der 6. Berlin Biennale für zeitgenössische Kunst durchzuführen.[6]

Die Idee war, durch künstlerisch-kooperative Projekte die Arbeiten der Biennale und insbesondere jene am Ausstellungsort im Berliner Stadtteil Kreuzberg aus lokaler Perspektive gegenzulesen und zu kommentieren. Nach Absprache mit den Biennale-Verantwortlichen der KW Berlin sollten die Projekte mit einer experimentierfreudigen, gerne auch humorvollen Leichtigkeit die Ausstellung umkreisen, diese aus verschiedenen Perspektiven betrachten, Botschaften empfangen, reflektieren und Reaktionen zurücksenden. Sie wurden als Satellitenprojekte[7] benannt.

Uns für diesen geplanten Signalaustausch auf den Standort Kreuzberg zu konzentrieren, war meine Wahl.

---

6 1996 gründeten die KW Berlin die Berlin Biennale für zeitgenössische Kunst, die 2012 zum siebten Mal stattfindet. Weitere Informationen unter http://www.kw-berlin.de.

7 http://bb6.berlinbiennale.de/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=133&Itemid=177 (18.06.2012).

Die Biennale verortet sich im Stadtraum Berlin, bis auf den Ausstellungsort der KW Berlin selbst in Berlin Mitte, immer wieder neu. Diesmal platzierte sie sich bewusst in einem ehemaligen Westteil der Stadt (der für zehn Jahre mein Wohnort war – für mich persönlich ein nicht unwichtiges Detail).

Kreuzberg hat eine durch Arbeitsmigration geprägte Geschichte. Immer war es Durchgangsort, erst für die Hugenotten, dann die »Sachsengänger« (auch wenn Berlin nicht in Sachsen lag) aus Schlesien.[8] Diese fanden in den schnell gebauten Mietskasernen rund um den Schlesischen und den Görlitzer Bahnhof Unterkunft, wo sie häufig in einer Bewohnerdichte von durchschnittlich sieben BewohnerInnen pro Wohnung, im ersten halben Jahr mietfrei, »trocken wohnten«.[9]

Augrund des Mauerbaus und des daraus resultierenden Ausbleibens der ostdeutschen und Ostberliner Arbeitskräfte hatte Ende 1961 dann die »moderne« Arbeitsmigration nach Kreuzberg begonnen. Berliner Großunternehmen warben griechische, türkische und später jugoslawische GastarbeiterInnen an, die zunächst in Wohnheimen untergebracht waren und dann als »›Zwischenmieter‹ ohne langfristige Wohnperspektive für das ›Aufwohnen‹ der zum Abriss bestimmten Altbauten gewonnen [wurden].«[10]

---

8 Noch heute deutet der Name der U-Bahn-Station »Schlesischer Bahnhof« auf die Endstation einer Zugverbindung mit Schlesien hin.

9 Vgl. Martin Düspohl/Kreuzbergmuseum (Hg.), kleine KREUZBERG geschichte, Berlin 2009, S. 62.

10 Ebenda, S. 147.

Spätestens ab 1968 siedelten sich, ebenfalls aufgrund der billigen Mieten, junge Leute an. Bundeswehrflüchtlinge aus Westdeutschland, Studierende, angezogen vom Mythos der Freien Universität und KünstlerInnen.

Bereits 1963 beschloss der Berliner Senat das Gebiet Kreuzberg-Kottbusser Tor zu sanieren. Die Sanierungspläne beinhalteten einen Kahlschlag der maroden Altbauten, die im Rahmen einer Neuordnung, des Gebietes, orientiert an einem Autobahn-Tangentensystem um die alte im Osten der Stadt gelegene Innenstadt herum, durch moderne »Großwohnanlagen« ersetzt werden sollten. Bis 1974 entstand gegen den Willen einer Kreuzberger Bezirksverordnetenversammlung das »Neue Kreuzberger Zentrum« (295 Wohnungen und 15.000 m² Gewerbefläche).[11] Spätestens mit der Fertigstellung dieser modernistischen Wohnanlage, die im Übrigen Aussicht auf eine Autobahnauffahrt auf dem heutigen Oranienplatz bieten sollte (der Ort, an dem die Biennale ihren zweiten großen Ausstellungsort wählte), formierten sich die Proteste gegen die Berliner Städtebaupolitik. Mittels sogenannter »Instandbesetzungen« nahmen sich die BewohnerInnen Kreuzbergs der zur Legitimierung des Kahlschlags leer gewohnten zerfallenden Altbauten an und besetzten diese. Instandbesetzung hieß, dass die BesetzerInnen die Häuser, die sie besetzten, wieder instand setzten und bewohnbar machten, auch zum Teil verbunden mit Verhandlungen, um diese Häuser zu legalisieren. Der Höhepunkt dieser Bewegung war ca. 1981 erreicht und führte neben harten Auseinandersetzungen anlässlich von Räumungen durch die Polizei doch zu einer Verpflichtungsforderung

11 Ebenda, S. 121–146.

für Wohnbaugesellschaften zur »behutsamen Stadterneuerung«.[12] Der Altbaubestand Kreuzbergs wurde durch diese Instandbesetzungen tatsächlich gerettet. An die achtzig Häuser waren damals auf diese Weise bewohnt und renoviert worden.

Im Rahmen eines vorbereitenden Theorie-Praxis-Seminars hielten wir uns also vor allem in diesem Stadtteil auf, bereiteten uns auf denselben und parallel dazu auf die Inhalte der Biennale vor. Fünf künstlerische Vermittlungsprojekte sollten dann am Ende eines viermonatigen Entwurfsprozesses von einer Jury, bestehend aus Mitgliedern der KW Berlin, der Berlin Biennale und Kreuzberger KooperationspartnerInnen, aus einer größeren Anzahl an Konzepten ausgewählt und im Frühsommer zusammen mit den lokalen AkteurInnen realisiert werden.[13] Flankiert werden sollten diese Projekte von einer Reihe von Gesprächen mit Personen von lokalen Initiativen, mit dem Ziel, die Inhalte der Ausstellung mit lokalen Fragen, Erfahrungen und Anliegen in Verbindung zu bringen.[14] Ich werde nun nicht auf alle fünf Projekte eingehen, sondern nur eine ausgewählte Situation – in diesem Fall ein Kiezgespräch – beschreiben. Kiez ist eine Bezeichnung für Stadtteil auf Berlinerisch.

---

12 Ebenda, S. 143f.

13 Zentrale Kooperationspartner waren die Nürtingen-Grundschule am Mariannenplatz in Kreuzberg und das Kreuzberg Museum für Stadtentwicklung und Sozialgeschichte.

14 Mehr dazu siehe: http://www.rueckkopplungen.de/?tag=satellitenprojekt (18.06.2012).

Regenbogenfabrik, Hof mit Transparenten, 1981.
Foto: © Regenbogenfabrik

Dieses öffentliche, im Raum der Satellitenprojekte[15] stattfindende Gespräch wurde mit drei Frauen aus der Regenbogenfabrik geführt und war vorbereitet und moderiert durch die Künstlerin Elfi Müller, die als Gaststudierende Teil der Satellitengruppe war.

Bevor ich von diesem Gespräch erzähle, muss ich jedoch sowohl ausführlicher über die 6. Berlin Biennale berichten als auch über die Regenbogenfabrik.

»was draußen wartet« war der Ausstellungstitel der 6. Berlin Biennale. Er gab »die Blickrichtung vor: aus dem Kunstraum hinaus auf die Wirklichkeit. Einer Wirklichkeit, die zu beschreiben und zu erfassen einfache Welterklärungsmodelle nicht länger ausreichen. Technologische Entwicklungen, globale ökonomische, politische und soziale Krisen der Gegenwart haben unserer Wirklichkeit Risse zugefügt, haben den Abstand vergrößert zwischen der Welt, über die geredet wird, und der Welt, die tatsächlich da ist.«[16]

---

[15] Zur Durchführung der Satellitenprojekte wurde in der Nähe des Ausstellungsortes am Oranienplatz in der davon abzweigenden Dresdener Straße 14 ein leeres Ladenlokal gemietet. Dieses konnte von der Satellitengruppe als Arbeitsraum und auch als Ort für öffentliche Veranstaltungen genutzt werden. Die Raumgestaltung wurde von der Bühnenbildnerin Anja Edelmann entwickelt und konnte im Laufe der acht Wochen der Ausstellungszeit von allen beteiligten KünstlerInnen in Kooperation mit dem Publikum weitergestaltet werden. Auf diese Weise sollte ein lokaler Resonanzraum entstehen. Die gesammelten Resonanzen wurden im Rahmen einer Finissage der Satellitenprojekte öffentlich vorgestellt.

[16] http://bb6.berlinbiennale.de/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=141&Itemid=99 (18.06.2012).

Regenbogenfabrik, 2010
Foto: © Regenbogenfabrik

Kathrin Romberg, die Kuratorin, hatte zu diesen Fragestellungen künstlerische Positionen ausgesucht, denen sie die Fähigkeit der Produktion von Wirklichkeit zuschrieb, und dies im Wechselspiel mit dem Blick auf das real Vorhandene.

Das Haus am Oranienplatz – ein ehemaliges Kaufhaus, das die letzten zehn Jahre leer stand, war für die Ausstellung sorgsam in seiner vorgefundenen Form erhalten worden. Gebrauchsspuren vergangener Jahre waren weitgehend sichtbar geblieben, die Räume waren mehr Rohbau oder Umbau, und die Ausstellung schlich sich geradezu in die Räume, die dennoch über gesicherte Bedingungen für Kunstwerke verfügten, ein.

KünstlerInnen, die eingeladen waren, zeigten häufig mehrere Arbeiten, so auch der Künstler Marcus Geiger, der zum einen eine von der Straße durch die Fenster des Gebäudes sichtbare, lila gestrichene Ausstellungsarchitektur für die Videokabinen in der zweiten Etage hergestellt und einen roten Teppich mit dem Wort KOMMUNE darauf ausgelegt hatte, der dafür sorgte, dass die Fenster des Gebäudes nicht geputzt wurden, der aus den Resten der Materialien zur Gebäuderenovierung und dem Bau des Ausstellungsdisplays auf dem Dachboden des Gebäudes so etwas wie Überschusswände gebaut hatte und zu guter Letzt auf dem Dach eine rote Fahne aufstellen ließ. Seine Arbeiten durchzogen also das gesamte Gebäude, besetzten es über alle Etagen hinweg.

Ebenso schlich sich die Arbeit von Adrian Lohmüller durch das Haus am Oranienplatz. Er hatte aus Kupferrohren und Speicherbehältern ein Leitungssystem durch die Wände und ebenfalls über mehrere Etagen hinweg ziehen lassen, in dem erwärmtes Wasser bis zum Austreten

über einem Salzstock und einem Federbett im ersten Stock transportiert wurde. Der Titel der Arbeit lautete »das Haus bleibt still«.

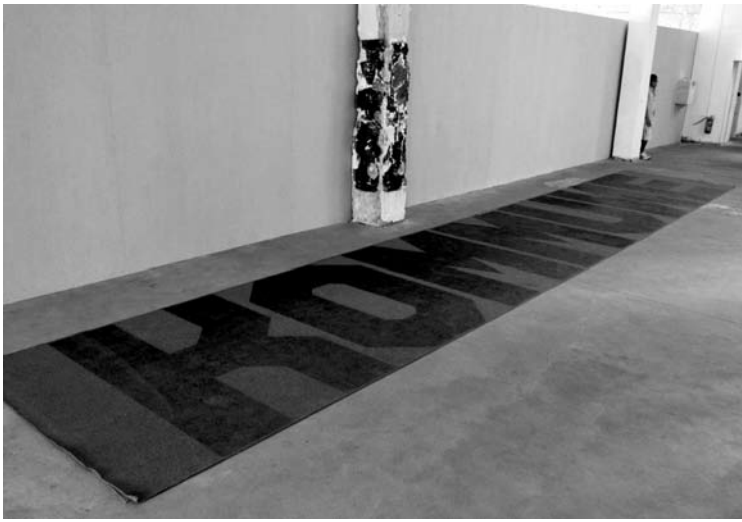
In der dritten Etage befand sich eine weitere raumgreifende Installation von Hans Schabus aus unterschiedlichen Teppichen, weitgehend zurechtgeschnittene Auslegeware voller Gebrauchsspuren, die aus Berliner Privatwohnungen entfernt und in der Vorbereitungszeit zur Biennale gesammelt worden waren.

Der Titel »›Die Wohnung ist unverletzlich‹ zitiert Artikel 13 des Grundgesetzes, der in Kreuzberg mit seiner Geschichte der Straßen- und Häuserkämpfe besondere Brisanz hat. In einem früheren Möbelhaus ausgelegt, erinnern die Teppiche an die Transformationen, die Berlin seit Jahren erfährt, an Aufwertung und Verdrängung und die aktuelle Debatte um steigende Mieten und Gentrifizierung – an der auch der Kunstbetrieb Anteil hat.«[17]

Es gab also einige Dinge in der Ausstellung, die mit dem Wohnen, der menschlichen Grundversorgung, mit Hausbesetzungen und auch mit uns, durch die Fragestellung, welche Rolle Kunst und KünstlerInnen in städtischen Transformationsprozessen tatsächlich spielen, zu tun hatten.

Die Gäste des Kiezgesprächs waren drei Frauen um die 50 aus der bereits benannten Regenbogenfabrik. Bei dieser handelt es sich um ein 1981 besetztes Fabrikgelände mitten in Kreuzberg, das mittlerweile ein Wohnprojekt, ein Hostel, ein Café mit Kuchenbäckerei, eine

[17] Text zu Hans Schabus, in: Kathrin Rhomberg (Hg.), 6. Berlin Biennale für zeitgenössische Kunst, 6th Berlin Biennale for Contemporary Art. Katalog/Kurzführer: was draußen wartet/what is waiting out there, Berlin/Köln 2010, S. 153.



Marcus Geiger: »Kommune«, 1996. Foto: Michael Strassburger, © 6. Berlin Biennale

Alltag bei Besetzers, 1981. Foto: © Regenbogenfabrik

Selbsthilfe-Fahrradwerkstatt, ein Kino, eine »Kiezkantine«, eine Nachbarschafts-Holzwerkstatt, eine Kita und auch eine Kinderkunstwerkstatt beinhaltet. Die darin agierenden Personen arbeiten als Kollektiv auf der Basis der solidarischen Ökonomie, was unter anderem bedeutet, dass alle alles machen und dafür auch das Gleiche verdienen. Damit sollen durch ein solidarisches Miteinanderarbeiten und -wirtschaften die soziokulturellen Ziele des Projektes verwirklicht werden.

Diese Frauen hatten wir eingeladen, weil sie Fachpersonen waren in Sachen Hausbesetzungen und auch in Sachen »Lebensgemeinschaft nicht miteinander verwandter Menschen«, was eine Kommune laut Wörterbuch ist. Elfi Müller hatte vorbereitend das Gelände der Regenbogenfabrik und in Gesprächen die dortigen Regeln und Prinzipien kennengelernt. Sie hatte sich zusammen mit Judith Bögner, einer Mitarbeiterin der Biennale, auf die Ausstellung vorbereitet, um diese dann zusammen mit den Frauen aus der Regenbogenfabrik zu besuchen.

Das im Abstand von einigen Tagen zum Ausstellungsbesuch stattfindende gemeinsame öffentliche Gespräch hatte das Ziel, deren (lokale) Geschichte und das Prinzip der solidarischen Ökonomie vorzustellen. Die Inhalte der Biennale sollten bei Bedarf zur Sprache kommen, kommentiert und auch gegengelesen werden. Das Publikum des Abends war klein. Es waren nur »wirklich« Interessierte gekommen, darunter jedoch einige MitarbeiterInnen des künstlerischen Büros der Biennale, hatten sie doch selten die Gelegenheit, mit »ihrem Publikum« so direkt ins Gespräch zu kommen.

Nach einer Einführung in die Regenbogenfabrik und anekdotische, biografische Schilderungen, wie wer dazu

gekommen war, kommentierten die Frauen dann tatsächlich die künstlerischen Arbeiten der Biennale zu den Themen Kommune und Revolution. Der KOMMUNE-Teppich schien allen vertraut, irritierend nur, dass er aus industriellem Filz gefertigt war. Der Begriff »Kommune« – ist das in diesem Fall nicht eher ein nun auch noch auf dem benutzen Teppich abgedrucktes, »abgelatschtes« Bild? Vielleicht wäre doch ein großer Tisch aus einem Gemeinschaftsraum sinnvoller gewesen, mit den verschiedenen Tageszeitungen darauf, den Kaffeetassen, dem Kinderspielzeug und der Besetzerpampe, die es zu essen gab. Nudeln oder Reis mit Gemüseirgendwas.

Die Pressspanwände, der lila Anstrich? Die Geiger'schen Arbeiten schienen die Hausbesetzungen von einst nachempfinden zu wollen. Nur: Damals war der Zustand der Häuser viel schlechter, die Versorgungssysteme meistens sichtbar – wie Lohmüllers Installation – und oft improvisiert. Mangels Geldes konnte ein Ofenrohr auch mal aus Blechdosen gebastelt sein. Und die ekligen Teppiche hätten sie damals alle schon rausgerissen und das Holz darunter sichtbar gemacht. Die Fahne auf dem Dach? Die erscheint etwas klein. »Wir hatten damals größere.« Die ausgefranste Ecke? Sie stellt die Revolution in Frage. »Ja schon, aber die alten Ideen finden wir immer noch gut.« Und am Dachboden sähe man den Unterschied zu damals am deutlichsten: »Die Super-Dachgeschosswohnung mit Blick um einen rum. Teuer, teuer, teuer.«

Ja, die Verdrängung im Stadtteil, die fände schon seit geraumer Zeit statt. Die Regenbogenfabrik sei auch gerade in Teilen an einen Wiener Rechtsanwalt verkauft worden. Sie hätten aber gehört, der Rechtsanwalt würde

Oranienplatz, die rote Fahne.
Foto: Michael Strassburger,
© 6. Berlin Biennale

Hiermit betreten Sie den
besetzten Teil Berlins.
Foto: © Regenbogenfabrik

sich auch gesellschaftlich engagieren und sie wüssten daher noch nicht wirklich, was auf sie zukomme.

Wir diskutierten dann noch über die Vorteile der Konsensentscheidung im Gegensatz zur Mehrheitsentscheidung und über die behutsame Stadterneuerung aus den 1980er-Jahren im Vergleich zur heutigen unregulierten Mietpreissituation. Und zum Gebäude am Oranienplatz äußerte eine der Frauen den abschließenden Satz: »Es ist ein schönes Haus. Man sollte es besetzen.«

Warum ich Ihnen all das erzähle? Es wage, in teilweise indirekter Rede das zwar öffentliche, aber schnell herzliche und vertraute Gespräch noch in eine größere Öffentlichkeit zu tragen?

Weil es solche Gespräche sind, die ich mir für die Zukunft der Kunstvermittlung wünsche.

Weil sich meine Hoffnung, durch lokale Perspektiven und durch spezifisches Fachwissen die Ausstellungsinhalte auf die Probe zu stellen und gegenzulesen zu können, damit erfüllt haben.

Und weil ich mir gewünscht hätte, dass die Ausstellung am Oranienplatz tatsächlich von einem Nicht-Kunst-Publikum besetzt worden wäre.

Geiger hat möglicherweise auf die ausgetretene Bedeutung der Kommune hingewiesen. In diesem Gespräch war aber eine temporäre Gemeinschaft entstanden, vielleicht sogar ein temporäres WIR.[18] Eine Gemeinschaft zwischen Kunst und Leben. Eine Verbindung zwischen

[18] Vgl. Irit Rogoff, WIR. Kollektivitäten, Mutualitäten, Partizipationen, in: Dorothea von Hantelmann, Marjorie Jongbloed (Hg.), I promise it's political. Performativität in der Kunst, Ausstellungskatalog Museum Ludwig Köln, Köln 2002, S. 126–133.

Kunst, die Wirklichkeit produzieren soll, und Menschen, die Wirklichkeit produziert haben. Ein Gegenüber von Kunst mit kritischem Anspruch und kritischer Alltagspraxis. Ein Gegenüber von Kunsthandeln[19] und der Kunst des Handelns[20].

Eine Beobachtung bezüglich der Biennale ist dadurch deutlich geworden: Die Ausstellung befand sich in einer seltsamen Ferne zu einem möglichen Publikum. Ohne uns, ohne die Fragen der Kunstvermittlung, wäre es zu dieser Begegnung nicht gekommen. Der Ort am Oranienplatz war so unprätentiös gestaltet worden, dass die lokalen AnwohnerInnen oftmals überhaupt nicht spürten, dass sich in diesem Haus etwas zu bewegen begann. Und wenn sich doch jemand hingeschlichen hatte, landete sie oder er vor der »Zone«, einer überdimensionalen Garderobe von Roman Ondak, die nahezu leer den Eindruck erweckte, hier sei nicht viel oder auch niemand.

Auf die kuratorische Frage Kathrin Rhombergs: »Wie kann [zeitgenössische Kunst] für die Betrachter zur Vergewisserung ihrer selbst und der Welt beitragen, wie dazu, dass sie anwesender in dieser Welt sind?«[21], antworte ich nun an dieser Stelle: Indem das Gespräch mit den BetrachterInnen gesucht wird, lokales Wissen und reale Erfahrungen in der Begegnung mit Kunst zur Sprache kommen, indem die Blickrichtung aus dem

19 Karin Gludowatz, Dorothea von Hantelmann, Michael Lüthy, Bernhard Schieder (Hg.), Kunsthandeln, Zürich 2010.

20 Michel de Certeau, Die Kunst des Handelns, Berlin 1988.

21 Kathrin Rhomberg, Was draußen wartet, in: dies. (Hg.), 6. Berlin Biennale für zeitgenössische Kunst, 6th Berlin Biennale for Contemporary Art. Katalog/Kurzführer: was draußen wartet/what is waiting out there, Köln/Berlin 2010, S. 40.

Kunstraum heraus nicht die Einzige bleibt, die Neugier sich nicht nur auf die institutionskritischen Wendungen von KünstlerInnen reduziert und das Haus offen steht für alle, die es für sich nutzen können.

3

Jetzt folgt noch eine dritte Geschichte, die die performative Raumnahme und die Selbstbefreiung der RezipientInnen aus dem ersten Beispiel mit dem Besetzungsvorschlag aus dem zweiten Beispiel vereint. Sie stammt aus dem Jahr 2001, und ich habe davon durch eine Einreichung beim Wettbewerb »evolutionäre zellen« erfahren.

Am 6. November 2001 stürmte eine Gruppe von 30 Menschen mit großformatigen Farbfotografien um den Hals eine Ausstellung im Kronprinzenpalais in Berlin.

Die Ausstellung trug den Titel »Exodus. Flucht und Heimatlosigkeit 1994–2000« und zeigte Werke des brasilianischen Fotografen Sebastião Salgado.[22]

Präsentiert wurden Schwarz-Weiß-Fotografien von Menschen auf der Flucht vor Krieg, Verfolgung, Vertreibung, Armut und Unterdrückung. Salgado hatte dafür über 40 Länder besucht. Über den lateinamerikanischen, den asiatischen, den afrikanischen und, an der Straße nach Gibraltar, auch zum europäischen Kontinent führte der fotografische Blick. Am Beispiel der Zapatisten-Gemeinden in Chiapas, Mexiko (1994) und der Bewegung der landlosen Bauern in Brasilien (1996) wurden auch widerständige Praxen im Kontext von Vertreibung

22 http://www.dhm.de/ausstellungen/salgado/ (18.06.2012).

Museumsaktion, 2001. Foto:
© Amine/Fadl/Umbruch
Bildarchiv

dokumentiert. Das erste Kapitel der Ausstellung hieß: »Migranten und Flüchtlinge: Der Wille zum Überleben.« Der einführende Text dazu, geschrieben von der Kuratorin Lélia Wanick Salgado, lautet: »Migranten verlassen ihre Heimat für gewöhnlich voller Hoffnung; die Flüchtlinge aber treibt die Angst, sie folgen nur ihrem Selbsterhaltungstrieb. Für beide Gruppen besteht die einzige Chance dem für sie unbegreiflichen Mahlstrom von Armut und Gewalt zu entkommen, in der Flucht. […] Für manche wird der Bruch mit der Vergangenheit zum Dauerzustand: Flüchtlinge werden zu Exilanten, aus Exilanten werden heimatlose Wanderer.«[23]

Die Menschen, die das Museum stürmten, waren Mitglieder der Flüchtlingsinitiative Brandenburg, einer Vereinigung, die sich 1998 aus AsylbewerberInnen aus dem Umland Berlins gebildet hatte, und einige UnterstützerInnen aus aktivistischen Berliner Initiativen. Ziel der Flüchtlingsinitiative Brandenburg war es, unentgeltlich für die Abschaffung der Residenzpflicht im Land Brandenburg und überall in Deutschland sowie gegen rassistische Diskriminierung zu arbeiten.

Der Zeitpunkt für die Aktion war ausgewählt worden, weil am Folgetag im Bundeskabinett die Verabschiedung eines umstrittenen Gesetzesentwurfs des Zuwanderungs- und Ausländerrechts und das zweite Paket der Anti-Terror-Gesetze auf dem Programm standen.[24]

Die mitgebrachten Schwarz-Weiß-Fotografien zeigten den Alltag der AsylbewerberInnen im Asylheim in Rathenow (Brandenburg), einer Kleinstadt vor den Toren

---

23 http://www.dhm.de/ausstellungen/salgado/1.htm (18.06.2012).

24 Vgl. http://www.fi-b.net/act-gp-02.html (18.06.2012).

Berlins. Untergebracht in einem Plattenbau, warteten sie dort auf die Anerkennung oder Ablehnung ihres Antrags.

Im Text »FREE MOVEMENT IS OUR RIGHT!«, eingesandt zum Wettbewerb »evolutionäre zellen«, schrieben sie darüber:

> »Neben den alltäglichen Diskriminierungen und rassistischen Übergriffen in den brandenburgischen Dörfern und Städten sind wir von einer Reihe menschenrechtsverletzenden und undemokratischen Regelungen der Ausländerbehörden betroffen, die ihre Entscheide auf der Rechtsgrundlage des deutschen Asylrechts legitimiert sehen. Ein exemplarisches Beispiel ist die so genannte ›Residenzpflicht‹, die Flüchtlingen überall in Deutschland verbietet, den jeweiligen Landkreis ohne abgestempelte schriftliche Bewilligung der örtlichen Ausländerbehörden vorübergehend zu verlassen. Der maximale Bewegungsradius bis zur Landkreisgrenze liegt zwischen 10 bis 45 Kilometer. Die Genehmigungen werden nicht selbstverständlich, sondern häufig auch bei notwendigen Arztbesuchen, Anwaltsterminen etc. nur in Ausnahmefällen gestattet.«[25]

Farbfotografien ergänzten die Bestandsaufnahme ihres Lebensumfeldes im Asylheim in Rathenow. Diese zeigten verschiedene Aktionen der Flüchtlingsinitiative, etwa Aufnahmen von Demonstrationen und Aufklärungsaktionen in anderen Asylheimen in Brandenburg.

Die AktivistInnen waren gekommen, um eine sich thematisch anschließende Ausstellung in der Ausstellung zu machen. Sie hatten diese professionell vorbereitet,

---

[25] Aus dem Text: FREE MOVEMENT IS OUR RIGHT! Eingesandt zum Wettbewerb »evolutionäre zellen«; siehe auch: http://www.fi-b.net/act-gp-02.html (18.06.2012).

hatten eine Pressemitteilung zur Eröffnung geschrieben, versuchten diese zu verlesen – dies sollte ihnen aber nicht gelingen, denn sie wurden von der Museumsleitung aus dem Museum verwiesen.[26] In einem im Anschluss geschriebenen offenen Brief an Sebastião Salgado, in welchem sie seine Unterstützung und wenn nicht das, so wenigstens seine Meinung suchten, beschrieben sie unter anderem, dass durch den Anruf der Museumsleitung bei der Polizei das Risiko in Kauf genommen wurde, dass 30 Asylsuchende (weil sie die Residenzpflicht verletzt hatten, um in Berlin diese Aktion zu machen) arrestiert werden.

Aus meiner heutigen Perspektive stellt sich die Frage: Wo war die Vermittlung? Warum entstand hier keine Diskussion? Menschen mit präzisem Fachwissen befanden sich im Raum. Warum verwies ein Museum sein kundigstes Publikum wieder auf die Straße? Bedrohung durch Hausfriedensbruch? Wie konnte es geschehen, eine Ausstellung über Flucht zu machen und dann Flüchtlingen kein Asyl zu bieten?

Es ist offensichtlich: Hier war eine Sache mächtig schiefgelaufen. Das Museum produzierte mit der Ausstellung *eine* Perspektive auf das Thema Flucht[27], ließ aber keine andere Perspektive zu. Das Museum deutete mit Bildern auf die weltweiten Missstände hin, vermochte aber nicht, diese mit der Alltagsrealität von Betroffenen vor Ort zu verknüpfen. Das Museum zeigte eine Sorte Bilder – künstlerisch legitimiert; eine andere Sorte Bilder

[26] http://www.evolutionaere-zellen.org/html/finger/finger8_12/finger11/flucht.html (18.06.2012).

[27] Panoramen aus der Ausstellung »Exodus« sind einzusehen unter http://www.dhm.de/pano/exodus.html (18.06.2012).

– Dokumentarfotografien von AmateurfotografInnen – wurde daneben nicht akzeptiert. Dazu schrieb die Flüchtlingsinitiative Brandenburg: »Salgados Bilder porträtieren die Ferne und es ist leicht, auf die Distanz betroffen zu sein. Die Sortierung von Menschen nach Kriterien der Nützlichkeit und die damit verbundene Abschottung Deutschlands sollten jedoch genauso betroffen machen.«[28]

Das Museum deutete in Richtung politisches Problembewusstsein, indem es einige Literaturangaben zum Thema Flucht und Asyl auf der Website bereitstellte, konkretes und dadurch überaus nützliches Fachwissen wurde jedoch verschmäht. Das Museum beharrte auf seiner Version der Geschichte, konnte keine andere Geschichte ertragen. Die Situation war prekär, immerhin war das Kronprinzenpalais damals ein Teil des Deutschen Historischen Museums.

ERFAHRUNGSRAUM

Betrachtet man die drei Geschichten nebeneinander, so sind in allen dreien Versuche der Raumnahme beschrieben. Die Radien reichen dabei von der Befreiung des Publikums aus tradierten Rezeptionshaltungen bis zur Intervention einer AktivistInnengruppe in ein Museum mit der impliziten Forderung, sich für (aktuelle) politische Fragestellungen zu öffnen und sich dazu zu verhalten.

Innerhalb dieser Radien verorte ich die Zukunft des Handlungsfeldes der (Kunst-)Vermittlung.

---

[28] http://www.fi-b.net/act-gp-02.html (18.06.2012).

Situationen der Kunstvermittlung sind eine Möglichkeit für Erfahrungen aller Art: sprechen erproben, assoziieren üben, Wissen tauschen. Über den Austausch von unterschiedlichen Wissensformen im Praxisfeld Kunstvermittlung wurde bereits viel gesprochen und geschrieben. Wichtig erscheint mir in den beschriebenen Zusammenhängen darüber hinaus, dass diese Wissensformen nicht nur zur Sprache kommen, sondern auch gehört und anerkannt werden. Hätte das Deutsche Historische Museum der Pressemitteilung der Flüchtlingsinitiative zugehört, wäre zumindest eine Anerkennung von deren Anliegen und Not entstanden. (Und im Grunde war es auch Salgados Anliegen und damit verbunden ihr eigenes Anliegen aufgrund der Beherbergung der Ausstellung von Salgado.)

In der sich in den letzten Jahren immer weiter ausdifferenzierenden Theoriebildung zur Kunstvermittlung wurde einiges über die ästhetische Erfahrung in der Begegnung mit Kunst, von Fluchtlinien, die Kunst fortsetzen und in eigensinnige Anwendungen bringen, und von der Erfahrung der Differenz gesprochen. Des Weiteren wurde die Notwendigkeit formuliert, Vermittlung als institutionskritische Unterbrechung und kritisch-emanzipatorische, pädagogische Praxis zu entwerfen, um sich damit mit dem System der Wertekodierung (im Museum) anzulegen. Dem würde ich gerne eine weitere Dimension anfügen: die (ästhetische) Erfahrung von (möglicherweise temporärer) Gemeinschaft in einer gemeinsamen Situation und Handlung.

Kunstvermittlung ist ein Möglichkeitsraum, in welchem es zu anerkennenden Begegnungen von Menschen kommen kann. Irit Rogoff bezeichnet derlei Situationen

als temporäres WIR[29]. Sie sagt dazu: »Sinn wird nie durch Vereinzelung oder isolierende Prozesse gewonnen, sondern eher durch ein komplexes Netz von Querverbindungen.« Es entsteht so die Möglichkeit, die Erfahrung eines gemeinsamen Prozesses zu machen, in welchem Bedeutung – wieder mit den Worten Rogoffs – nicht ausgelegt wird, sondern stattfindet.[30]

»Liebe, Recht und Solidarität sind nach Axel Honneth neben der Ebene physischer und sozialer Integrität sowie der Ebene der Würde, drei Anerkennungsverhältnisse, in denen sich Einzelne in befriedigenden und erfüllenden Selbstverhältnissen erfahren können.«[31] Sollte sich (Kunst-)Vermittlung in den kommenden Jahren ein WAS (vgl. matters & actions[32]) vornehmen, dann wären die Erprobung und Verhandlung dieser Anerkennungsverhältnisse mein Wunsch.

GESELLSCHAFTS-WERKSTATT

Räume zu schaffen und Situationen zu gestalten, in welchen es zu temporären WIRs, zu Solidarität, zur Verhandlung von Recht und Unrecht und zu einer (liebevollen, wertschätzenden) Anerkennung der darin beteiligten

---

29 Irit Rogoff, a.a.O.

30 Vgl. Irit Rogoff, »Schmuggeln« – eine verkörperte Kritikalität, in: Silke Boerma (Hg.), Mise en scène – Innenansichten aus dem Kunstbetrieb, Hannover 2007.

31 Paul Mecheril, Anerkennung und Befragung von Verhältnissen, in: ders. u. a. (Hg.), Migrationspädagogik, Weinheim/Basel 2010, S. 181.

32 Vgl. Ankündigungstext zu educational turn, Teil I. matters & actions, Wien am 18./19.09.2010.

Individuen kommen kann, muss geübt werden. Vermutlich geht es dabei weniger um Formate, die es hierfür zu entwickeln gilt, denn um Haltungen bezüglich des Gegenübers und der Weise des Zusammenseins. Echtes Interesse, das Stellen von »echten Fragen«[33] sowie das Hören und Anerkennen-Können von »echten Antworten« werden eine Rolle spielen.

Ausstellungen (als Fragestellungen) könnten sich darüber hinaus durch das Gegenlesen (als Antworten) eines kritischen Publikums schärfen lassen,[34] das Museum sich dadurch aktualisieren.

Rahel Puffert zitiert in ihrem Text im Band »Wer spricht?« den marxistischen Sprachwissenschaftler Valentin N. Vološinov, der davon ausgeht, dass sich das Wort »in gleicher Weise dadurch bestimmt, *von wem* es ist, als auch *für wen* es ist.«[35] Dieses würde ich gerne auf die Kunstdinge im Ausstellungsraum übertragen. Ein Kunstwerk ist ebenso dadurch bestimmt, von wem es ist (hier vor allem auch, von wem es platziert und kontextualisiert worden ist) als auch für wen es ist.

Die Mitglieder der Flüchtlingsinitiative waren von Seiten der Institution offenbar nicht die richtigen Gäste.

---

33 Vgl. Klaus Holzkamp, Lehren als Lernbehinderung? Forum Kritische Psychologie 27, Berlin 1991, S. 5–22, http://www.kritische-psychologie.de/texte/kh1991a.html (18.06.2012).

34 Bücher übrigens auch. Hätte Thilo Sarrazin sein Buch von einer Lektorin mit Migrationshintergrund gegenlesen lassen, wäre ein anderes Buch entstanden, oder, was noch besser gewesen wäre: gar keines.

35 Rahel Puffert, Vorgeschrieben oder ausgesprochen. Oder: was beim Vermitteln zur Sprache kommt, in: schnittpunkt – Beatrice Jaschke, Charlotte Martinz-Turek, Nora Sternfeld (Hg.), Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen, Wien 2005, S. 59–71.

Museumsaktion, 2001. Foto: © Amine/Fadl/Umbruch Bildarchiv

Und hier wird ein institutioneller Fehler deutlich: Ich vermute, dass eine Ausstellung – so kritisch sie auch sein mag – ohne eine Zusammenarbeit mit einem kritischen Publikum gefahrlos bleibt. (Oder trauen Sie es einem Museums- oder Ausstellungspublikum zu, eine wirksame gesellschaftliche Veränderung anzetteln zu wollen?) Ich weiß aber auch, dass es noch ein weiter Weg ist, bis eine Ausstellung – gegengelesen oder nicht – tatsächlich eine Gefahr darstellen kann. Das Betriebssystem Kunst ist um einiges geübter im Aufnehmen subversiver gesellschaftlicher Taktiken und Strategien als die Gesellschaft im Aufnehmen von aus Kunst heraus formulierten Zweifeln oder gar Forderungen. Schon meine Erfahrung mit dem Projekt »evolutionäre zellen« hat mir gezeigt, dass es sehr viel einfacher ist, in das System Kunst hineinzukommen als wieder heraus.

Und dennoch erhoffe ich mir, den musealen Raum durch Vermittlung zu einem gesellschaftlichen Begegnungs- und Handlungsraum zu aktualisieren. Vermittlung könnte die Gesellschafts-Werkstatt in der Ausstellung sein. Wir haben miteinander zu tun, indem wir tatsächlich etwas miteinander tun.

Und dabei sollte Vermittlung so unabhängig sein, dass die Mitglieder der Flüchtlingsinitiative auf sie zukommen können, um »das schöne Haus« für die Formulierung ihrer Forderungen zu besetzen und dabei Anerkennung zu finden – und das nicht erst durch den Publikationsbeitrag einer Kunstvermittlerin.

Segeln

Nora Sternfeld

Die Wende hat Konjunktur. Spätestens seit den 1990er-Jahren haben wir[1] uns als kritische KunstvermittlerInnen daran gewöhnt, dass in fast jeder Saison ein neuer Trend zu einem weiteren kulturwissenschaftlichen *turn* ausgerufen wird: Zunächst haben wir gelernt, den *linguistic turn* zu verstehen und den *discursive turn* als Einsatz in eine kritische Ausstellungstheorie seit den 1970er-Jahren zu kanonisieren. Später haben wir uns dem *performative turn* verschrieben und uns damit auseinandergesetzt, dass das Sprechen in der Kunstvermittlung ein Handeln ist, das Wirkungen zeitigt – das Machtverhältnisse reproduzieren, aber auch verändern kann.[2] Wir sind mit dem

[1] Ich spreche hier von einem »Wir«, weil ich seit Mitte der 1990er-Jahre in unterschiedlichen kollaborativen und kollektiven Arbeits- und Diskurskontexten mit vielen KollegInnen, FreundInnen, Studierenden, Lehrenden und Fragestellenden über Vermittlung nachdenke. Meine Erfahrungen lassen sich daher nur in einem »Wir« ausdrücken. Möglicherweise hat dies damit zu tun, dass sich ein kritischer Kunstvermittlungsdiskurs gerade gegen die Vereinzelung und den Konkurrenzdruck in einem prekären Feld entwickelt hat.

[2] Vgl. Andrea Hubin, Handlungsmacht an den Rändern der Macht, Art Education Research 2/2010, http://iaejournal.zhdk.ch/no-2/abstracts/ (18.06.2012) und Carmen Mörsch, Queering Kunstvermittlung: Über die mögliche Verschiebung dominanter Verhältnisse auf der documenta 12. Ästhetik und Kommunikation 137/2007, S. 29–36.

spatial turn der Bedeutung von Raum als sozialem Raum nachgegangen[3] und haben versucht, Handlungsräume für eine kritische Praxis zu erschließen. Nicht nur dabei sind wir dem *reflexive turn* gefolgt. Nun können wir die Verhältnisse, in denen wir stehen und die wir (re-)produzieren, selbstkritisch in den Blick nehmen. Und es war gerade dieser Weg von Wende zu Wende, der uns zu kritischen – und wohl auch zu wendigen[4] – KunstvermittlerInnen werden ließ.

Wenn also zuletzt zunehmend von einem *educational turn* die Rede war, war der Charakter der Wende selbst keine Überraschung mehr. Da sich dabei die Aufmerksamkeit nun dem Feld der Vermittlung und der kritischen Bildung zuwendet, soll hier versucht werden, aus diesem heraus eine kritische Perspektivierung zu formulieren.[5] Während Irit Rogoff im ersten Text dieses Bandes von den vielversprechenden Möglichkeiten und Ermöglichungen des Wendens spricht, soll hier nun auch die Frage gestellt werden, welche gouvernementale Funktion[6] die

---

[3] Vgl. Bill Masuch, Der offene Raum. Handlungsräume in Kunst und Kunstvermittlung, in: Pierangelo Maset, Rebekka Reuter, Hagen Steffel (Hg.), Corporate Difference: Formate der Kunstvermittlung, Lüneburg 2006, S. 87–128.

[4] Leider wohl in beiden Sinnen des Wortes: geistig beweglich, schnell erfassend und reagierend, aber auch opportunistisch bzw. sich leicht steuern lassend.

[5] Gerade um »sich selbst zu widersprechen«, wie Carmen Mörsch es in diesem Band formuliert.

[6] Mit dem Begriff Gouvernementalität benennt Michel Foucault Techniken des Regierens, die nicht durch Zwang oder Disziplinierung, sondern durch andere Steuerungsmechanismen der Bevölkerung, wie gute Führung und freiwillige Selbstregulierung, zu einer Machtausübung und Steigerung der Effizienz beitragen. Michel Foucault, Geschichte der Gouvernementalität (I, II), Frankfurt a. M. 2004.

Betonung des ständigen Paradigmenwechsels und der permanenten Veränderung haben kann.[7]

Beim Segeln bezeichnet das »Wenden« einen Kurswechsel – ein Manöver, bei dem der Wind kurzzeitig auch von vorn kommt, um das Boot im Hinblick auf den neuen Kurs zu drehen. Ständig zu wenden, würde also nichts anderes bedeuten, als andauernd um die eigene Achse zu kreisen. Demgegenüber soll es mit diesem Text auch darum gehen, inwiefern möglicherweise gerade eine Perspektive auf Kontinuitäten dazu beitragen kann, weiterzukommen und handeln zu können.

DER CHANGE-IMPERATIV

Nicht nur in neueren Vermittlungsdiskursen, sondern auch in innovativen Museumsansätzen scheint heute Veränderung an der Tagesordnung zu stehen: Christoph Thun-Hohenstein, seit September 2011 neuer Direktor des MAK, sprach anlässlich der Programmpräsentation am 24. November 2011 von »Veränderung« als neuem

7 Vgl. Agnieszka Dzierzbicka, Alfred Schirlbauer (Hg.), Pädagogisches Glossar der Gegenwart. Von Autonomie bis Wissensmanagement, Wien 2006. Angeregt von Michel Foucaults Studien zur modernen Gouvernementalität wird in dem »Pädagogischen Glossar« anhand von buzzwords, die den Antragsjargon und die Bildungsdebatten der Gegenwart prägen, die Perspektive des »Regierens, Regiertwerdens und Sich-selbst-Regierens« eingenommen, um die Funktionsweisen aktueller gesellschaftlicher Entwicklungen in den Blick zu rücken. Daran angelehnt soll hier der Imperativ der Veränderung, die Allgegenwart von »Transformation« und »positive change« in »innovativen« Museums- und Vermittlungskonzepten einer kritischen Analyse unterzogen werden.

Leitthema des Museums: »Angewandte Kunst muss mit neuem Leben erfüllt werden. Ihr Potenzial als Motor für einen positiven Wandel unserer Gesellschaft in sozialer, ökologischer und kultureller Hinsicht ist das Hauptthema eines aktiven Museums für angewandte Kunst.«[8] Als »Höhepunkt der strategischen Fokussierung auf Change« plant er ab 2014 eine »Europäische Triennale für positiven Wandel«.[9]

Das Konzept der Veränderung, das heute gerne als Schlagwort in Form von *Social Change* oder, wie in diesem Fall, als »positiver Wandel« propagiert wird, ist, wie so viele andere aktuelle Begriffe in den beiden öffentlichen Bereichen Museum und Bildung, in denen die Vermittlung angesiedelt ist, zweischneidig.

---

[8] Vgl. Veränderung durch angewandte Kunst. Christoph Thun-Hohenstein präsentiert das neue MAK-Programm: Ausstellungen – Projekte – Strategien, Donnerstag, 24.11.2011, MAK-Vortragssaal, downloadbar unter http://www.mak.at/service/f_service_presse.htm (18.06.2012).

[9] Ein weiterer Auszug aus dem oben zitierten Pressetext: »Die strategische Fokussierung auf ›Change‹ erfährt im Jahr 2014 ihren vorläufigen Höhepunkt: Unter dem Titel *Europäische Triennale für positiven Wandel* (4.6.–5.10.2014) initiiert Thun-Hohenstein, auch als wesentlichen Beitrag anlässlich des Jubiläums 150 Jahre MAK, eine europäische Triennale, für die er bereits Gespräche mit österreichischen und internationalen Partnern führt. Knapp 5.000 m² Ausstellungsfläche werden im MAK und im Gefechtsturm Arenbergpark zur Verfügung gestellt, im Herbst 2012 starten vorbereitende Veranstaltungen. Unter Thun-Hohensteins Vorsitz wird ein internationales Kuratorenteam beauftragt, wesentliche zeitgenössische europäische Positionen aus angewandter Kunst, insbesondere Design und Architektur sowie aus Gegenwartskunst zum Thema ›Change‹ in Wien zu versammeln.«

Einerseits ist es mit der Geschichte einer radikalen Pädagogik verbunden, definierten sich doch emanzipatorische Bildungsprojekte und Befreiungspädagogiken von Antonio Gramsci und Paulo Freire bis Gayatri Spivak und bell hooks als transformative Praxis. Ihr Ziel war die Ermöglichung von Einsichten in die gesellschaftlichen Verhältnisse im Hinblick auf ihre Veränderung. In dieser Tradition steht wohl auch die positive Bezugnahme auf Transformation, die in avancierten Vermittlungsansätzen der letzten Jahre vorangetrieben wurde. Carmen Mörsch verortet in einem dafür sehr relevanten Beitrag die Vermittlung »Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen«: Dabei unterscheidet sie eher unkritische Ansätze der Affirmation und Reproduktion von solchen, die mit den Mitteln der Dekonstruktion und Transformation institutionelle Strukturen und gesellschaftliche Verhältnisse analysieren und verändern wollen.[10] Auch Jorge Ribalta bezog sich bereits 2004 auf einen Ansatz der Transformation in der Vermittlung des MACBA in Barcelona – und zwar gerade, um ein neues solidarisches Verständnis von Öffentlichkeit im Museum zu etablieren:

> »Im MACBA versuchen wir, vorherrschende Konzepte von Öffentlichkeit neu zu denken, und ausgehend von diesen anderen Mediationsformen experimentieren wir mit alternativen Ansätzen in der Kulturarbeit. Es geht um eine

[10] Carmen Mörsch, Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen: Die documenta 12. Vermittlung zwischen Affirmation, Reproduktion, Dekonstruktion und Transformation, in: dies. und das Forschungsteam der documenta 12 (Hg.), Kunstvermittlung 2. Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12. Ergebnisse eines Forschungsprojekts, Zürich/Berlin 2009, S. 9–33.

educational turn, Teil II:
publics & spaces
Zusammenführung der
Workshops, MUMOK Wien

> Neudefinition von Öffentlichkeit auf der Basis dessen, was Feminismus und Queer-Theorie geleistet haben und aufgrund der Erfahrungen der neuen sozialen Bewegungen. Schließlich geht es um ein Verständnis von Öffentlichkeit als Transformation, und nicht als Reproduktion, darum, die derzeitigen Unzulänglichkeiten traditioneller politischer Repräsentation zu überwinden, die auf einem bürgerlichen Öffentlichkeitsbegriff beruht.«[11]

Andererseits verlangen gerade neoliberale Ökonomisierungstendenzen und Flexibilisierungslogiken allen eine ständige Bereitschaft zur Veränderung ab. Öffentliche Institutionen im Bereich der Bildung und der Museen erfahren derzeit massive Umbrüche. Neue Formen der Ökonomisierung verändern ihre Strukturen und Organisationsformen. Begrifflich wird die institutionelle Implementierung dieser Prozesse als Change-Management gefasst. In diesem Zusammenhang wurde etwa im Mai 2011 von der Museumsakademie Joanneum ein Workshop angeboten, der sich an Führungskräfte richtet und die gouvernementale Dimension der Veränderung unreflektiert auf den Punkt bringt:

> »Die Anforderungen an Museumsführungskräfte sind heute groß. Sie sollen die Institution Museum in all ihrer Komplexität offener gestalten, veraltete Organisationsstrukturen und Hierarchien aufbrechen und Betriebskulturen ändern. Doch welche Strategien können Führungskräfte anwenden, um notwendige Änderungsprozesse erfolgreich umzusetzen und gleichzeitig die Mitarbeiter/innen, Stakeholder und Besucher/innen aktiv einzubeziehen? Was sind die Erfolgs-

[11] Jorge Ribalta, Mediation und Herstellung von Öffentlichkeiten. Die MACBA Erfahrung, transversal 4/2004, http://eipcp.net/transversal/0504/ribalta/de (18.06.2012).

kriterien für einen organisatorischen und gesellschaftlichen Wandel und welche Schlüsselkompetenzen sind Voraussetzung, um erfolgreich führen zu können?«[12]

Erich Ribolits spricht von einem »permanenten Zwang zur Anpassung an die Anforderungen der auf Kurzfristigkeit und raschen Wechsel angelegten postindustriellen Ökonomie«[13]. Mit mal mehr, mal weniger leeren Versprechungen von sozialer Veränderung und Verbesserung wird eine Mobilisierung vorangetrieben, die dazu einlädt, Bestehendes gerne zurückzulassen, Deregulierungen und Prekarisierungen zu akzeptieren und jedenfalls ständig beweglich und bereit zu sein. Wie lässt sich vor diesem Hintergrund mit dem kritischen Anspruch nach Transformation umgehen?

REFORMPAUSE

Bereits 2003 führten die Künstlerinnen und Theoretikerinnen Brigitta Kuster, Isabell Lorey, Katja Reichard und Marion von Osten Interviews, um »das Verhältnis zwischen der Prekarisierung der jeweiligen Lebensverhältnisse und der Widerspenstigkeit von Kultur- und Wissensproduktion in den Blick [zu] bekommen.« Sie stellten fest, dass das »einzige, was sich […] auf einer

12 Museumsakademie Joanneum, Change Management. Shaping new museum leaders for challenges ahead*, http://www.museumjoanneum.at/de/museumsakademie/veranstaltungen-7/change-management-shaping-new-museum-leaders-for-challenges (18.06.2012).

13 Erich Ribolits, Flexibilität, in: Agnieszka Dzierzbicka, Alfred Schirlbauer, a.a.O., S. 120–127.

allgemeineren Ebene in allen Interviews durchzog, […] das Leiden an einem Mangel von Kontinuität« war.[14] Drei Jahre später entwickelte Marion von Osten in Zusammenarbeit mit Studierenden der Universität Lüneburg das Projekt »Reformpause« im Kunstraum der Universität Lüneburg.

Die Ausstellung beschäftigte sich mit dem Bologna-Prozess und der damit einhergehenden Reform der Universitäten. Diese aktuellen Entwicklungen stellte sie in den Kontext von Debatten und Strategien einer umfassenden Mobilisierung zur Wissensgesellschaft seit den 1960er- und 1970er-Jahren und nahm somit auch auf historische und aktuelle Kämpfe um eine alternative Wissensproduktion Bezug. Ausgehend von den Thesen zum »Neuen Geist des Kapitalismus«[15] von Luc Boltanski und Eve Chiapello untersuchten die Projektbeteiligten, ob es sich dabei um einen primär ökonomisch orientierten Wandel handelt, dem eine Markt- und Effizienzideologie zugrunde liegt, die wiederum eine Re-Disziplinierung von Studierenden und DozentInnen versucht sowie auf eine zusätzliche Bürokratisierung der Strukturen hinausläuft. Eine weitere Hypothese, die verfolgt wurde, sah im gegenwärtigen universitären Wandel partiell eine neokonservativ fundierte Rückkehr zur hierarchischen Ordinarien-Universität der 1960er-Jahre. Die kritische Auseinandersetzung mit der »projektbasierten Polis« und der permanenten Reform im Bildungs- und

---

14 kpD, Prekarisierung von KulturproduzentInnen und das ausbleibende »gute Leben«, transversal webjournal 04/2006, http://eipcp.net/transversal/0406/kpd/de (18.06.2012).

15 Luc Boltanski, Eve Chiapello, Der neue Geist des Kapitalismus, Konstanz 2006.

Museumsbereich hat sich also mittlerweile längst selbst in Projektausstellungen und Reformprozessen niedergeschlagen.

DEN WIND AUFNEHMEN

Zugleich ist die Ökonomisierung und Entdemokratisierung von Bildung und öffentlichen Institutionen zentraler Angriffspunkt einer transnationalen Bildungsbewegung. Irit Rogoff plädiert dafür, die Wissensproduktion in Museen und Universitäten in Anknüpfung an diese Bewegung zu denken und somit einen neuen und solidarischen Begriff von »freiem Wissen« zu erlangen.[16] Ein solches Konzept eines vermittlerischen Handelns, das sich solidarisch und im Austausch mit bestehenden sozialen Bewegungen befindet, vereint auch die meisten Texte in diesem Band. Es gibt also längst Diskurse und Praxen der Vermittlung, die die engen institutionellen Grenzen hin zu gesellschaftlich relevanten Fragen und Kämpfen überschreiten – seien sie in Berlin, Belgrad, Genf, Kassel, Ljubljana, London, Wien oder Zürich.[17] Und sie gehen auch über die hier vertretenen Positionen hinaus: Die Praxis von *h.arta*[18], einem Kollektiv aus

[16] Irit Rogoff, FREE, in: e-flux journal 14/2010, http://www.e-flux.com/journal/free/ (18.06.2012).

[17] Wie etwa Claudia Hummel (Berlin), Rena Rädle (Belgrad), *microsillons* (Genf), Sandra Ortmann (Kassel), *Radical Education Collective* (Ljubljana), Janna Graham (London), *Plattform Geschichtspolitik*, Andrea Hubin, Karin Schneider und *Büro trafo.K* (Wien) und Carmen Mörsch (Zürich).

[18] http://www.hartagroup.blogspot.co.at/ (18.06.2012).

Timisoara, ist zum Beispiel an der Schnittstelle von Kunst, Bildung und sozialen Bewegungen angesiedelt. Ihre Projekte beschäftigen sich mit Feminismus, Antirassismus und Raum. Sie entwickeln Unterrichtsmaterialien für die Schule. Ein weiteres Beispiel ist *Intermediæ* in Madrid – ein Labor für partizipatorische Projekte, in dem es darum geht, mit unterschiedlichen AkteurInnen und mit Mitteln der visuellen Kultur in gesellschaftliche Verhältnisse einzugreifen.[19]

Kuratorische und vermittlerische Praxis werden dabei auch als das Abgeben von Sprech- und Definitionsmacht verstanden: »as an exercise in listening and distributed expertise.«[20]

All diese Beispiele machen deutlich, dass eine kritische Perspektivierung auf aktuelle Entwicklungen keineswegs das Ziel hat, die alten Strukturen zu verteidigen oder wiederherzustellen. Vielmehr gibt es bereits eine Praxis, die eine Alternative zur falschen Alternative zwischen starren, patriarchalen Organisationsformen einerseits und neoliberalem Veränderungsdruck andererseits denkbar macht.

Es geht also weder um ein mauerndes Festhalten an Bestehendem noch um eine Veränderung um jeden Preis. Die Frage muss vielmehr die nach einer möglichen Richtung der Veränderung sein.

Und wenn sich dann etwas bewegt, dann gilt es, den Wind aufzunehmen und zu segeln.

---

19 http://intermediae.es/project/intermediae_en/page/intermediae (18.06.2012).

20 Ebenda.

REFLEXIONEN

LORDS CRICKET GROUND
REGENTS PARK
LISSON GROVE
CHURCH STREET
MARYLEBONE
BAKER STREET
MADAM TUSSAUDS
EDGWARE ROAD
MARYLEBONE
BOND STREET
MAYFAIR

Para-sites/Para-siten wie wir

Janna Graham

Während viele aktivistische Bewegungen in Großbritannien eine gewisse Skepsis gegenüber pädagogischen AkteurInnen (*pedagogical agents*) in Kunstinstitutionen hegen – weil sie oft allzu bereit sind, eine Service-Mentalität zu übernehmen, unhinterfragt reformistische soziale Agenden zu erfüllen, in Komplizenschaft mit Privatisierungsvorhaben von Bildung zu treten –, bringen einige etwas zum Ausdruck, das als »para-sitäre« Agenda im Kontext Kunstvermittlung bezeichnet werden könnte. Diese »para-sitäre« Agenda erhebt nicht den Anspruch, frei zu sein von diesen Abhängigkeiten, sie fordert vielmehr die aktive Besetzung dieses Terrains als Schauplatz für Kritik und Konflikte. So verstanden, profitieren »para-sitäre« Operationen zwar von dem nährenden und zutiefst problematischen Feld kultureller Institutionen, sie verorten jedoch ihre Absichten, Räume und AdressatInnen in einem Hier, das gleichzeitig anderswo ist. Dieses anderswo sollte weniger als ein Ort gedacht werden, sondern vielmehr als eine Landkarte (*map*) von Affinitäten, Verbindungslinien zwischen all jenen, die für eine Emanzipierung von der Gewalt des Ausschlusses und der Ausbeutung kämpfen.

Felicity Allen, die ehemalige Leiterin der Kunstvermittlung in der Tate, hat über diese Geschichten in Großbritannien geschrieben, über den *turn* zur Kunstvermittlung in Institutionen durch emanzipatorische VermittlerInnen: FeministInnen, Autonome und AnarchistInnen in den 1970er-Jahren, die sich dazu entschieden hatten, Sammlungen, Räume und Ressourcen von Institutionen *einzusetzen*, um breitere anti-rassistische, anti-imperialistische und feministische Agenden zu unterstützen. Ihre Arbeit, die stark mit der »Community Arts«-Bewegung verbunden war und noch nicht als Kunst oder Vermittlung wahrgenommen wurde, fiel aus dem Rahmen des Komplex Kunstindustrie mit seinen Akademien und Ausstellungsräumen. Die AkteurInnen wollten diese Kämpfe zwar näher zum Zentrum der sozialen Macht bringen, es war jedoch nicht ihre Absicht, dies innerhalb eines Systems autoritärer Kultur zu tun, dem dieser Komplex enthusiastisch verpflichtet bleibt. Während einige damals diesen Prozess »Veränderung von innen« nannten und andere von Umverteilung (*re-distribution of wealth*) sprachen, hat sich in den Diskussionen über diese Geschichten gezeigt, dass dieses Innerhalb und Außerhalb komplizierter ist. Viele institutionelle KunstvermittlerInnen nahmen und nehmen sich als AußenseiterInnen der Institutionen wahr, obwohl sie für diese arbeiteten.

Es ist gefährlich, diese Tendenz zur Besetzung nur in Bezug auf institutionelle KunstvermittlerInnen zu betrachten, denn derartige Operationen sind nicht die Zuständigkeit einer einzigen bestimmten Berufsgruppe,

sondern vielmehr eines Feldes von Affinitäten, die sich um Verpflichtungen (*commitments*) bilden.

Die *his/herstory* dieser »Para-sites«/»Para-siten« zu erzählen, bedeutet auch, Verpflichtungen (*commitments*) über Professionen hinweg aufzuzeichnen, ein Praxisfeld zu verstehen, das Rollen in Form von Allianzbildungen neu verteilt und Menschen dazu auffordert, für emanzipatorische Kämpfe einzustehen. Dass die documenta X eingesetzt wurde, um das weitverbreitete Netzwerk »No One Is Illegal« zu etablieren, das eine unglaublich wichtige, global aktive Organisation im Kampf um Rechte von MigrantInnen in Europa und nun auch in vielen anderen Teilen der Welt wurde, kann als ein Beispiel für eine solche Geschichte genannt werden, die aus einer Allianzenbildung zwischen KünstlerInnen, AktivistInnen, KuratorInnen etc. hervorging. In ähnlicher Weise war auch die Rolle von Galerien während der Zeit der AIDS-Krise in den 1980er-Jahren richtungsweisend bei der Analyse und Sichtbarmachung einer Krankheit sowie für die Erkenntnis, dass der Kampf um Anerkennung einer war, der im Feld sozialer Konstruktion und Repräsentation und Bildung geführt werden musste.

BEEP, BEEP, BEEP: DER KLANG DER SCHWELLE

Während meines Aufenthalts in Wien machte die Gruppe, mit der ich zusammenarbeitete, eine Serie von Tonaufnahmen. Darunter waren die mechanischen beeps des Kartenentwerters im Museum. Dieses Geräusch, beschlossen wir, war der Klang der Schwelle zwischen innen und außen.

Die Tatsache, dass Institutionen derart emphatische Eintrittsrituale abhalten, verdeckt oft den Blick auf die, die in diesen Institutionen arbeiten; diese Schwellen werden so zu zentralen *points of interest* gemacht, anstatt einfach nur Plätze zu sein, über die transversale Linien gezogen sind: von drinnen nach draußen und vice versa. Ein Verstehen dieser anderen Wege und Bahnen macht die Ausschlusspraxen, die solche Eingangsrituale markieren, nicht unsichtbar, sondern de-zentriert diese, überträgt sie in den größeren Kontext der vielen anderen Arten, auf die Klassen sozial reguliert und exkludiert werden. Auf diese Weise werden Handlungen auch re-positioniert. Der Diskurs um das »Hereinholen« oder »Hereinlassen« von »denen« (den Ausgeschlossenen) wird so durch ein Verständnis für emanzipatorische Anstrengungen von KulturarbeiterInnen, neben all jenen, die gegen derartige Momente der sozialen Segregation kämpfen, ergänzt.

So werden Schwellen unklar. Diese Uneindeutigkeit dient gleichermaßen unseren Zielen wie auch jenen, die danach streben, unsere Arbeit an regressiven Grundsätzen zu re-orientieren. Nur durch das Herstellen und Erweitern von Affinitäten können wir Formen des Widerstands entwickeln.

BEEP, BEEP, BEEP: DER KLANG DER SOLIDARITÄT

Dass die Orte (*sites*), die wir besetzen, »para« sind – neben, innerhalb und außerhalb –, bedeutet nicht, dass wir nur außerhalb von uns selbst nach diesen Orten suchen. Wir nähern uns den Affinitäten mit denen, die

als »ausgeschlossen« und »AußenseiterInnen« gelten, über unsere eigenen Kämpfe. Diese sind nicht schwer auszumachen und in Wien wie auch in London zu finden. In Großbritannien, wo KulturarbeiterInnen von New Labour als Modell-ArbeiterInnen der »New Economy« gesehen werden, werden diese Kämpfe immer klarer. Wir verstehen nun, dass die Attraktivität dieser neuen Klasse von KreativarbeiterInnen darin gründet, dass diese um 60 % weniger verdienen als das nationale Durchschnittsgehalt von Angestellten beträgt (£ 18.000 pro Jahr), dass 75 % dieser Arbeitskräfte keine Pensionsversicherung abgeschlossen haben und daher die Anzahl von Berufstätigen über dem gesetzlichen Pensionsalter im Kulturbereich doppelt so hoch ist wie bei nicht-kultureller Arbeit. Diese Analysen der Widersprüche in unserer eigenen Arbeit sind wichtige Punkte, aus denen andere »para-sitäre« Solidaritäten hervorgegangen sind. Wie lassen sich zum Beispiel unsere Kämpfe um bessere Bezahlung verbinden mit jenen der Reinigungsleute und anderer, innerhalb von kulturellen Institutionen nicht als KulturarbeiterInnen wahrgenommenen Menschen? Oder mit jenen Arbeitslosen, von denen man meint, sie könnten sich karriererelevante Fähigkeiten in der Begegnung mit Kunst aneignen? Wie können die Bedingungen, unter denen wir zusammentreffen, sich zu solchen verändern, mittels derer wir kritische und widerständige Solidaritäten zum Ausdruck bringen?

In Wien brachte unsere sehr kurze Diskussion solche unerwarteten und widerständigen Kollaborationen hervor. Wir bewegten uns durch die Stadt und nahmen dabei die Geräusche der von uns ersehnten Aktionen auf: das Zerreißen von faschistischen Plakaten, das Anhalten des

educational turn, Teil I:
matters & actions
Workshop mit Janna Graham,
Wien Museum

Straßenverkehrs, das Sich-selbst-Zugang-Verschaffen zu kulturellen Objekten auf Privatgrund. Obwohl durch den kurzen zeitlichen Rahmen auf symbolische Aktionen beschränkt, schaffte es das Fortschreiten unserer Gespräche, vom Berufsbild hin zu einer Verpflichtung (*commitment*), dennoch, das zu aktualisieren, was Suely Rolnik als »Mutationen der Vernunft« bezeichnet – Wege, um gegenwärtige Subjektivitätskompositionen zu verändern in Richtung neuer und kritischer Praxen der Lebensführung.

Aus dem Englischen von Jeremiah Haidvogel.
Redigiert von Kerstin Krenn.

Kunstvermittlung als Haltung

schnittpunkt im Gespräch mit Sandra Ortmann

Sandra, du leitest die Vermittlungsabteilung in der Kunsthalle Fridericianum in Kassel, bist Performerin bei der queerfeministischen Boygroup *Sissy Boyz* und antinationale Aktivistin. Inwiefern hängen diese Dinge für dich zusammen?

Die Institution, in der ich arbeite, steht selbst in einem Spannungsverhältnis: Als Ausstellungsort für zeitgenössische Kunst in einen internationalen Kontext eingebettet, ist sie in dieser eher provinziellen Stadt situiert, die eine Tendenz zur Abwanderung kritischer und kreativer Köpfe mit sich bringt. Nicht wenige, die hier an Theater, Kunsthochschule oder Uni arbeiten, sind nur von Dienstag bis Donnerstag hier und haben ihren Lebensmittelpunkt anderswo, die Rüstungsindustrie hingegen produziert fleißig von Montag bis Freitag.

In meinem Leben als queere Feministin, Aktivistin und Künstlerin benötige ich aber Linke und Queers für Kollaborationen, kritische Diskussionen oder einfach, um mit einem gewissen Selbstverständnis meinen Alltag zu leben. Diese Szenen organisieren sich in kleinen Städten anders, und diese – ich sag mal – »Provinzflucht« vieler in die Metropolen, das hat Folgen für das soziokulturelle Klima kleiner Städte, aber auch Auswirkungen auf die manchmal sehr auf sich selbst fixierten Szenen in der Großstadt. Als politische Aktivistin erlebe

ich den institutionellen Kontext als kontinuierliches Scheitern: das ständige Eingehen von Kompromissen. Dort ist kein Raum für PCness, letztendlich muss man sich häufig die Frage stellen: Wo ziehe ich eine Grenze? Das fängt an bei den prekären Arbeitsverhältnissen im Kulturbereich, läuft über unzumutbare Kooperationspartner_innen, den Umgang mit den Repräsentant_innen des Schulsystems bis hin zur Frage: Kunstvermittlung als kritische Praxis oder eben doch: Dienstleistung?

Aus meiner Position als Künstlerin ist es eine Bereicherung mitzuerleben, wie international erfolgreiche Künstler_innen ihre Ausstellungen in der Kunsthalle vorbereiten, wie sie recherchieren und was dann das Publikum damit anstellt. Es hilft mir, meine eigene Kunst besser zu verstehen.

Die Felder, in denen sich die *Sissy Boyz* bewegen, sind stark geprägt von den linken, antirassistischen, internationalen Trans* und queerfeministischen Diskussionen, die einem heteronormativen Publikum häufig unbekannt sind. In diesem Sinne versuche ich meine Arbeit als Vermittlerin in den Dienst von emanzipatorischen Bewegungen zu stellen, als Möglichkeit, einen Dialog mit Menschen zu führen, denen diese Themen fremd sind. Ausgangspunkt dafür ist dann die gezeigte zeitgenössische Kunst, die viele Themen aufruft und der das ja alles nicht fremd ist.

Beinahe möchte ich also sagen: Die vielen Bereiche in meinem Leben stoßen einander ab.

Was kann die Kunstvermittlung von der Performance lernen? Oder: Was können Strategien und Ansätze der Performance aus deiner Sicht in der Kunstvermittlung leisten?

Das öffentliche Sprechen im Ausstellungsraum hat ja häufig etwas von einer Performance. Ich arbeite gerne mit dem Raum, mit Akustik und Licht und ständig in dialogischen Formaten. Dieses Wissen verdanke ich meiner künstlerischen und politischen Arbeit: Es sind kollektive Strategien, die in internationalen Netzwerken entwickelt werden. Komplexe Zusammenhänge in einfache Worte zu bringen, ist für mich die spannendste Herausforderung dabei.

Was die Kunstvermittlung besonders von der feministischen Performancekunst lernen kann, ist eine Haltung: Provokation, Strenge, die Frage der Dokumentation oder auch eine DIY-Spontanität. Bei den *Sissy Boyz* durchdenken wir popkulturelle Phänomene, die Frage, wie sich Geschlecht in Kontexten inszenieren oder auch dekonstruieren lässt. Ich stelle mir bei Führungen in der Kunsthalle dann manchmal vor: Was wäre, wenn das jetzt nicht dieser bürgerliche Trupp wäre, sondern eine Gruppe von Ladyfestaktivist_innen. Und dann wird das mit dem »Vermitteln« schwieriger. Der normative Druck im Museum ist sehr hoch, wenn man nicht die Rolle des *crazy artists* übernehmen möchte. Da hilft professionelle Distanz.

Wie lassen sich edukatorische Prozesse denken, die Position beziehen sowie Handlungsmacht adressieren und dennoch weder wissen noch vorgeben wollen, was richtig ist und worauf sie hinauslaufen?

Ich sage ja gerne, was ich für richtig oder falsch halte. Das Beziehen einer (kritischen) Position sehe ich als Ausgangspunkt für fundierte Diskussionen, in dem Sinne halte ich von Relativierungen von Wahrheit nur bedingt etwas. Erst letzte Woche stellte ich im Gespräch mit einer queeren Theoretikerin wieder fest, wie sehr mir meine Sprechposition am Herzen liegt. Sie, die sie leicht als queer gelesen werden kann, erklärte, dass sie von identitären Zuschreibungen genervt ist und sie ständig zurückweist; für mich hingegen, als straight passing femme – also eine, die erstmal hetero aussieht –, ist es absolut notwendig. Ich oute mich ständig. Ich markiere und reflektiere meine Position (auch als weiße Akademikerin). Besonders in der Arbeit mit Kindern und Jugendlichen, die aus bildungsfernen Familien oder solchen mit Migrationshintergrund ins Museum kommen – und das sind in Kassel zahlreiche, weil es dafür tatsächlich grad Gelder gibt –, finde ich Uneindeutigkeit und Ergebnisoffenheit in pädagogischen Prozessen eher kontraproduktiv. Ich mache gern Setzungen und meine Entscheidungen transparent. Die Kinder aus den bildungsbürgerlichen Familien bringen ganz andere Erfahrungen mit ins Museum. Sie lernen das Nutzen von Freiräumen von früh auf.

Wo siehst du das kritische Potenzial und worin die Verstrickungen edukatorischer Praxen innerhalb der bestehenden Machtverhältnisse?

Die Institutionen sind total verstrickt: So richtig viel »ändern« kann man an der Rolle der Museen und der Kunst in der Gesellschaft nicht. Es ist und bleibt einfach ein bürgerliches Terrain. Ich erlebe, dass die Stimme der Linken (in Deutschland stärker noch als in anderen europäischen Ländern) stumm und ungehört in aktuellen Diskussionen ist. In dieser Situation der Irrelevanz kann ich die Institution nutzen um zu sprechen, und ich habe den Eindruck, dass ich tatsächlich auch mal gehört werde. Auch in der Arbeit mit Schulklassen: Ich muss mich nicht erst jahrelang in das Format der Lehrerin einpassen (lassen).

Kann bzw. wie kann aus dem »Inneren« der Institutionen im Hinblick auf ihre Veränderung sowie auf eine Veränderung der eigenen Positionen und der Gesellschaft gehandelt werden?

Die Kampagne »Euromayday« hat 2007 eine radikale Untersuchung der Berlinale und der documenta 12 durchgeführt und Mitarbeiter_innen befragt. Für mich setzt eine kritische Haltung einer Institution gegenüber an ähnlichen Punkten an: Wie sind die Arbeitsbedingungen? Bezahlung? Woher kommt das Geld?

Ich habe mich in einer Institution wiedergefunden, in der nahezu ausschließlich weiße Akademiker_innen aus dem Bürgertum arbeiten und die am besten bezahlten Positionen von Männern besetzt sind. Dies in einer Stadt, in der jede_r dritte Bewohner_in eine Zuwanderungs-

geschichte hat und jedes zweite Kind aus einer Familie mit Migrationshintergrund kommt. Da war es für mich klar, das ich mich nicht nur bemühen muss, die Institution für weitere Publikumsgruppen zu öffnen, sondern auch die weißen Netzwerke in der Besetzung von Stellen zu unterbrechen. Die Praktikumsstelle habe ich dann nicht an eine fleißige junge weiße Akademikerin vergeben, sondern an einen jungen Flüchtling, der diese Stelle aus verschiedenen Gründen dringend benötigte und dem ähnliche Institutionen – trotz seines großen Interesses – nicht offen standen. Insofern nutze ich meine Privilegien für politisches Handeln, im Wissen darum, dass erstgenannte Akademikerin mir und meinem Arbeitsbereich in einem anderen Maße »professionell« zugearbeitet hätte. Im Austausch mit ihm, seinen Themen, Freund_innen und Sorgen habe ich mich dann, mit ihm zusammen, eben auch verändert. Nachhaltigkeit ist aber schwer zu erreichen, wenn neue Mitarbeiter_innen nur befristete Verträge bekommen.

Die Öffnung für nicht-bürgerliche Menschen ist der Kunsthalle mit der Teilnahme an Events wie Museumsnächten, Stadtfesten und der Einführung von kostenlosem Eintritt am Mittwoch erfreulich gut gelungen. Kooperationen mit Schulen und das Projekt »Abenteuer Museum« mit dem Kulturamt der Stadt Kassel haben zahlreiche Kinder erreicht. Auch dem Projekt des Künstlers Pawel Althamer – er hat mehr als 300 Kinder eingeladen, seine Ausstellung zu gestalten – ist es gelungen, die Institution für die Dauer der Ausstellungslaufzeit zu einem Raum der Kinder zu machen.

Bedingung für politisches Handeln ist für mich der Austausch mit politischen Aktivist_innen, und eben nicht

nur mit dieser Kunstszene, in der zwar immer alle Marx und Foucault bemühen, aber ständig 50 Stunden arbeiten, dabei ihre eigenen Arbeitnehmer_innenrechte mit den Füßen treten und damit – ebenso wie einige Künstler_innen auch – zu Recht als Spitze des Neoliberalismus beschrieben wurden. Ich wünsche mir da weniger Konkurrenz und mehr Solidarität untereinander. Ein Rezept für Politisierung und Veränderung habe ich noch nicht gefunden. Das alles auszuhalten und politisch und drin zu bleiben, das ist schon eine Aufgabe. Politische Umstürze finden vielleicht auch einfach nicht im Museum statt.

Und welche Rolle kann das Scheitern dabei spielen?

Das Scheitern zeigt mir an, dass ich es konstant weiter probiere und nicht resigniere. Wenn wir an Performance denken, dann bekomme ich eben mal keinen Applaus oder werde erst gar nicht eingeladen oder gehe zu keinem Zeitpunkt als Künstlerin in die Geschichte ein. Das hat mich aber nie davon abgehalten.

SHOP CLOSED
FOR
EDUCATION
* IF YOU WANT TO BUY SOMETHING
PLEASE GO TO THE BASEMENT

Die Grenze der zeitgenössischen institutionellen Kunstvermittlung ist die Institution selbst

Claudia Ehgartner und Ivan Jurica

Da *die Kunst im Auge des Betrachters/der Betrachterin liegen soll*, legitimiert diese die illusorische Freiheit des Ausstellungsortes einerseits, verheimlicht jedoch andererseits, was Carmen Mörsch als das System »der Machtstrukturen und Herrschaftsverhältnisse, in die solche Ermöglichungsverfahren eingebettet sind«[1] beschreibt. Ja, es möge so sein mit der Kunst und der Wahrnehmung, aber vor allem in den dafür vorgesehenen Orten, welche üblicherweise das Diktat des bourgeoisen westlichen Kanons reproduzieren und weiterführen.

Die zeitgenössische institutionelle Kunstvermittlung ist ein Produkt des demokratischen Missverständnisses, dem auch das Kunstwerk selbst und folglich seine Transformation zum Ausstellungsobjekt unterliegt. Als ein Demokratisierungsprozess der Theorie- und der Wissensvermittlung wurde diese in Form eines Bildungsauftrages zwischen das elitisierte Kunstwerk und die wissenspotenziellen BesucherInnen positioniert.

---

[1] Carmen Mörsch, Künstlerische Kunstvermittlung: Die Gruppe Kunstscoop© im Zwischenraum von Pragmatismus und Dekonstruktion, in: Viktor Kittlausz, Winfried Pauleit (Hg.), Kunst – Museum – Kontexte. Perspektiven der Kunst- und Kulturvermittlung, Bielefeld 2006, S. 177–194.

Wann ist Kunstvermittlung *gelungen*? Vielleicht dann, wenn man es innerhalb von ein bis zwei Stunden schafft, zwischen dem Kunstwerk als Objekt im Museum und dem Prozess des »Kunstwerdens« (bei dem die Institutionen eigentlich das letzte Wort haben) zu balancieren, vielleicht dann, wenn man abwechselnd mit den Mitteln der »Geheimsprache und Vulgärsprache«[2] arbeitet, oder vielleicht, wenn sich die SchülerInnen/BesucherInnen trauen, sich zu äußern …?

»Unabhängige und kritische« Äußerungen über das System Kunst sind innerhalb der Kunstvermittlung als Bildungsauftrag möglich, sogar gefragt, aber das scheint auch das Fortschrittlichste und Demokratischste zu sein, was innerhalb dieses Systems stattfinden darf.

Denn als Nächstes stellt sich dann die Frage nach Möglichkeiten des Umgangs mit dem Wissen und der kritischen Theorie: Was können die BesucherInnen, genauso wie die VermittlerInnen, mit diesen machen? Kann die Grenze der kritischen Kunstvermittlung als Theorie in die Praxis umgesetzt werden? Von wem und wozu wird dieses Wissen eigentlich formuliert?

Die Grenze der zeitgenössischen institutionellen Kunstvermittlung ist die Institution selbst. Vielleicht kann man diese parallel zu den modernistischen gesellschaftlichen Utopien denken, die man heute als entpolitisierte

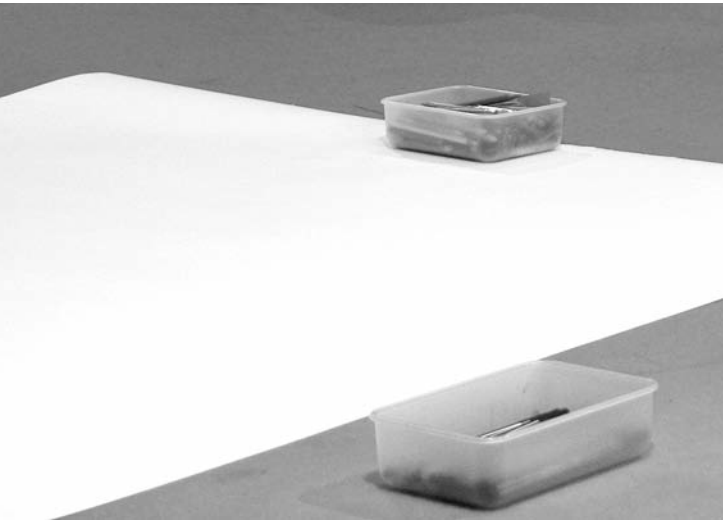
[2] Rahel Puffert, Vorgeschrieben oder ausgesprochen? Oder: was beim Vermitteln zur Sprache kommt, in: schnittpunkt – Beatrice Jaschke, Charlotte Martinz-Turek, Nora Sternfeld (Hg.), Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen, Wien 2005, S. 61.

ästhetische Objekte in den Museen moderner Kunst bestaunt. Waren auch diese nicht ein Teil der gesellschaftlichen Demokratisierungsprozesse?

Auch die beste Kunstvermittlung wird innerhalb eines geschlossenen ökonomischen Systems, das sowohl die Kunst als auch die Bildung umfasst, keine Wunder bewirken. Diese hat doch ursprünglich auch »StörDienst« geheißen.

EINE ERFOLGSGESCHICHTE?

Eine wesentliche Voraussetzung für eine reflektierte Vermittlungsarbeit ist ein Bewusstsein für die erfolgte Institutionalisierung der Kunstvermittlung selbst. Ursprünglich als freier Verein ans Museum Moderner Kunst – Stiftung Ludwig Wien engagiert, arbeiteten in den 1980er-Jahren KunstvermittlerInnen hier erst unter dem Namen »Kolibri flieg«, bald allerdings als »StörDienst«. Dies unter anderem als Reaktion auf – von einem interimistischen Direktor – im Museum angebrachte Blätter, dass sich die BesucherInnen nicht durch die Museumspädagogik gestört fühlen sollen. Der »StörDienst« löste sich auf, nachdem das Museum als MUMOK im Museumsquartier neu eröffnete und die MitarbeiterInnen mit einzelnen freien Dienstverträgen engagierte. Mit dem Jahr 2011 wurden diese Verträge in Anstellungsverhältnisse umgewandelt, und von der neuen Direktorin wurde die Kunstvermittlung aus einer untergeordneten Position der Wissenschaftlichen Abteilung zur Stabstelle gemacht.



educational turn, Teil II:
publics & spaces
Workshop mit Claudia
Ehgartner und Ivan Jurica,
MUMOK Wien

Ein durchaus harter und langer Weg, »vom institutionskritischen Dienst, der auf Bestellung stört«[3] – zur Chefsache. Eine Erfolgsgeschichte allerdings nur dann, wenn weiterhin Innovationen hervorgebracht werden. Auch wenn sie nicht mehr die Dimensionen annehmen können, wie die Methodenentwicklung in den frühen Jahren des »StörDienstes« – gestört wird immer noch.[4]

[3] Karin Schneider, Der StörDienst und – seine Geschichte, in: Arbeitsgemeinschaft deutscher Kunstvereine (AdKV) (Hg.), Dokumentation der Tagung »Kunstvermittlung zwischen partizipatorischen Kunstprojekten und interaktiven Kunstaktionen«, Berlin 2002, S. 52–55.

[4] So wurde nach Reaktionen von irritierten BesucherInnen ein Angebot mit »Wir rechnen mit Beschwerden« betitelt.

OSTERN
ALBERTINA
KUNSTVERMITTLUNG
Weihnachten
ALBERTINA
KUNSTVERMITTLUNG
Muttertag
ALBERTINA

Das Ziel ist im Weg – ein kleines aktionsforschendes, ortsspezifisches Experiment

Karin Schneider

Die diesem Text vorangestellte These besagt zunächst Folgendes: Das Ziel einer Kunstvermittlungsaktion – soll es sich nicht als abstrakte Formulierung von der je konkreten Praxis abkoppeln – entsteht im Tun der Vermittlung selbst, es wird durch das Handeln, den Akt hervorgebracht. Wollen wir verstehen, welche Ziele unser Tun verfolgt, so verstehen wir dies über einen genaueren Blick auf das, was vor Ort geschieht. Veränderungen setzen ein solches Verständnis voraus. Setzt eine kritische Vermittlungsdebatte ausschließlich an den Zielen an (wir wollen eine Vermittlung hervorbringen, die weniger xxx ist …), so bleibt dies im besten Falle abstrakt, im schlechtesten Falle erzeugen wir so einen Erfolgsdruck auf die eigene Praxis, der kein gutes Vehikel ist, sich in Ruhe anzuschauen, was tatsächlich möglich ist. Ich würde sogar sagen, dass wir die Grenzen von kritischen Aktionen im Kontext von Institutionen noch gar nicht kennen, da wir die widersprüchlichen Akte, die wir in der Vermittlung setzen, noch gar nicht kennen.

Die Aufforderung lautet daher, das eigene Ziel erst einmal durch die kollektive Analyse von Mikrosequenzen des eigenen Tuns kennenzulernen. Dies soll dazu ermutigen, utopische Ziele zu setzen, diese aber in den Partikeln eigener Praxis zu vermuten, durch die Betrachtung

des eigenen Tuns herauszuschälen und sie als Ausgangspunkt dafür zu verwenden, über das Gewohnte und Bekannte hinauszugehen. Ebenso würde ich mit jenen Sequenzpartikeln verfahren, in welchen sich Vermittlungsmodi zeigen, die wir spontan als »reaktionär« oder »angepasst« verstehen würden. Erst wenn wir verstehen, in welchen Situationen wir einem institutionellen Druck, einem vorgegebenen Zeitplan, einem vermeintlichen Begehren von Künstler_innen etc. angepasst handeln und warum, entwickeln wir auch Vorstellungen über Punkte des Widerstandes gegen Zumutungen des Alltags. (Dafür bedarf es freilich einer Forschungsanordnung, die diese »Fehler« als willkommenes Material sieht, das auf die blind spots unserer eigenen Handlungsweise verweist und nicht als eindeutige Folge mangelnder Reflexion). Weiters kann erst durch das Verständnis der je konkreten Praxis sichtbar werden, an welcher Stelle diese dann tatsächlich eine bestimmte Abzweigung nimmt, *weil* unter einem bestimmten Paradigma vermittelt wurde: An diesen Rädchen können wir dann in einem kollektiven Verlernprozess zu drehen beginnen.

Im Konkreten also heißt dies, Vermittlungssituationen unter die Lupe zu nehmen und sie von unterschiedlichen Seiten her zu betrachten; für diese Versuchsanordnung macht es Sinn, sie zunächst einmal von dem eigenen Wissen um Kontexte zu lösen und ein bisschen nach allen Richtungen zu wenden, sie immer wieder neu zu betrachten.

Als ein solches Partikel der Beobachtung verwende ich hier eine Mikrosequenz einer konkreten Vermittlungsaktion. In der konkreten Situation in der Albertina stellte ich mich mit meiner Vermittlungspraxis zur

Verfügung, um Material für die Beobachtung zu gewinnen. Dies hatte auch den Vorteil, dass ich eine Hausfremde bin und es dadurch erst einmal ermöglichen kann, von Alltagsroutinen Abstand zu nehmen; auch war ich mir gewiss, dass mich das Beobachtet-Werden nicht allzu sehr irritieren würde. Der Nachteil dieser Setzung liegt auf der Hand, ich hatte sozusagen eine Doppelrolle als Versuchsobjekt und als Leiterin des Workshops. Um damit umzugehen, bat ich die Teilnehmenden – ausgestattet mit Block und Bleistift – unterschiedliche Beobachtungsfoki einzunehmen: die anderen Kolleg_innen, die Sprache, der Raum, in dem sich das Kunstgespräch abspielte, die Veränderung der Kunstwerke selbst etc. Es ging uns also nicht darum, das Ziel als solches zu sehen, sondern über eine möglichst dichte Beschreibung dessen, was vor Ort geschah, Thesen zu formulieren. Ich selbst nahm in der anschließenden Reflexion ebenfalls einen (selbst-)beobachtenden Standpunkt ein. Interessant war dabei, dass ich mich an manchen Punkten als wesentlich frontaler, »klassischer« wahrnahm als die beobachtenden TeilnehmerInnen; es zeigte sich hier, dass schon das kleinste Angebot, eine Vielstimmigkeit zu erzeugen, den gesamten Rahmen des Sprechens und Agierens verschob. So entstand aus Sicht der beobachtenden Teilnehmenden bereits dadurch, dass sie aufgefordert wurden zu erzählen, was sie in einem Bild von Jean Dubuffet sahen, ohne dass die einzelnen Statements kommentiert wurden, eine Setzung von Multiperspektivität, die auch in frontaleren Sequenzen des Kunstgespräches wahrgenommen wurde. Interessant war hier die Analyse der Beobachtenden: Die Situation des Kunstgespräches würde das Kunstwerk selbst zum Sprechen bringen und durch seine Stärkung

educational turn, Teil III:
intentions & aims
Workshop mit Karin
Schneider, Albertina Wien

die Sprecherinnenposition der Vermittlerin, die immer auch eine Stimme der Institution sei, ins Wanken bringen. Genau diese nun prekär gewordene Sprecherinnenposition führe jedoch à la longue zu einer Stärkung der Position der Vermittlerin, da diese eigene Entmachtung quasi in Komplizenschaft mit dem nun sprechenden Bild/Objekt erfolgen würde. Die Unterminierung der je eigenen Sprecherinnenposition führe auf Seiten der Vermittlerin auch zu einer Entspannung – aus einem Nicht-mehr-alle-Fäden-in-der-Hand-haben-Können wird ein Nicht-mehr-alle-Fäden-in-der-Hand-haben-Müssen. Folgen wir kurz und probehalber dieser Sequenzanalyse, so zeigt sich, dass vermeintlich unvereinbare Ziele, nämlich das der Schaffung offener Gesprächssituationen, das Zurücktreten der institutionellen Stimme und die Stärkung der eigenen Position, in ein und derselben Vermittlungsaktion wahrgenommen werden können. »Entmächtigung« und »Ermächtigung« sind also nicht mehr zwei polare Gegensätze, sondern bedingen einander und sind vor allem nicht eindeutig an »Sprechen« und »Schweigen« geknüpft. Viel besser noch – so weit gesteckt wirkende Zielsetzungen wie »Stärkung der Position von Vermittler_innen in der Institution« oder »Aufbrechen der institutionellen Stimme« wirken in dieser Sequenzanalyse erstaunlich nah und greifbar. Sie zeigen sich im Konkreten nur an unerwarteter Stelle und haben im Alltagswissen der kritischen Praxis eine andere Gestalt, als angenommen.

Kunstvermittlung und/als Ornament

Andrea Hubin

Die Beschäftigung mit Zielen führt immer zu einem Hantieren mit Abstraktem und Realem. Denn einerseits gehört es zur Eigenschaft von Zielen, dass sie noch nicht erreicht sind, also in gewisser Hinsicht noch nicht Teil der Gegenwart sind. Sie zu bestimmen, erfordert daher Einbildungskraft und Abstraktionsvermögen – einerseits für eine Einschätzung dessen, »was Sache ist«, und auch hinsichtlich dessen, welche Entwicklung es in Zukunft nehmen soll. Und da Ziele meist die Perspektive einer transformierten Gegenwart entwerfen,[1] wird ihre Gestalt sinnvollerweise in gewissem Abstand oder unabhängig von dem, »wie es ist«, erarbeitet. Andererseits bräuchten wir keine Ziele, wären sie nicht durch den Wunsch, Problemstellungen der Gegenwart zu bewältigen, gefordert. Der Soziologe Richard Sennett hat zuletzt vorgeschlagen, die Frage nach dem »Warum« eines bestimmten Handelns nicht ideologischen oder theoretischen Debatten zu überlassen, sondern sie durch das Wissen, das im »Wie« – in Techniken, Methoden und Sachkundigkeit –

[1] Das gilt auch, wenn das Ziel ist, dass es so bleiben soll, wie es ist, weil in diesem auch die Absicht steckt, Kräfte, die gegenwärtig gegen die Konservierung anarbeiten, außer Kraft zu setzen.

eingelagert ist, zu erschließen.[2] Vergleichbar dazu hat Nora Sternfeld in der Einleitung zum dritten Teil der Tagung »educational turn. Internationale Perspektiven auf Vermittlung in Museen und Ausstellungen, der sich mit »intentions and aims« (Intentionen und Zielen) der Kunstvermittlung beschäftigte,[3] auf die Problematik einer fachlichen Trennung der Disziplinen, die Bildungsziele und anwendbare Methoden entwickeln, hingewiesen: »Es sind immer schon Ziele in die Praxis eingebaut«.[4] Darüber hinaus sind Ziele zwar noch nicht Realität, aber sie verändern diese, indem ihr Zweck ist, unserem Handeln in der Jetztzeit Anleitungen zu bieten und es dadurch zu transformieren.

Wie aber soll das gehen, im Dickicht an Zwecken und Zwängen, die unseren Alltag durchziehen, trotzdem noch Zeit und Raum für die Entwicklung von Visionen zu haben? Entstehen sie als mit Sachverstand aus der »Natur« einer Sache abgeleitete Perspektive oder im freien Spiel der Einbildungskraft – »gegen die Regeln der Vernunft«[5]? Eine Form, die diese Verschränkung von

---

2 Richard Sennett, Handwerk, Berlin 2008, S. 16.

3 Nimmt man Ziele als den Versuch, einen Prozess, der jedenfalls – etwa wegen des Wirkens von Geschichte – zu einer Veränderung der Verhältnisse führt, in bestimmte Bahnen zu lenken, so wird klar, warum man sich gerade im Einflussbereich von anderenorts ausgerufenen *turns* mit ihnen beschäftigen muss.

4 Die falsche Trennung drückt sich allerdings auch in dem Begehren aus, wirkungsvolle Methoden zu lernen, ohne Theorie und Politik zu diskutieren.

5 Ernst H. Gombrich, Ornament und Kunst. Schmucktrieb und Ordnungssinn in der Psychologie des dekorativen Schaffens, Stuttgart 1982, S. 33.

Abstraktem und Realem, von Abhängigkeit und Freiheit, Ausschweifung und Notwendigem in besonderem Maße aufzuweisen scheint, ist das Ornament. Das Ornament wird in der Moderne unter anderem aus folgenden zwei Gründen zum Streitfall: Einerseits erfährt es eine Abwertung als untergeordnete, abgeleitete, auf die Rahmenleisten beschränkte Randerscheinung, die nicht autonom bestehen kann, weil Dekor immer einen Träger braucht, der den eigentlichen Sinn der Sache ausmacht. Dekorative Gestaltung, die diese Verpflichtung negiert und eigenständig Inhalte, Formen und Realitätsebenen produziert, überschreitet demnach ihre Kompetenzen. Aber dass eine solche Freiheit überhaupt möglich ist, stellt den zweiten Aspekt dar, der Kritik am Ornament motiviert hat. So scheint es eine Kapazität für ein nichtlizensiertes Zuviel an Autonomie zu haben, für ein kontrollresistentes Eigenleben, das gerade dadurch besonders problematisch wird, dass es sich im Rahmen eines Abhängigkeitsverhältnisses entfaltet. Richard Sennett benennt diesen Umstand etwa am Beispiel »Stuck«, der »die dynamischen Qualitäten des Spiels und der Phantasie [besitzt]. Die Ethik dieses Werkstoffs war die der Freiheit.«[6] Für unseren Zusammenhang ist relevant, dass Sennett diese Zuschreibung im Kontext seiner Überlegungen zu Materialbewusstsein, also einer durch langjährige Beschäftigung mit einem Werkstoff erlangten Einsicht in die im Material angelegten Eigenschaften und Möglichkeiten, vornimmt. Bedingt durch seine Flexibilität und nicht-konstruktive Rolle wäre ein »materialgerechter«

6 Richard Sennett, a.a.O., S. 190.

Umgang mit Stuck also jener, jede x-beliebige Wunschvorstellung ohne großen Kostenaufwand Realität werden zu lassen.

Die Überlegung, die hier nur als Anstoß für eine weitere Debatte skizziert werden kann, war, dass gerade diese »Geschmeidigkeit« einer teil-autonomen Form Ansatzpunkte für einen Begriff und ein In-Angriff-Nehmen von Schwierigkeiten bereitstellt, denen die Kunstvermittlung gegenwärtig begegnet. Unterpolstert wird dieser Gedanke durch einige Analogien zwischen Kunstvermittlung und Ornament. Zunächst treffen die Kunstvermittlung verwandte Verdikte. Einerseits ist sie als marginale, zum Eigentlichen – der Kunst – hinzutretende Praxis dennoch auch zentral in Dienstverhältnisse mit unterschiedlichsten »KundInnen« – BesucherInnen, Museen und Bundesministerien – eingeflochten. Andererseits beansprucht sie seit geraumer Zeit, als eigenständige, womöglich sogar gesellschaftliche Transformationsprozesse anleitende Stimme ernst genommen zu werden. Verwandt auch die Bestimmung von Ornament als Form, die sich ins Verhältnis zu einer anderen Form setzt. Zumal der Kunsthistoriker Ernst Gombrich, dessen Beschreibung von Ornamenten als Trainingsinstrumente für die Orientierung in der Welt sicherlich kritisch zu betrachten ist, Respekt und Widerspruch als mögliche Einstellungen anführt, wenn Dekor »einer bestehenden Ordnung eine andere Ordnung auferlegt«[7]. Interessantes Anschauungsmaterial böte auch die historische Funktion des Ornaments als »Sprech- und Ausdrucksform der sozialen Verabredung, der Verständigung und

[7] Ernst H. Gombrich, a.a.O., S. 77.

Kommunikation[, als] Öffnung des Individuellen in den menschlich-sozialen Handlungsraum hinein«[8]. An ihm ließe sich in diesem Sinne vielleicht gut diskutieren, was es heißt, rund um Kunstwerke einen Raum der Verbindlichkeit zu bauen, also eine Verständigungsebene über zumindest temporär gültige, tragfähige Grundlagen einer Gemeinschaft. Das Ornament wurden in der Moderne aber auch unter dem Blickwinkel der Triebe und Kräfte diskutiert, die überhaupt zu Gestaltung anregen.[9] Und zwar ganz besonders dann, wenn kein unmittelbar ersichtlicher Grund dafür besteht. Lücken und glatte Oberfläche scheinen geradezu dazu aufzufordern, sich in verschwenderischer Weise mit Markierungen in sie einzupassen oder sie mit Verzierungen zu bedecken.

Dies führt zum Schluss auch zurück zu einer Frage, die den Impuls gab, das Ornament als neues Token in Debatten der Kunstvermittlung vorzuschlagen: Wodurch werden die Energien mobilisiert oder freigesetzt, um der Wirklichkeit widersprechen zu wollen? In Diskussionen zur Praxis der Kunstvermittlung beobachtete ich zuletzt vereinzelt, dass es schwierig war, eine gemeinsame Gesprächsebene für politisch-theoretische Überlegungen und die Behandlung von Problematiken des Tagesgeschäfts

---

[8] Andreas Haus, Ornament und Stil. Die Krise des Historismus, in: Isabelle Frank, Freia Hartung (Hg.), Die Rhetorik des Ornaments, München 2001, S. 181.

[9] Nicht unerwähnt darf dabei bleiben, dass in diesen – etwa bei Adolf Loos polemisch geführten – Debatten sich einerseits Vorstellungen einer »universalen Kreativität« ausbilden, die als andere Seite der Medaille Projektionen einer wahlweise begehrten oder als primitiv/degeneriert abgewerteten Andersheit mitführen.

herzustellen. Dem Angebot oder auch Anspruch, Kunstvermittlung als *die* Plattform für eine kritisch-transformative Perspektive auf Gesellschaft zu begreifen, antwortete ein erschöpftes Abwinken, dass alle dafür erforderlichen Ressourcen im täglichen Handling institutioneller Hierarchien und Sachzwänge aufgesogen sind. Wie sollte es also gelingen, einen Austausch über Ziele zu führen, die als realitätssprengende Utopien womöglich auch die eigenen (finanziellen, sozialen etc.) Lebensgrundlagen in Frage stellen? Für den Philosophen Theodor W. Adorno ist »die frei jenseits der Zweckzusammenhänge des Bestehenden ersonnene Utopie […] kraftlos, [ein] unverbindliches Ornament.«[10] Andererseits betont er im selben Zusammenhang, dass, wer seine Maximen nur aus momentanen Sachzwängen ableitet, den Blick für das Mögliche verliert. Nun gerade die Figur des Ornaments heranzuziehen, um dieses komplexe Setting besser zu verstehen, sollte einen luxuriösen Gedankengang lang die Einpannung zwischen politischer Theorie und künstlerischen Verfahren lockern, die zuletzt verstärkt als Referenzfelder für eine Emanzipation und einen emanzipatorischen Impetus der Kunstvermittlung beansprucht wurden. Vielleicht liegt das Potenzial gerade darin, dass Kunstvermittlung eine Praxis ist, die in mehreren Abhängigkeitsverhältnissen steht und sich geradezu paradigmatisch daran abarbeitet, Formen zu entwickeln, die sich in ein

[10] Theodor W. Adorno, Funktionalismus heute, in: Ohne Leitbild. Parva Aesthetica, Frankfurt a. M. 1981, S. 123. Siehe auch seine Überlegungen zur Notwendigkeit der Anpassung auf dem Weg zur Mündigkeit: Theodor W. Adorno, Erziehung – wozu?, in: ders., Erziehung zur Mündigkeit. Vorträge und Gespräche mit Hellmut Becker 1959–1969, Frankfurt a. M. 2008, S. 108f.

achtsames Verhältnis zu Bestehendem setzen. Mit Blick aufs Ornament ließe sich vielleicht wahrnehmen, wo in diesen Verstrickungen Ungeplantes, Freizügigkeiten und Momente der Autonomie aufblühen, die gleichermaßen zukunftsweisend als auch Kräfte der Gegenwart bündelnd sind.

for alternative
tion for these people
in Belgrade.

Politische Bildung an den Rändern als außerinstitutionelle künstlerische Praxis

Rena Rädle

Die öffentlichen Bereiche und Sammlungen der meisten staatlichen Museen der Stadt Belgrad sind seit vielen Jahren geschlossen, sodass junge Menschen die Museen noch nicht einmal bei einem obligatorischen Besuch mit der Schule kennenlernen können. In den 1990er-Jahren waren die staatlichen Institutionen zwar in Betrieb, boten allerdings keinen Raum für eine kritisch-emanzipatorische Praxis. Parallel gründeten sich mit ausländischer Unterstützung Nichtregierungsorganisationen (NGOs), die alternative Bildungsangebote machten, mit den strategischen Zielen des Aufbaus der Zivilgesellschaft nach dem Muster westlicher Demokratien und der gesellschaftlichen Durchsetzung einer auf Entstaatlichung und Privatisierung ausgerichteten Politik.

In diesem Feld verortet sich unsere[1] künstlerische und politische Praxis sowohl außerhalb des staatlichen als auch des NGO-Sektors, was die punktuelle Zusammenarbeit mit den verschiedenen Institutionen nicht ausschließt. Mit unseren Projekten verfolgen wir eine Bildung in der Praxis, ein Lernen durch Handeln und Forschen im sozialen und politischen realen Kontext,

[1] http://raedle-jeremic.modukit.com; http://birobeograd.info.

dessen Ergebnisse öffentlich gemacht und der Kritik ausgesetzt werden. Anders als beim Lernen und Lehren innerhalb der Institution müssen alle Beteiligten Regeln, Bedeutungen, Positionen und Ziele neu ausmachen, untereinander, aber auch im Verhältnis zur Öffentlichkeit oder zu bestimmten Gruppen.

Unsere Erfahrung und These ist, dass, solange die Institutionen nicht für alle Teile oder Themen der Gesellschaft gleichermaßen offenstehen, Bildungsarbeit mit den Menschen und Themen an den Rändern der Gesellschaft nur außerhalb der Institutionen stattfinden kann. Wenn der schützende Raum der Institution wegfällt, wird nicht nur jeder Schritt an der Realität gemessen, es fällt auch die Macht weg, die eine Institution innehat oder die ihr zugeschrieben wird. In unserem Projekt »Under the Bridge«[2] beispielsweise, in dem wir seit 2004 über die Tatsache arbeiten, dass Roma in ganz Europa ständigen Vertreibungen und Diskriminierungen ausgesetzt sind, macht es einen großen Unterschied, dass unsere Projektgruppe keine Institution vertritt, sondern frei und direkt mit Menschen in Kontakt treten kann. Vorbereitete Konzepte gelangen schnell an ihre Grenzen, wenn die Ungleichheit sich mit ganzer Härte offenbart. Dann gilt es, einen Modus zu finden, der allen Beteiligten eine politische Positionierung gewährt und eine Handlungsperspektive gibt, die diese soziale Ungleichheit zu überwinden trachtet.

[2] http://birobeograd.info/UTB01/doku/index.html (18.06.2012).

Ein anderes Projekt befasst sich mit einem der wichtigsten ehemaligen NS-Konzentrationslager für Südosteuropa im Zentrum Belgrads, dessen Geschichte und Bedeutung bis heute der Öffentlichkeit weitgehend unbekannt ist und auf dessen Gelände kaum ein Hinweis auf die Vergangenheit zu finden ist.[3] Es gibt konkurrierende Geschichtsdeutungen und damit verbundene politische Interessen, aber auch ökonomische Faktoren, die das Errichten einer Gedenkstätte jahrzehntelang blockieren. Eine Arbeitsgruppe mit TeilnehmerInnen aus Deutschland und Serbien hat die gegenwärtige Diskussion um das KZ kartiert und im Internet veröffentlicht.

Beide Projekte finden außerhalb der Institutionen statt. Das bedeutet, Lernen und Lehren, Organisieren und Vermitteln muss sich unmittelbar mit sozialen und politischen Positionen, sowohl der Forschenden als auch der AkteurInnen in der zu untersuchenden Situation, auseinandersetzen. Ein Bewusstsein für unterschiedliche soziale Verhältnisse, Machtpositionen und Zielsetzungen zu entwickeln, ist die Grundlage für ein aktives Verständnis von Lernen und Lehren im Dialog und gleichzeitig das Ziel einer kulturellen Praxis am Rand.

[3] http://starosajmiste.info.

AKADEMIE DER
BILDENDEN KÜNSTE
INV. NR. 700-3/2

Geschichte als Konfliktzone

Plattform Geschichtspolitik — Christian Gangl und Katharina Morawek

Die Protestbewegungen rund um die Hochschulen 2009, entlang derer sich die Arbeitsgruppe *Plattform Geschichtspolitik*[1] formierte, markieren entscheidende Kämpfe um die Herrschaftsverhältnisse, in deren Rahmen Wissensproduktion stattfindet, und die Regulierung des Zugangs einzelner Personen zu den entsprechenden legitimierten Feldern und Räumen (z. B. europäische Universitäten).

Inmitten dieser Kämpfe verortet sich auch die Arbeit der *Plattform Geschichtspolitik*. Sie hat sich zum Ziel gesetzt, an der Herstellung eines kollektiven Prozesses an der Akademie der bildenden Künste Wien (sowie im öffentlichen Raum, vor allem in Wien) zu arbeiten, welcher unter anderem koloniale, (austro-)faschistische und nationalsozialistische Involviertheiten unterschiedlicher Institutionen benennt, hinterfragt und deren Kontinuitäten angreift. Unter dem Begriff Geschichtspolitik werden dabei jene Auseinandersetzungen gefasst, die davon ausgehen, dass »die Konstruktion von Geschichte und ihre politische Interpretation sowohl der Geschichtswissenschaft als akademischer Disziplin als auch der Geschichtsproduktion als gesellschaftlicher Praxis immanent

[1] http://www.plattform-geschichtspolitik.org.

sind«[2]. Ähnlich dem Charakter neuerer sozialer Bewegungen entsteht eine solche Politik durch eine kritische Praxis der Wissensproduktion und der gleichzeitigen aktiven Wendung dieses Wissens. Geschichtspolitische Rundgänge sowie offene Treffen und Plena sind dabei Versuche, antihierarchische Räume für eine gemeinsame geschichtspolitische Situiertheit herzustellen.

Gemeinsam (oftmals in Zusammenarbeit mit anderen Akteur_innen) werden konkrete Manifestationen geschichtspolitisch problematischer, insbesondere postnazistischer Zustände (z. B. Denkmäler), aber auch Kunstwerke, Mobiliar, Archive, Texte etc. kontextualisiert und so bestimmte Ausschnitte des (teil-)öffentlichen Raumes bearbeitet. Im Fall eines von der Plattform vorbereiteten Workshops im Rahmen der Tagung »educational turn. Internationale Perspektiven auf Vermittlung in Museen und Ausstellungen« war dies die Demontage eines Tisches aus dem Inventar der Akademie gemeinsam mit den Workshopteilnehmer_innen, um auf dessen ungeklärtes Verhältnis zur nazistischen Enteignungsgeschichte an der Akademie aufmerksam zu machen. Anschließend wurden die Bestandteile des Tisches zu einem »Denkmal für die Forderung nach einer Stelle für Provenienzforschung und Restitution« aufgebaut sowie ein offener Brief an das damalige Rektorat verfasst.[3]

---

[2] Eduard Freudmann, »Hakenkreuze? Ornamente!« als Verdrängungskontinuität. Geschichtspolitische Zustände einer öffentlichen Kunst- und Bildungsinstitution, in: http://eipcp.net/transversal/1210/freudmann/de (18.06.2012).

[3] Siehe: http://www.plattform-geschichtspolitik.org/html/intervention-tisch.php (18.06.2012).

Solche materiellen Ergebnisse markieren aber keineswegs das Ende der Auseinandersetzungen, da eben nicht die bloße Akkumulation, der gegenseitige Austausch und die scheinbar simple Artikulation von Wissen unsere Praxis charakterisieren, sondern auch (teils langwierige) Prozesse der Aushandlung, des gemeinsamen und gegenseitigen (Ver-)Lernens, das Ergreifen von Initiative sowie der Versuch, durch das Erzählen marginalisierter Narrative den Kanon der (Kunst-)Geschichtsschreibung herauszufordern und ihn mitzudefinieren.

Indem also Positionierungen stattfinden, geht Vermittlung über einen reinen Transfer von Inhalten weit hinaus und mischt sich in unterschiedlicher Form in Kämpfe um Definitionsmacht ein. Über eine Politik der symbolischen Formen hinauszugehen und *agency* für widerständige Positionen zu erkämpfen, bedeutet, sich immer wieder Fragen nach Sprecher_innenpositionen zu stellen. Dabei ist es entscheidend, davon auszugehen, dass alle Beteiligten als politische Subjekte handeln und die Möglichkeit zu schaffen, dass diese sich in (teil-)öffentlichen Räumen unmittelbar mit geschichtspolitischen Fragestellungen konfrontieren.

Dies sehen wir als notwendige Voraussetzung dafür, dass aus Teilnehmer_innen Akteur_innen werden können.

Vermittlungsarbeit wird zur Arbeit an einer Zone, in der Differenzen und geteilte Interessen im Blick behalten werden, gleichzeitig aber Konfrontationen ermöglicht werden sollen. Dazu ist es notwendig, in größerem Rahmen zu versuchen, machtpolitische und somit diskursive

educational turn, Teil II:
publics & spaces
Workshop mit *Plattform Geschichtspolitik*, Akademie der bildenden Künste Wien

Bedingungen zu schaffen, in deren Rahmen marginalisierte Interessen geltend gemacht und durchgesetzt werden können. Das gemeinsame Sich-(un-)einig-Werden über Inhalte, das Aushalten und Austragen von Konflikten, aber auch das Schaffen von Tatsachen und die Inanspruchnahme öffentlichen Raums sind dabei notwendige Prozesse.

schnittpunkt
Veranstaltungsreihe
educational turn
Teil I–III

educational turn, Teil I: matters & actions
links: Workshop mit Sandra Ortmann, Secession
rechts: Volkskundemuseum, Generali Foundation

educational turn
International Perspectives on Education
in Museums and Exhibitions
matters & actions
18.–19. September 2010
gefördert von
bmukk

GENERALI
FOUNDATION

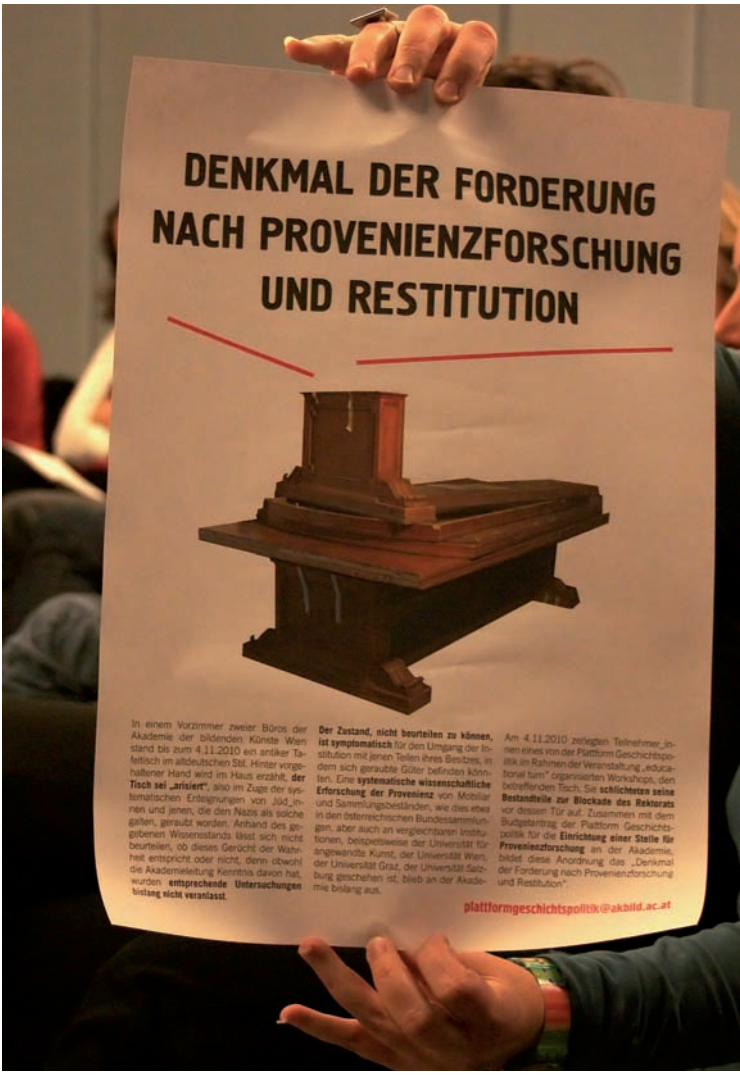
educational turn, Teil I: matters & actions
links: Volkskundemuseum, Secession, Universität für angewandte Kunst
rechts: Workshop mit Janna Graham, Wien Museum

educational turn, Teil II: publics & spaces
links: Vortrag »Becoming an Audience« von Irit Rogoff, KHM, Foto: KHM
rechts: MUMOK, Architekturzentrum Wien

Schnittpunkt
educational turn
International Perspectives on Education
in Museums and Exhibitions
publics & spaces
3.–4. November 2010

Café
Bibliothek Library
Administration
WC Restrooms

educational turn, Teil II: publics & spaces
links: MUMOK; rechts: Workshop mit *Plattform Geschichtspolitik*, Akademie der bildenden Künste Wien


DENKMAL DER FORDERUNG
NACH PROVENIENZFORSCHUNG
UND RESTITUTION
In einem Vorzimmer zweier Büros der Akademie der bildenden Künste Wien stand bis zum 4.11.2010 ein antiker Tafeltisch im altdeutschen Stil. Hinter vorgehaltener Hand wird im Haus erzählt, **der Tisch sei „arisiert"**, also im Zuge der systematischen Enteignungen von Jüd_innen und jenen, die den Nazis als solche galten, geraubt worden. Anhand des gegebenen Wissensstands lässt sich nicht beurteilen, ob dieses Gerücht der Wahrheit entspricht oder nicht, denn obwohl die Akademieleitung Kenntnis davon hat, wurden **entsprechende Untersuchungen bislang nicht veranlasst**.
Der Zustand, nicht beurteilen zu können, ist symptomatisch für den Umgang der Institution mit jenen Teilen ihres Bestzes, in dem sich geraubte Güter befinden könnten. Eine **systematische wissenschaftliche Erforschung der Provenienz** von Mobiliar und Sammlungsbeständen, wie dies etwa in den österreichischen Bundessammlungen, aber auch an vergleichbaren Institutionen, beispielsweise der Universität für angewandte Kunst, der Universität Wien, der Universität Graz, der Universität Salzburg geschehen ist, blieb an der Akademie bislang aus.
Am 4.11.2010 zerlegten Teilnehmer_innen eines von der Plattform Geschichtspolitik im Rahmen der Veranstaltung „educational turn" organisierten Workshops, den betreffenden Tisch. Sie **schichteten seine Bestandteile zur Blockade des Rektorats** vor dessen Tür auf. Zusammen mit dem Budgetantrag der Plattform Geschichtspolitik für die **Einrichtung einer Stelle für Provenienzforschung** an der Akademie, bildet diese Anordnung das „Denkmal der Forderung nach Provenienzforschung und Restitution".
plattformgeschichtspolitik@akbild.ac.at

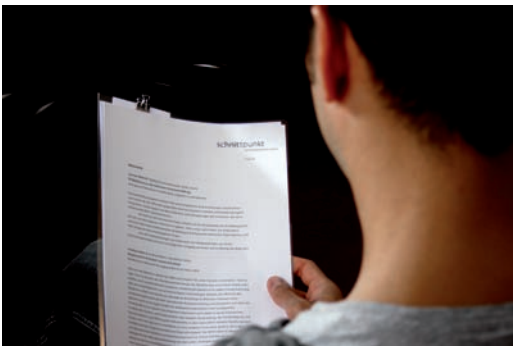
educational turn, Teil III: intentions & aims
links: Workshop mit Andrea Hubin, MAK
rechts: Belvedere Wien – Augarten Contemporary

iel einer kulturellen Praxis am Rand.

Im Workshop werde ich als Einführung in die The
zeitprojekte vorstellen, »Under the Bridge« beisp
ten, dass Roma in ganz Europa ständigen Ver
esetzt sind und »Besuch auf Staro Sajmište
igsten ehemaligen deutschen NS-Konze
ads befasst, dessen Geschichte und B
kannt ist. Anschließend machen die
renzen der Institution, Institution
rche kann in Gesprächen, visue
raum ausgeführt werden.

educational turn, Teil III: intentions & aims
links: Workshop mit Yoeri Meessen und Thea Unteregger, Kunstforum Wien; rechts: Belvedere Wien – Augarten Contemporary

schnittpunkt
educational turn
Lecture by Carmen Mörsch
Widersprüche in der kritischen Kunstvermittlung
bmuk


schnittpunkt

PRAXEN

NORMIE
MAN

Transforming Knowledge Vermittlung als Wissensproduktion

Büro trafo.K[1]

Versuchen wir einmal, den *educational turn* als Veränderung von Wissen zu verstehen. Denn innerhalb der ständigen Verstrickungen von Wissen und Macht kann eine Veränderung von Wissensformen vielleicht auch Machtverhältnisse verschieben. Und vielleicht kann etwas passieren, wenn es gelingt, ein Denken auszulösen, das sich nicht mehr stoppen lässt. Bei uns selbst und bei anderen. Möglicherweise geschieht etwas, wenn Denken dazu zwingt, etwas zu hinterfragen oder sogar zu verlernen. Aber wann ist Wissen so ein Virus und wann ist es ein Machtmittel?

In unseren Projekten stellen wir Selbstverständlichkeiten in Frage und intervenieren manchmal mit unerwarteten Strategien in Verhältnisse. Anhand von drei Beispielen möchten wir dem Aufeinandertreffen und Brüchig-Werden von Wissensformen nachgehen.

---

[1] *trafo.K* ist ein Wiener Büro für Vermittlung und kritische Wissensproduktion. Wir arbeiten an Forschungs- und Vermittlungsprojekten und machen Workshops und Consulting für Museen und Ausstellungen sowie Projekte im öffentlichen Raum. Dazu gehören Medien- und Jugendarbeit, künstlerische Interventionen und wissenschaftliche Studien. Unsere Schwerpunkte sind zeitgenössische Kunst, Wissenschaftsvermittlung und Zeitgeschichte. *Büro trafo.K* sind Renate Höllwart, Elke Smodics-Kuscher und Nora Sternfeld; http://www.trafo-k.at.

Ist das so?
Festival der Regionen 2005
Foto: Martin Krenn

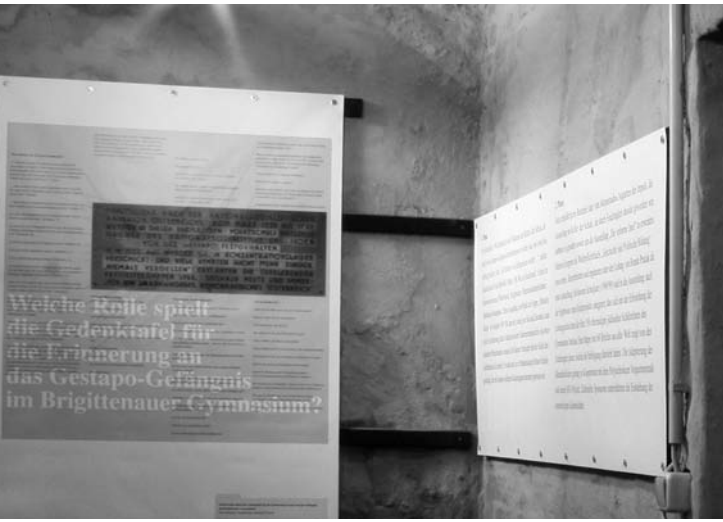
IST DAS SO?[2]

Eine einfache Frage machte den Anfang bei unserer Zusammenarbeit mit SchülerInnen des BG/BRG Rohrbach und dem Künstler Martin Krenn für das Festival der Regionen 2005: Das Projekt »Ist das so?« setzte sich mit Mechanismen von Ordnungssystemen im Alltag auseinander. Die Frage nahm im Projekt ihren Lauf und richtete sich zunehmend auf das unmittelbare Umfeld der Jugendlichen. Und so entwickelten sich aus ihr Interventionen zum Themenbereich Schule. Mit Plakaten und Stickers, die sich bald im öffentlichen Raum Rohrbachs ausbreiteten, formulierten die SchülerInnen ihre Kritik an der Auslagerung von Ressourcen und Aufgaben des Bildungssystems an die Wirtschaft.

So hatte die Frage »Ist das so?« uns alle damit konfrontiert, dass wir auch anders denken können. Aber damit, Bestehendes zu hinterfragen, fängt die Veränderung von Wissen eigentlich erst an. Und es ist nie ganz sicher, was darauf folgt und wie viel Manipulation dabei im Spiel ist. Und deshalb ist es wichtig, die Frage immer auch an uns selbst zu stellen, verbunden mit den Folgefragen: Wer spricht? Welches bzw. wessen Wissen ist gültig? Es geht also noch um ein Wissen nach dem Hinterfragen …

---

[2] Büro trafo.K, Ist das so? Ein Jugendprojekt zu sichtbaren und unsichtbaren Grenzen und Regeln im Rahmen des Festival der Regionen 2005, gemeinsam mit dem Künstler Martin Krenn, http://www.trafo-k.at/ist-das-so (18.06.2012).



»Und was hat das mit mir zu tun?« Gedenkstätte Karajangasse 14, 1020 Wien

Gerade in der Geschichtsvermittlung scheint Wissen meistens fixiert und unantastbar. Aber warum geschieht dies so oft in einem nationalen Rahmen? Und wie lässt sich der Horizont verschieben? In einem Forschungs- und Bildungsprojekt beschäftigten wir uns 2009–2011 in Kooperation mit dem Brigittenauer Gymnasium damit, wie der Holocaust in der postnazistischen Migrationsgesellschaft vermittelt werden soll. Unser Verständnis von Geschichtsvermittlung beinhaltet, dass alle Beteiligten einbezogen sind, die SchülerInnen also die Diskurse der Vermittlung mitbestimmten und ihre eigenen Fragen formulierten, und so veränderten sich die Themen und Horizonte der Geschichtsvermittlung selbst. Sowohl die Fragen der Jugendlichen als auch das Material, das sie recherchierten, intervenierten in das bestehende Wissen. Und während die Jugendlichen sich anhand von selbst formulierten Recherchefragen auf die Suche nach transnationalen Geschichtsbildern zur NS-Vergangenheit machten, hat sich auch für uns die Frage »Und was hat das mit mir zu tun?« immer wieder neu gestellt.

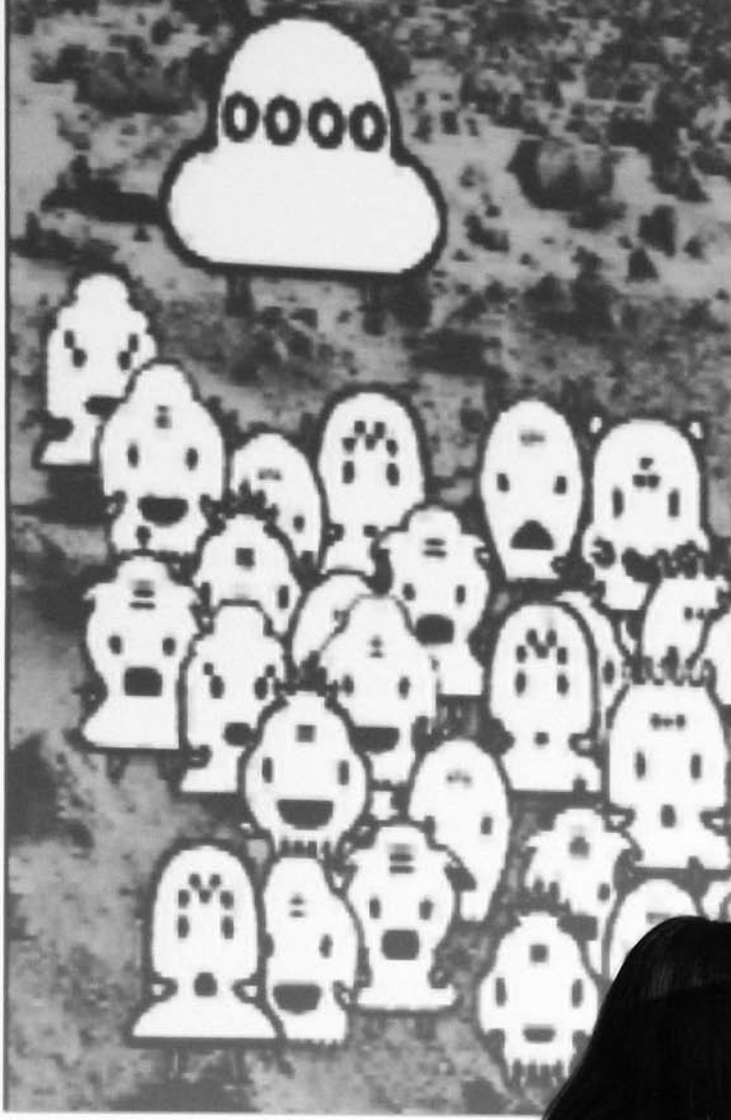
[3] Büro trafo.K, »Und was hat das mit mir zu tun?« Transnationale Geschichtsbilder zur NS-Vergangenheit, durchgeführt im Rahmen des Förderprogramms Sparkling Science des Bundesministeriums für Wissenschaft und Forschung 2009–2011, gemeinsam mit dem Historiker Dirk Rupnow und der Sozialwissenschaftlerin Ines Garnitschnig in Kooperation mit dem Brigittenauer Gymnasium, Wien, http://www.trafo-k.at/und-was-hat-das-mit-mir-zu-tun (18.06.2012).

Flic Flac* Feministische Materialien für die Berufsschule. Foto: Evi Scheller

DIE DINGE AUF DEN KOPF STELLEN UND WIEDER AUF DEN FÜßEN LANDEN

Unter diesem Motto steht das Projekt Flic Flac*[4], in dem wir feministische, queere Vermittlungsformen für die Schule entwickelt haben. Was wir neuen feministischen Ansätzen verdanken, ist eine Fähigkeit, Wissen zu verqueeren – das heißt, es zu dekonstruieren, um es neu, quer und gegen die Machtverhältnisse zu benützen. Daraus entsteht ein Gedankenexperiment: Was wäre, wenn wir die Dinge auf den Kopf stellen würden, wenn eine andere Welt möglich wäre, in der Gleichheit denkbar wäre und die mehr zulässt?

[4] Büro trafo.K, Flic Flac* Feministische Materialien für die Berufsschule, gemeinsam mit dem Linguisten Persson Perry Baumgartinger und der Gestalterin Evi Scheller, http://www.trafo-k.at/flic-flac (18.06.2012).



microsillons, *Cab t de*

d'art cont

Die Zeitvariable
Nostalgie für die Gegenwart

microsillons — Marianne Guarino-Huet
und Olivier Desvoignes

microsillons ist ein in Genf ansässiges Kollektiv, das künstlerische Projekte entwickelt und in diesen Ansätze der kritischen, radikalen und feministischen Pädagogik verwendet.

Bei unserem Beitrag im Rahmen der Veranstaltungsreihe »educational turn. Internationale Perspektiven auf Vermittlung in Museen und Ausstellungen« mussten wir, um dem Format eines Halbtages-Workshops zu entsprechen, den bei uns üblichen *modus operandi* stark verändern und anpassen. Denn im Gegensatz zu anderen von uns entwickelten Projekten gab es bei diesem weder eine Verbindung zu einem lokalen Kontext noch eine langfristige Zusammenarbeit.

Trotzdem haben wir uns, wissend, dass die meisten TeilnehmerInnen des Workshops KunstvermittlerInnen waren, dazu entschieden, eine Art Kurzfassung unserer Praxis vorzustellen. Gemäß der bei uns üblichen Herangehensweise beschlossen wir, ein Thema aus den Ausstellungen, die von der uns einladenden Institution präsentiert wurden, zum Anlass zu nehmen, um eine Diskussion zu beginnen, die weit über das Feld der Kunst hinausreichte.

Die Kunsthalle Wien, wo der Workshop stattfand, zeigte zwei Ausstellungen, die beide mit dem Konzept der

»Nostalgie« in Verbindung gebracht werden konnten: »McDermott & McGough« und »Bruce Conner. Die 70er Jahre«.

In dem 1959 erschienenen Buch »Time out of Joint« beschreibt Philip K. Dick seine damalige Gegenwart, die 1950er-Jahre, mit den Mitteln von Science Fiction – in einer futuristischen Perspektive (die Geschichte spielt in den 1990er-Jahren). Diese Konstruktion führt zu einer Art »Nostalgie für die Gegenwart« – so auch der Titel unseres Workshops und eines Textes von Frederic Jameson, in dem er »Time out of Joint« untersucht. Die Hauptfigur des Romans, Ragle Gumm, beobachtet das Auflösen von Elementen, die für ihn die Realität ausmachen. Gegenstände verschwinden und werden durch Zettel ersetzt, auf denen die Namen der Dinge zu lesen sind.

Nach einer Diskussion über das Konzept der Nostalgie, mit Bezug auf Philip K. Dicks Szenario, wurden die Workshop-TeilnehmerInnen dazu eingeladen, Objekte aus unserer Gegenwart auszuwählen, von denen sie glaubten, dass sie in Zukunft »Objekte der Nostalgie« sein könnten. Die Namen der Objekte wurden dann auf ein Stück Papier gedruckt und mit einem Kommentar sowie dem Hinweis auf die Internetseite, die das Projekt dokumentiert, versehen. Im Verlauf eines gemeinsamen Spazierganges wurden die Zettel von den Workshop-TeilnehmerInnen an Orten verteilt, an denen ihrer Auffassung nach eine Verbindung zu den Objekten gegeben war.

Obwohl wir nur einen kurzen Zeitraum zur Verfügung hatten, konnten wir einen wichtigen Aspekt unserer Arbeit vermitteln: die TeilnehmerInnen durch eine tatsächliche Interaktion am Prozess der Produktion von Inhalten teilhaben zu lassen.

Um dieses Ziel zu erreichen, definierten wir einen genauen Rahmen (der Ablauf des Workshops war präzise festgelegt, eine schriftliche Präsentation wurde vorgelesen, und der Prozess von Layout, Druck und Veröffentlichung war sorgfältig vorbereitet), in dem das Maß an Freiheit zwar beschränkt war, aber die Partizipation sehr effektiv.

Wie bereits erwähnt, unterschied sich dieser Workshop in vielerlei Hinsicht von unserer normalen Arbeitsweise. Das war natürlich durch den Kontext bedingt, besonders durch den Mangel an Zeit.

Zeit ist ein entscheidender Faktor in unseren Projekten, und es ist uns ein Anliegen, über lange Zeiträume mit TeilnehmerInnen zusammenzuarbeiten. Das bietet nicht nur den Vorteil, dass sich innerhalb der Gruppe ein Vertrauensverhältnis entwickeln kann, es lässt auch das Entstehen nicht-produktiver Momente zu: Zögern, Stottern, Vor und Zurück …

Ein ausreichend langer Zeitraum (für die meisten unserer Projekte planen wir eine Zusammenarbeit von 20 bis 40 Stunden über mehrere Wochen oder Monate hinweg ein) erlaubt uns, nach der Methode von »Versuch und Irrtum« zu arbeiten, die wir als Bedingung erachten, um überhaupt eine wirkliche Debatte entstehen zu lassen oder gar einen Konflikt auszulösen – was manchmal produktiver sein kann als eine von vornherein reibungslose Zusammenarbeit.

Indem wir zu Beginn einer Zusammenarbeit einen klaren Rahmen setzen, versuchen wir, die PartnerInnen (Institutionen, TeilnehmerInnen, uns selbst) erst zur Ruhe zu bringen und so ein Projekt unter guten Bedingungen starten zu lassen. Dann aber hat jedes Mitglied der

educational turn, Teil II:
publics & spaces
Workshop mit *microsillons*,
Kunsthalle Wien

Gruppe dank dieser nicht-linearen Arbeitsmethode die Möglichkeit, den vorgegebenen Rahmen zu verändern, die Richtung des Projekts in einem agonistischen, demokratischen Prozess mitzubestimmen. Auf diese Weise werden die beteiligten Personen nicht nur zu Co-ProduzentInnen eines Inhalts, sondern auch der Rahmenbedingungen, die die Erarbeitung dieses Inhalts erst ermöglichen.

In dem kurzen Zeitraum des Workshops »Nostalgie für die Gegenwart« war die »Versuch und Irrtum«-Methode sicherlich das fehlende Element im Vergleich zu unserer üblichen Praxis – zumindest war dies nur in einem sehr eingeschränkten Ausmaß möglich. Dennoch haben die Beiträge der TeilnehmerInnen und ihre kritischen Reflexionen über die Methoden der Kunstvermittlung dabei geholfen, Fragen zu formulieren, von denen wir hoffen, dass sie in der Praxis unserer KollegInnen ein Echo finden werden.

Aus dem Englischen von Jeremiah Haidvogel.
Redigiert von Kerstin Krenn.

Manifesta Workbook
Tangible Theory

Yoeri Meessen und Thea Unteregger

Die Biennale Manifesta entsteht alle zwei Jahre in einer anderen Stadt Europas neu. Deshalb ist die Aus- und Weiterbildung der VermittlerInnen eine besondere Herausforderung. Wir wollten eine Sammlung von konkreten Werkzeugen entwickeln, die einen Bogen zwischen Theorie und alltäglicher Praxis spannen. Was heißt es konkret, »von Kunst aus« zu handeln? Welche Auswirkungen können die Fragestellungen von Jacques Rancière und Pierre Bourdieu auf unsere alltägliche Arbeit mit den BesucherInnen haben? Wie können wir uns auch mit AnfängerInnen über zentrale Themen der Vermittlung austauschen?

Aus diesem Bedarf heraus entstand die Online-Publikation Manifesta Workbook[1], die für alle frei zugänglich ist und aktuelle Vermittlungstheorie mit praktischen Ideen für den Vermittlungsalltag verbindet.

Unsere Workshops haben eine ähnliche Struktur und ähnliche Ziele. Wir arbeiten mit Stationen, die einen sinnlich-praktischen Einstieg in ein komplexes Thema bieten. Die TeilnehmerInnen stimmen sich so auf die Inhalte ein und wählen gleichzeitig aus, welche Themenbereiche gemeinsam vertieft werden.

1 http://www.manifestaworkbook.org.

educational turn, Teil III.
Workshop mit Yoeri Meessen
und Thea Unteregger,
Kunstforum Wien.
Fotos: Thea Unteregger

WIENER STATIONEN ZUM THEMA »ZIELE IN DER VERMITTLUNGSARBEIT«

Ziele und Macht, Bocciaspiel

Wem sind wir verpflichtet? Geben wir die Wahrheit der KünstlerInnen weiter? Die Sicht des Aufsichtspersonals? Den Blickwinkel der KuratorInnen? Die Wahrheit der öffentlichen Hand, die finanziert? Die Meinung der Nicht-BesucherInnen?

Material: beschriftete Holzkugeln

Ziele formulieren

Wenn wir ein Ziel verfolgen, erreichen wir es dann nie? Beim Formulieren von Zielen zahlt es sich aus, aufmerksam auf die verwendete Sprache zu sein. Welche Konsequenzen wird es haben, wenn wir das Ziel erreichen?

Material: Sprachkarten, Formblatt SMART

Ziele und Grenzen

Die Ziele haben ihre Grenzen an dem, was im eigenen Kulturkreis zu denken erlaubt und gewohnt ist. Wie viele Wahlmöglichkeiten glauben wir zu haben?

Material: Kugelbahnen in 3 Formen

Dilemma: eines – das andere
Dreieck: VermittlerIn, BesucherIn, Kunstwerk
Tetralemma: eines – das andere – beides – keines von beiden

Ziele und Filter

Unsere Gedanken und Erfahrungen sind der Filter, durch den wir die Kunst, die Ausstellung, die BesucherInnen, die

ZIELE IM INSTITUTIONELLEN

ZIEL & ZEIT

WERTE & ZIELE

Welt wahrnehmen. Mit unseren Abläufen und Aussagen setzen wir Filter, durch welche die BesucherInnen Werke und Ausstellung sehen.

Material: Rohre mit verschieden großen Durchmessern

Ziele im institutionellen Kontext

Ziele im Rahmen des institutionellen Management analysieren. Als Vermittlung Position beziehen.

Material: Formblatt zur Analyse von Zielen

Ziele und Zielgruppen

Die genaue Auswahl und Definition der Zielgruppen erweist sich als erfolgreich. Dennoch wollen die meisten Museen am liebsten alle. Weshalb?

Material: unterschiedliche Gruppen von Gummibärchen, Fragebogen zur Zielgruppenanalyse

Ziele und Zeit

Welchen Einfluss haben Zeit und Geschwindigkeit auf deine Ziele? Wie vertragen sich die Rhythmen der Menschen und der Organisation miteinander?

Material: Kugeln aus unterschiedlich schweren Materialien, schiefe Ebene

Ziele und Werte

Was ist wirklich wichtig? Unsere Werte sind die oft unbewusste Kraft in uns, die uns antreibt, etwas zu tun oder nicht zu tun. Werte setzen den ethischen Rahmen, in dem wir uns bewegen.

Material: viele unterschiedliche Stoffstücke zur Auswahl

INSPIRATION & ZIELE

Gezielte Inspiration

Wie wäre es, einmal übers Ziel hinauszuschießen? Weiter zu gehen und zu denken als bisher? Auszuprobieren, was unmöglich scheint?

Material: Kärtchen aus dem Manifesta Workbook

Ziele analysieren

Schau die Abläufe an:
Ebene 1: Geht es darum, ein Verhalten zu lernen?
Ebene 2: Geht es um das Lernen einer Strategie?
Ebene 3: Geht es um Lernen durch das Verändern von Überzeugungen?
(nach Gregory Bateson)

Material: je 3 verschriftlichte Konzepte von Vermittlungsabläufen aus 5 unterschiedlichen Institutionen

Ziele und Kompetenz

Lernen folgt dem Kompetenzzyklus

* ausprobieren
* Zusammenhänge herstellen und ergänzen
* üben und abwandeln

Nach Schätzungen verläuft 95 % allen Lernens unbewusst. Die Kompetenzzyklen gehen ein Leben lang weiter.
Was will ich gerade lernen?

Material: Knobelspiele

Radical Education Collective und Moderna galerija/Museum of Modern Art, Ljubljana

Adela Železnik

Obwohl das in Ljubljana ansässige *Radical Education Collective*[1] seine Arbeit unabhängig fortsetzt, hatte diese Auswirkungen auf die »institutionelle« Vermittlung in der Moderna galerija/Museum of Modern Art, Ljubljana. Einerseits veränderte es die Auffassung von musealer Vermittlungsarbeit, unter der all jene Aktivitäten verstanden wurden, die mit der Vermittlung der ausgestellten Kunstwerke in Verbindung stehen, andererseits erkannten wir, dass alles, was wir tun (innerhalb und außerhalb des Museums) Teil eines politischen Systems ist. Das bereicherte unser Tätigkeitsfeld, indem wir Kooperationen mit lokalen Gruppen, neuen sozialen Bewegungen, Individuen und Kollektiven eingingen und zu Themen wie öffentlicher Raum, dem Ausschluss bestimmter Gruppen von diesem öffentlichen Raum sowie alternativen Formen von Bildung/Vermittlung arbeiteten.

1 Das *Radical Education Collective* entstand aus dem Bestreben, Ideen einer radikalen Pädagogik in den Bereich kultureller, nicht-materieller Produktion zu übertragen. Bildung wird dabei nicht nur als ein Modell/Werkzeug verstanden, sondern auch als ein Feld der politischen Partizipation. (vgl. Bojana Piškur in: Moderna galerija (Hg.), Glossary of the Present and Presence, Ljubljana 2011.)

Das erste kollaborative Projekt in diesem Kontext trug den Titel »School on the River« und wurde im Rahmen von »Museum in the Streets«[2] umgesetzt. Das Projekt sollte auf die problematischen Aspekte der offiziellen Lehrpläne hinweisen, die den kulturellen Hintergrund der SchülerInnen und ihrer Eltern, die im Bezirk von Rakova Jelša[3] leben, nicht berücksichtigen: etwa die Tatsache, dass der Unterricht auf Slowenisch abgehalten wird, einer Sprache, der die SchülerInnen nicht mächtig sind; die sozialen Verhältnisse, die durch das Bildungssystem propagiert werden; und auf mögliche Wege, wie all das verändert werden könnte.[4] Die in dieses Projekt involvierten PartnerInnen waren *REC* (*Radical Education Collective*), die Leitung der Vermittlungsabteilung in der Moderna galerija, das Rog Sozialzentrum[5], KünstlerInnen sowie SchülerInnen der Volksschule in Livada und eine sie begleitende Lehrperson. Das Projekt bestand aus einer Bootsfahrt über den Fluss Ljubljanica vom Gebiet des Stadtteils Rakova Jelša bis zu dem Rog Sozialzentrum, wo weitere Aktivitäten und eine Feier für die Kinder und Diskussionen mit den Eltern und LehrerInnen stattfanden. Bei der Konzipierung des Projekts traten –

2 »Museum in the Streets«, kuratiert von Zdenka Badovinac und Bojana Piškur, Moderna galerija, Ljubljana, 23.09.–19.10.2008.

3 Unregulierter Stadtteil im Südosten von Ljubljana, in dem ein großer Anteil der Bevölkerung aus den Ländern des ehemaligen Jugoslawiens stammt – insbesondere aus Bosnien.

4 Museum in the Streets, Ausstellungskatalog Moderna galerija, Ljubljana 2008, S. 50–51.

5 Das Rog Sozialzentrum befindet sich in einer besetzten ehemaligen Fahrradfabrik in Ljubljana. Das Kollektiv von dort arbeitenden KünstlerInnen und ForscherInnen besteht aus MigrantInnen, prekär Beschäftigten, Studierenden und AkademikerInnen.

bedingt durch unterschiedliche Ziele – Konflikte zwischen AktivistInnen und uns, den (Museums-)VermittlerInnen, zutage: Für die AktivistInnen war es am wichtigsten, auf die Dringlichkeit und Notwendigkeit einer Veränderung des Systems aufmerksam zu machen; wir, die VermittlerInnen, wollten hingegen etwas mit den und für die Kinder machen. Wir einigten uns schließlich darauf, welche Aktivitäten wir mit den Kindern durchführen wollten, die dann gemeinsam mit KünstlerInnen geplant und realisiert wurden (Zeichnen von Karten, Drehen von Interviews während der Bootsfahrt, Graffiti- und DJ-Workshops im Sozialzentrum).

Wir VermittlerInnen der Moderna galerija wollten die Zusammenarbeit mit der Volksschule in Livada gerne fortsetzen, mit einer aktiveren Partizipation der Kinder. Das wurde zum Teil in einem Workshop realisiert, der sich mit dem urbanen Raum Rakova Jelša auseinandersetzte und von dem brasilianischen Kollektiv *Contra Filé*, zusammen mit Adela Železnik, durchgeführt wurde.[6]

Die Zusammenarbeit mit der Volksschule in Livada dauert auch weiterhin an als Teil der Vermittlungsarbeit des Museum of Contemporary Art Metelkova (MSUM)[7], der neuen Abteilung der Moderna galerija, in der wir uns mit der Bedeutung von Sprache als Mittel der Emanzipation für aus Bosnien stammende MigrantInnen befassen.

---

[6] Im Rahmen von »Encounter on Radical Education«, Škuc Gallery, Ljubljana, 28.11.–12.12.2008.

[7] In jüngster Vergangenheit, im Februar 2012, fand der Workshop »Homes, I have never visited« in Zusammenarbeit mit der Architektin Anja Planišček im MSUM statt.

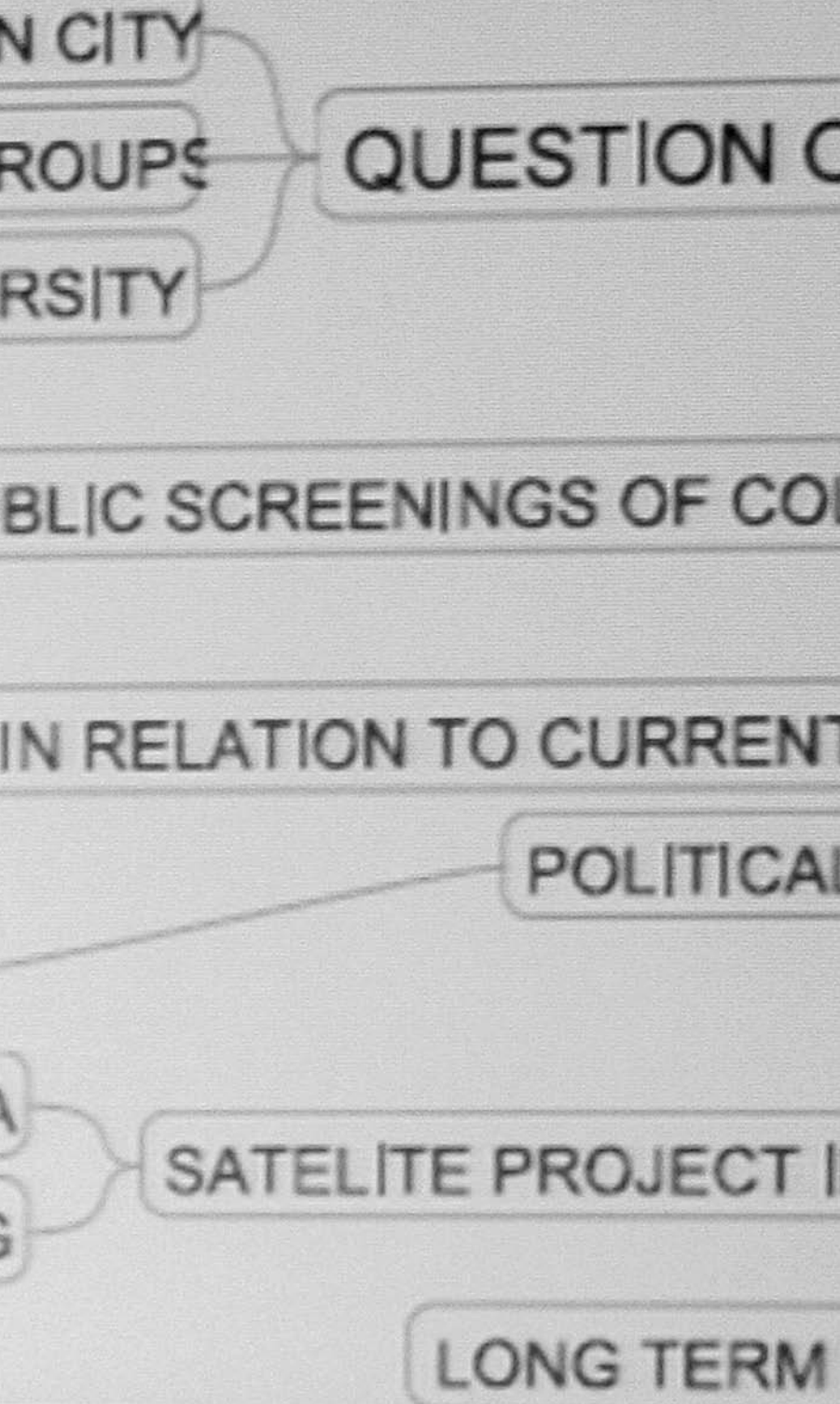
educational turn, Teil II:
publics & spaces
Workshop mit *Radical Education Collective*,
Generali Foundation

In einem anderen, langfristigen Forschungsprojekt versuchen wir Verbindungslinien zu finden zwischen unserer heutigen Praxis in der Museumsvermittlung und den emanzipatorischen Bildungspraxen im ehemaligen Jugoslawien.[8]

Mit dem Konzept einer radikalen Pädagogik geht auch ein kritischer Blick auf die Nutzung des Internet und digitaler Medien einher, wie meine Kollegin Andreja Hribernik im folgenden Beitrag ausführt.

Aus dem Englischen von Jeremiah Haidvogel.
Redigiert von Kerstin Krenn.

[8] Vgl. Jasna Tijardović, Notes on education in art as personal/public activity in Belgrade art scene in the 70s, http://radical.temp.si/2011/07/notes-on-education-in-art-as-personal-public-activity-in-belgrade-art-scene-in-seventies-by-jasna-tijardovic/ (18.06.2012).


N CITY
ROUPS
RSITY
QUESTION C
BLIC SCREENINGS OF CO
IN RELATION TO CURRENT
POLITICA
SATELITE PROJECT
LONG TERM

Vermittlung und neue Technologien

Radical Education Collective — Andreja Hribernik

Das Museum befindet sich gegenwärtig in mehrfacher Weise in Konflikt. Es ist in Konflikt mit seinem Gegenstand – der zeitgenössischen Kunst, die oftmals ein politisches Potenzial enthält; mit der neoliberalen Gesellschaft – in der alles in Ware verwandelt wird; und mit der Zukunft – die stark beeinflusst, wenn nicht gar bestimmt wird von der Verwendung digitaler Medien.

Der Einsatz von digitaler Technologie im Museum als Instrument zur Digitalisierung und Klassifizierung von Kunstwerken bricht nicht mit den hierarchischen Konzepten von Wissen und den hegemonialen Auffassungen der Kunstgeschichte, wie sie bereits im traditionellen Museum existierten, sondern, ganz im Gegenteil, bestätigt diese.[1] Viele Museen nutzen digitale Medien, um

[1] »The first online collection projects, for example, saw traditional museum exhibition and documentation structures directly transported to the internet, representing little more than a basic conversion of existing data and methodologies into digital format [...] the authority of the museum as author remains intact through prescribed subjects, anonymous narratives and singular interpretations consistent with the empirical/modernist paradigm of collection organisation and interpretation.« Fiona Cameron, Helena Robinson, Digital Knowledgescapes: Cultural, Theoretical, Practical, and Usage Issues Facing Museum Collection Databases in a Digital Epoch, in: Fiona Cameron, Sarah Kenderdine (Hg.) Theorizing Digital Cultural Heritage, Boston 2007, S. 173.

Ausstellungen in 3D zu rekonstruieren, um die visuelle Erscheinung des Objekts digital zu reproduzieren. Diese Art der Verwendung ist eng mit der Logik des Kapitalismus und einer Unterhaltungsgesellschaft verbunden und konzentriert sich allein auf eine glatt polierte und sterile Oberfläche.

Um das Potenzial digitaler Medien im Kontext von Vermittlung in Museen herauszuarbeiten, muss man sich erst von der Vorstellung lösen, digitale Medien seien Werkzeuge für die digitale Reproduktion von Bildern und Museumspraxen, und paradoxerweise auch für die Konservierung von Kunstwerken. Digitale Bilder sind Repräsentationen eines Computercodes und daher vollkommen neue Entitäten, die in Relation zu den physischen Objekten gesetzt werden können, ja müssten, nicht jedoch als deren Kopie wahrgenommen werden sollten. Mehr noch, das digitale Bild muss mit Realität angereichert und »verunreinigt« werden, um überhaupt Ideen, Konzepte und Inhalte von zeitgenössischer Kunst vermitteln zu können, und nicht nur deren Image.[2]

Aber an welchen Punkten kann die Realität in das Digitale hineintreten? Digitale Codes können sich auf verschiedenen Oberflächen – Interfaces – manifestieren.[3] In diese sind bereits existierende kulturelle Formen

[2] Das traditionelle Museum war auf das Objekt/Kunstwerk fokussiert, das nicht darauf abzielte, die Realität wiederzugeben, sondern nur Bilder der Realität zu präsentieren. Die politischen, ökonomischen, sozialen und kulturellen Referenzen des Werks hatte keine Bedeutung, da die »Bilder der Realität« selbst-referenziell sind. Aus diesem Grund war es möglich, auf den Kontext des Kunstwerks im Prozess der Musealisierung zu verzichten.

[3] »The interface shapes how the computer user concieves the computer itself. It also determines how users think of any media object accessed via computer.« Lev Manovich, The Language of New Media, Boston 2001, S. 64.

eingebettet, und daher demonstrieren und spiegeln sie gewisse Machtverhältnisse und kulturelle Dominanzen. Selbst der Code ist kulturell beeinflusst.[4] Dies bedeutet, dass das Feld des Digitalen nicht neutral ist, sondern politisch, ökonomisch und kulturell bestimmt (Urheberrecht, Ranking von Internetseiten, hierarchische Struktur von Datenbanken, dominante Sprachen etc.). Ist man sich dessen bewusst, wird das digitale Bild weniger als perfekt, sondern stärker als der Realität unterworfen wahrgenommen. Zudem gelangt die Realität auch über die Hardware in den Bereich des Digitalen (die Menge der Farben und die Größe der Präsentation sind abhängig von der Bildschirmauflösung, eine bestimmte Hardware ist notwendig, um die Software anwenden zu können etc.).

Das Museum sollte paradoxerweise den Fokus auf das digitale Bild aufgeben und sich vielmehr auf die Geschichte des wirklichen Bildes und seine eigene Erzählung konzentrieren. Die Reproduktion eines Kunstwerks mittels digitaler Medien kann nur eine Referenz sein, ein Punkt auf einer Zeitachse. Die Geschichte sollte zum Hauptaugenmerk werden, denn erst durch sie wird die Vorstellung von Zeit auf künstliche Weise in den digitalen Bereich eingeführt.[5] Innerhalb des Digitalen gibt es aber nicht nur eine Zeitachse, sondern mehrere, die

---

4 Vgl. dazu: Alexander R. Galloway, Language Wants to be Overlooked: On Software and Ideology, in: Journal of Visual Culture, December 2006/5, S. 315–331, http://vcu.sagepub.com/content/5/3.toc (18.06.2012).

5 Hier lässt sich eine interessante Parallele zu dem Museum ziehen: Im traditionellen Museum wurde die Zeit aufgehoben (wir verwenden immer noch den Begriff »zeitloses Kunstwerk«, der die Kunst als von der Zeit unabhängig definiert); das zeitgenössische Museum führt die Zeit wieder ins Museum ein (aufgrund der Tatsache, dass seine Objekte sich auf Zeit und Raum beziehen).

einander kreuzen können. Weil Autorität untrennbar mit Zeitlosigkeit verknüpft ist, bewirkt die Einführung von Zeitlichkeit, dass der Begriff der Autorität dynamisch wird. Das bedeutet, dass auch die Autorität des Museums nicht mehr unveränderlich ist, sondern in Relation zu anderen Autoritäten gebracht wird. Mit Hilfe digitaler Medien kann die Geschichte eines Objekts aus verschiedenen Perspektiven erzählt werden: aus jener der KünstlerInnen, der KuratorInnen, des Publikums und potenziell von jedermann. Aus diesem Grund haben digitale Medien das Potenzial, eine wichtige Rolle zu spielen in den Bereichen Bildung/Vermittlung, soziale Kritik, alternative Medien, freie Vermittlung und Verbreitung von Information, Copyleft; digitale Medien können marginalisierte Perspektiven präsentieren, wenig bekannte oder übersehene historische Fakten, kritische Analysen sowie Interpretationen von kulturellen Texten, soziale und politische Kommentare etc.

Um das Potenzial digitaler Medien in der Kunstvermittlung zu nutzen, müssen wir von ihrer Instrumentalisierung Abstand nehmen und sie als einen integralen Bestandteil unserer zeitgenössischen Wahrnehmung und Konstruktion der Welt begreifen.[6]

Aus dem Englischen von Jeremiah Haidvogel.
Redigiert von Kerstin Krenn.

---

[6] » Es ist einfach jede Gesellschaft mit Maschinentypen in Beziehung zu setzen, nicht etwa, weil die Maschinen determinierend sind, sondern weil sie die Gesellschaftsformen ausdrücken, die fähig sind, sie ins Leben zu rufen und einzusetzen«. Gilles Deleuze, Postskriptum über die Kontrollgesellschaften, S. 258f, in: ders., Unterhandlungen. 1972–1990. Aus dem Französischen von Gustav Roßler, Frankfurt a. M. 1993.

Biografien

AUTORiNNEN

BÜRO TRAFO.K arbeitet an Forschungs- und Vermittlungsprojekten an der Schnittstelle von Bildung und Wissensproduktion. Dazu gehören Medien- und Jugendprojekte, künstlerische Interventionen, wissenschaftliche Studien, Schulungen, Workshops und Consulting für Museen und Ausstellungen sowie Projekte im öffentlichen Raum. Schwerpunkte sind zeitgenössische Kunst, Wissenschaftsvermittlung und Zeitgeschichte. *Büro trafo.K* sind Renate Höllwart, Elke Smodics-Kuscher und Nora Sternfeld. www.trafo-k.at

CLAUDIA EHGARTNER Studium der Pädagogik und Kunstgeschichte; postgradualer Lehrgang für Kommunikation im Museum am Institut für Kulturwissenschaften. Tätigkeit als freie Kunst- und Kulturvermittlerin u. a. 1999–2002 am MMKSL – Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Verein »Stör-Dienst«; 1999 Gründungsmitglied von *Büro trafo.K* (bis 2003); 2000–2007 Leiterin der Abteilung für Kunstvermittlung an der Kunsthalle Wien; 2002–2006 Mitglied des Kernteams des Universitätslehrgangs »ecm – exhibition and cultural communication management« an der Universität für angewandte Kunst Wien. Seit 2007 Leiterin der Abteilung für Kunstvermittlung und Besucherservice am MUMOK – Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien. Publikationen und Vortragstätigkeit im Bereich Kunstvermittlung.

JANNA GRAHAM ist Autorin, Organisatorin, Vermittlerin und Kuratorin. In der Zusammenarbeit mit den Kollektiven *Ultra-red* und *Micropolitics Research Group* ist sie an laufenden kämpferischen Forschungsprojekten zu den Bedingungen von KulturarbeiterInnen in London und Pädagogiken von Antirassismus in ländlichen Gebieten Englands beteiligt. Sie hat edukatorische und kuratorische Initiativen an zahlreichen Institutionen entwickelt, etwa Art Gallery of Ontario (Toronto), Project Art Centre (Dublin), Van Abbemuseum (Eindhoven) und Plymouth Arts Centre. Derzeit arbeitet sie als Projektkuratorin in der Serpentine Gallery (London), wo sie gemeinsam mit KollegInnen »The Centre for Possible Studies« initiierte, ein populäres Off-Space-Forschungszentrum und ein Artist-in-Residence-Programm, bei dem KünstlerInnen, AkademikerInnen und die lokale Bevölkerung »Mögliche Studien« (*possible studies*) mit Bezug auf die Nachbarschaft der Londoner Edgware Road entwickeln. Sie ist Dissertantin des PhD-Programms »Curatorial Knowledge« am Goldsmiths College, London University, mit dem Projekt »Thinking with Conditions«, das die Schnittstellen von zeitgenössischer Kunst, kritischer Vermittlung und Institutionsanalyse untersucht.

ANDREA HRIBERNIK Nach dem Abschluss des Studiums der Politikwissenschaften an der Universität Ljubljana setzte sie ihr Studium an der Ljubljana Graduate School of the Humanities fort. 2006 erhielt sie das Stipendium für junge KuratorInnen aus Osteuropa der Kulturstiftung des Freistaates Sachsen. Von 2007 bis 2009 lebte sie in Deutschland und war als freie Mitarbeiterin an der GfZK – Galerie für Zeitgenössische Kunst in Leipzig tätig. Seit Sommer 2010 arbeitet sie in der Moderna galerija in Ljubljana. Ihre Arbeitsschwerpunkte sind Vermittlungsprojekte unter Einbeziehung neuer Medien, Video- und Internetprojekte.

ANDREA HUBIN Kunsthistorikerin und Kunstvermittlerin. Seit 2008 wissenschaftliche Leitung und Herausgeberin im Forschungs-

und Publikationsprojekt zur Sammlung Bogner im MUMOK Wien. 2008 Konzeption der Kunstvermittlung der 5. Berlin Biennale. 2007 Kunstvermittlung auf der documenta 12, Forschung und Publikation zu Bildungskonzepten der ersten documenta (1955). 2003–2005 Kommunikation und Projektbetreuung in der basis wien. 2001-2003 Lehre, Schulentwicklung, Öffentlichkeitsarbeit an der wiener kunst schule. 1999–2003 Kunstvermittlung in der Generali Foundation Wien.

CLAUDIA HUMMEL ist Kunstvermittlerin und wissenschaftliche Lehrkraft am Institut für Kunst im Kontext an der Universität der Künste, Berlin. 2001–2006 war sie Teil der künstlerischen Produktionsgemeinschaft »finger«, u. a. bei einem Wettbewerbsprojekt zum Thema Gesellschaftsgestaltung (»evolutionäre zellen« 2002/2004). 2006 war sie Kuratorin der Winterakademie 2 (»Sagen wir normal ist anders«) am Theater an der Parkaue – Junges Staatstheater Berlin, und 2007 leitete sie das Kunstvermittlungsprogramm »aushecken – Raum für Kinder und Jugendliche auf der documenta 12« in Kassel. Seit 2008 macht sie künstlerisch-wissenschaftliche Begleitforschung zu Patenschaftsprojekten zwischen Berliner Kulturinstitutionen und Schulen. Gemeinsam mit Studierenden des Instituts für Kunst im Kontext an der Universität der Künste, Berlin entwickelte sie in Seminaren künstlerische Vermittlungsprojekte für die Berlin Biennale 2010, die gezielt die Kooperation mit dem lokalen Publikum suchten.

BEATRICE JASCHKE ist Leiterin der Kunstvermittlung im Stift Klosterneuburg und Co-Leiterin des »ecm«-Lehrgangs für Ausstellungstheorie und -praxis an der Universität für angewandte Kunst Wien. Sie studierte Kunstgeschichte an den Universitäten Wien, Hamburg und Florenz und absolvierte die Ausbildung zur Fremdenführerin. 1997–2001 war sie u. a. in der Organisation der Lehrgänge für KuratorInnen am Institut für Kulturwissenschaft Wien tätig. Als freie Kunst- und Kulturvermittlerin hat sie

die Vermittlungsabteilung im Leopold Museum aufgebaut sowie den Infopool der basis wien im Museumsquartier eingerichtet. Seit 2001 Gründungsmitglied und Vorsitzende von *schnittpunkt. ausstellungstheorie & praxis*.

IVAN JURICA ist Kunstvermittler und Künstler, lebt und arbeitet in Wien und Bratislava. Studium an der Akademie der bildenden Künste Wien, 2003–2009 in der Klasse Post-Conceptual Art Practices bei Prof. Marina Gržinić. Als Kunstvermittler wie auch als Künstler beschäftigt er sich mit der Analyse und Hinterfragung der dominierenden Blickperspektive auf die Kunst, Kunstgeschichte, Museologie und die Wissensproduktion und deren Funktion innerhalb eines gesellschaftlichen Systems. Teilnahme an mehreren internationalen Gruppenprojekten und Ausstellungen. Zur Zeit arbeitet er an einem Projekt zur Kolonialität in Zentraleuropa.

YOERI MEESSEN ist Head of Education und External Relations Coordinator der Manifesta. Nach seiner Ausbildung als Kunst- und Kunstgeschichtelehrer absolvierte er das Master-Programm »Arts, Culture and Media« an der Rijksuniversiteit Groningen mit einer Spezialisierung in Kunst und sozialer Theorie. Er war verantwortlich für den Aufbau der Vermittlungsabteilungen bei der Manifesta 7 (Italien, 2008), Manifesta 8 (Spanien, 2010) und Manifesta 9 (Belgien, 2012). Er war Co-Organisator von Programmen in Zusammenarbeit mit zahlreichen europäischen Kunstschulen, etwa »As The Academy Turns« mit dem European Artistic Research Network und »Platform for (Un)solicited Research and Advice« mit dem Dutch Art Institute.

MICROSILLONS wurde 2005 in Genf von Marianne Guarino-Huet und Olivier Desvoignes gegründet. Seit 2007 sind sie für die Vermittlungsprojekte am Centre d'Art Contemporain Genève verantwortlich. Seit 2009 leiten sie den MAS-Studiengang »Bilden – Künste – Gesellschaft« an der Zürcher Hochschule der

Künste. Seit 2009 sind sie Doktorand/innen am Chelsea College of the Arts (Critical Practices) der University of the Arts in London. Auszeichnungen: 2008 Swiss Art Award »Architektur und Kunstvermittlung«, 2007 Kunstvermittlung award, Genf.

CARMEN MÖRSCH Kunststudium an der Gesamthochschule Kassel, postgraduales Studium der Kunstvermittlung an der Universität der Künste Berlin, postgraduales Studium der Kulturwissenschaftlichen Geschlechterstudien an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg. Seit 1995 Projekte, Publikationen und Forschung in der Kunstvermittlung und kulturellen Bildung. 2003–2008 Juniorprofessorin am Kulturwissenschaftlichen Institut Kunst – Textil – Medien der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg. Seit April 2008 Leiterin des Forschungsinstituts für ästhetische Bildung und Vermittlung, Institute for Art Education (IAE) der Kunsthochschule Zürich. Forschungstätigkeit u. a. in Modellprojekten des Bundesministeriums für Bildung und Forschung (2003–2005) und des Landesverbandes der Kunstschulen Niedersachsen (2005–2007). 2006/07 wissenschaftliche Begleitung der Kunstvermittlung auf der documenta 12. 2009–2012 wissenschaftliche Begleitung des Programms »Kulturvermittlung« der Pro Helvetia. Publikationen (Auswahl): Carmen Mörsch und das Forschungsteam der documenta 12 (Hg.), Kunstvermittlung 2. Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12. Ergebnisse eines Forschungsprojekts, Berlin/Zürich 2009; Carmen Mörsch, Sabine Fett, Schnittstelle Kunst – Vermittlung. Zeitgenössische Arbeit in Kunstschulen, Bielefeld 2007; Carmen Mörsch, Nanna Lüth, Kinder machen Kunst mit Medien, 2005; für die neue Gesellschaft für Bildende Kunst (NGBK): Art for Change – Loraine Leeson, Berlin 2005 und Kunstcoop©, Berlin 2001.

SANDRA ORTMANN ist eine queerfeministische Aktivistin, Kunstvermittlerin, Psychologin und Burlesque Performerin. Von 2008 bis Ende 2011 leitete sie die Kunstvermittlung in der

Kunsthalle Fridericianum in Kassel, davor machte sie Führungen auf der 5. Berlin Biennale und der documenta 12. Aktuell ist sie mit der maybe education der dOCUMENTA (13) befasst. Der Fokus ihrer künstlerischen Arbeiten liegt auf performativen, konzeptuellen und radikalen Herangehensweisen, am liebsten mit den *Sissy Boyz*. Sie buchte Shows für Lynn Breedlove, war Sängerin der Punkband »too rude to be cute«, spielte in Katrina Daschners Film »Aria de Mustang« und konzipiert Workshops zu BDSM und Queer sowie zu (performativer) Kunstvermittlung in Museen. 2001 veröffentlichte sie mit Uta Busch die Videodokumentation »step up and be vocal – Interviews zu Queer Punk und Feminismus in San Francisco«, 2003 das Zine »you rock my world«, 2011 den Katalog »Sissy Boyz. Queer Performance« sowie seit 2007 zahlreiche Aufsätze zu kritischer und performativer Kunstvermittlung.

PLATTFORM GESCHICHTSPOLITIK Die Arbeitsgruppe *Plattform Geschichtspolitik* ist eine Initiative von StudentInnen, AktivistInnen und Lehrenden, die der Akademie der bildenden Künste Wien nahestehen, und versteht sich als offenes Kollektiv im Sinne jener Arbeitsgruppen, die im Rahmen der Akademiebesetzung entstanden sind. Sie markiert den Beginn eines kontinuierlichen Prozesses, in dem die Teilhabe der Akademie an Kolonialismus, (Austro-)Faschismus und Nationalsozialismus kritisch reflektiert und öffentlich verhandelt wird. Seit Oktober 2009 versucht die *Plattform Geschichtspolitik* nun eine Plattform für breitere Diskussionen über Geschichtspolitiken an der Akademie zu etablieren. Angesichts der beträchtlichen Anzahl relevanter Themen bei gleichzeitig beschränkten Ressourcen wurde entschieden, den Fokus während der ersten Phase des Projekts auf einen begrenzten Zeitraum zu legen, jenen kurz vor bis kurz nach dem Nationalsozialismus. Hierbei wurden vier Schwerpunkte definiert: Interviews mit ZeitzeugInnen, Provenienzforschung über die Bestände der Bibliothek und der Kunstsammlungen der Akademie, die Restitution etwaiger geraubter Güter

und kritische Interventionen in architektonische und räumliche Manifestationen.

RADICAL EDUCATION COLLECTIVE 2006 wurde *Radical Education Collective* gegründet. Grundsätzlich ging es dabei darum, Wege zu finden, um eine radikale Pädagogik in den Bereich künstlerischer Produktion zu übersetzen, wobei das Edukatorische nicht bloß als ein Modell verstanden werden sollte, sondern auch als ein Feld politischer Partizipation. *Radical Education Collective* ging es damals darum, einen einzigartigen, »progressiven« micro-politischen Raum innerhalb der Kunstinstitution selbst zu schaffen, eine Art kritischen Antipoden zu sowohl konservativen als auch neoliberalen Tendenzen, die das Kunstsystem bestimmen. Von Anfang an wurde *Radical Education Collective* im Sinne »heterogener Räume« verstanden, in denen Kunst nur ein Handlungsfeld unter vielen darstellt. Denn *Radical Education Collective* geht es nicht nur um Interpretationen verschiedener Formen von Kunst/Aktivismus, sondern auch um die Produktion von Raum; das Projekt versteht sich selbst dabei auf den Prinzipien einer Transversalität basierend, die nicht durch vorgegebene Formen gekennzeichnet ist, sondern durch Ereignisse, unterschiedliche Arten von Allianzenbildungen, Kreuzungspunkte und kollektives Organisieren.

RENA RÄDLE Künstlerin und Aktivistin, graduierte in Visueller Kommunikation in Kassel. Sie lebt und arbeitet in Belgrad. In ihrer künstlerischen Praxis, die sie häufig als interdisziplinäre Kollaborationen entwickelt, kombiniert sie Fotografie, Video und Text, um gesellschaftliche Bedingungen darzustellen und zu analysieren. Zeitgenössische Kunst begreift sie als Mittel zur Kritik und als Möglichkeit, eine aktive Position in politischen Fragestellungen einzunehmen. Mit *birobeograd* veröffentlicht sie kunstverwandte Publikationen und Produktionen. Seit 2002 arbeitet sie zusammen mit Vladan Jeremić unter dem Namen Rädle & Jeremić und ist auf internationalen Ausstellungen und

Konferenzen vertreten. http://raedle-jeremic.modukit.com, http://birobeograd.info

IRIT ROGOFF ist eine Theoretikerin, Kuratorin, Organisatorin und Autorin, die an der Schnittstelle des Kritischen, des Politischen und zeitgenössischer künstlerischer Praxen schreibt. Sie ist Professorin am Goldsmiths College, London University, in dem Department of Visual Cultures, das sie 2002 gegründet hat. Ihre Arbeit an mehreren neuen »Think Tank«-PhD-Programmen am Goldsmiths College (»Research Architecture«, »Curatorial/Knowledge«) fokussiert auf die Möglichkeit, Wissen über professionelle Praxen, selbst organisierte Foren, akademische Institutionen und individuelle Enthusiasmen hinweg zu lokalisieren, zu bewegen und auszutauschen. Zu ihren Publikationen zählen u. a.: Museum Culture (1997), Terra Infirma – Geography's Visual Culture (2001), *A.C.A.D.E.M.Y* (2006); zu ihren kuratorischen Arbeiten zählen u. a.: »De-Regulation with the work of Kutlug Ataman« (2005–2008), *A.C.A.D.E.M.Y* (2006) und »Summit – Non Aligned Initiatives in Education Culture« (2007).

KARIN SCHNEIDER 1992–2007 Kunstvermittlerin in unterschiedlichen Kontexten (u. a. bei »StörDienst« und in der Stabstelle/Abteilung Kunstvermittlung des MUMOK, Wien). 2007–2010 Sozial- und Aktionsforschungsprojekte (WWTF-Projekt »science with all senses – science and gender in the making«, Projektleitung: Karin Harrasser, Veronika Wöhrer sowie das Sparkling-Science-Projekt »tricks of the trade – Sozialforschung mit Jugendlichen zur Entwicklung partizipativer Methoden für den Unterricht«, Projektleitung: Veronika Wöhrer). Derzeit FWF-(PEEK)-Projekt »MemScreen – an Art based Archive for Translation and Narration« an der Akademie der bildenden Künste Wien (mit Tal Adler, Friedemann Derschmidt und Attila Kosa) sowie WWTF-Projektmitarbeit bei »Doing kinship with pictures and objects: a laboratory for private and public practi-

ces of art« (verantwortlich für den Bereich Kunstvermittlung und Partizipation, Projektleitung: Elisabeth Timm); Kunstmachen und Kuratierungen: http://www.ritesinstitute.org, http://www.ritesinstitute.org/permbreak_blog/

SCHNITTPUNKT. AUSSTELLUNGSTHEORIE & PRAXIS ist ein offenes, transnationales Netzwerk für AkteurInnen sowie Interessierte des Ausstellungs- und Museumsfeldes. Als Plattform außerhalb des institutionalisierten Betriebes bietet schnittpunkt seinen Mitgliedern die Möglichkeit für interdisziplinären Austausch, Information und Diskussion. Die Sichtbarmachung institutioneller Deutungs- und Handlungsmuster als kulturell und gesellschaftspolitisch bedingt, ist dabei ebenso Ziel wie die Herstellung einer kritisch-reflexiven Ausstellungs- und Museumsöffentlichkeit. Das Team von *schnittpunkt. ausstellungstheorie & praxis* besteht aus: Martina Griesser-Stermscheg, Christine Haupt-Stummer, Renate Höllwart, Beatrice Jaschke, Monika Sommer, Nora Sternfeld, Luisa Ziaja. http.//www.schnitt.org

NORA STERNFELD ist Vermittlerin und Kuratorin. Sie ist Professorin für Curating and Mediating Art an der Aalto University Helsinki und Co-Leiterin des »ecm«-Masterlehrgangs für Ausstellungstheorie und -praxis an der Universität für angewandte Kunst Wien. Sie ist Mitbegründerin und Teilhaberin von *Büro trafo.K*. Nora Sternfeld ist Autorin von »Das pädagogische Unverhältnis. Lehren und Lernen bei Rancière, Gramsci und Foucault« (Wien 2009) und Mitherausgeberin von mehreren Sammelbänden. Sie publiziert zu zeitgenössischer Kunst, Vermittlung, Ausstellungstheorie, Geschichtspolitik und Antirassismus.

THEA UNTEREGGER Studium der Kunstgeschichte in Wien und Innsbruck, Hochschullehrgang Museumspädagogik, Einstieg als Kunstvermittlerin im »StörDienst«, Wien. Umzug nach Süd-

tirol, wo sie die Vermittlungsarbeit an verschiedenen Museen initiierte, Aufbau der Vermittlungsabteilung im O.K. Linz; freie Vermittlerin in diversen Museen, Landesausstellungen und Projekten. Koordinatorin der Vermittlungsarbeit bei der Manifesta 7 und seither vermehrt in der Aus- und Fortbildung von VermittlerInnen und als Kuratorin tätig.

ADELA ŽELEZNIK 1990 Abschluss der Studien Kunstgeschichte und Englisch an der Universität Ljubljana. Als Visiting Student 1992/93 Studium von Contemporary Art am Goldsmiths College, London University; 2000 MA an der Universität Ljubljana. Seit 1993 arbeitet sie als Curator for Education in der Moderna galerija, Ljubljana, seit 2005 als Head of Public Programmes. 2002–2005 Partnerin in dem europäischen Projekt zu lebenslangem Lernen »Collect & Share«. Interaktive Projekte in Kollaboration mit KünstlerInnen: »My Beautiful Home, Moderna galerija, Ljubljana 1995, »All But Appearance«, Moderna galerija, Ljubljana 2000; »Transfers«, Moderna galerija, Ljubljana 2005, »This is Me«, 2006, »Do We Know Each Other?«, 2007–2009, »You and the City. Diaries of a Future Avantgarde«, 2008/09. Sie publiziert zu Vermittlung in Museen und Kunstkritik.

LEKTORIN

KERSTIN KRENN studierte Kunstgeschichte und Romanistik (Französisch) in Wien und Paris. Absolventin des »ecm«-Masterlehrgangs für Ausstellungstheorie und -praxis an der Universität für angewandte Kunst Wien. Freie Kulturwissenschaftlerin, Kunst- und Kulturvermittlerin und Lektorin für Museen, Ausstellungen und Verlage.

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.ddb.de abrufbar.

Bibliographic Information published by Die Deutsche Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data is available in the internet at http://dnb.ddb.de.

ISBN 978-3-85132-698-7

Dieses Projekt wurde durch die Unterstützung des Institute for Art Education an der Zürcher Hochschule der Künste realisiert.

Cover: Renate Höllwart
nach der Vorlage von Lisa Ifsits
Fotos, wenn nicht anders angegeben: Werner Prokop
Lektorat: Kerstin Krenn

© bei den AutorInnen
© Verlag Turia + Kant, 2012

A-1010 Wien, Schottengasse 3A/5/DG1
D-108027 Berlin, Crellerstraße 14/Remise

info@turia.at | www.turia.at