
CARMEN MÖRSCH/SIGRID SCHADE/SOPHIE VÖGELE (HG.) (2018): KUNSTVERMITTLUNG ZEIGEN / REPRESENTING ART EDUCATION. ÜBER DIE REPRÄSENTATION PÄDAGOGI- SCHER ARBEIT IM KUNSTFELD / ON THE REPRESENTATION OF PEDAGOGICAL WORK IN THE ART FIELD. WIEN, ZAGLOSSUS E.U.

Zur Eröffnung stellt sich die von Carmen Mörsch, Nora Landkammer und Janna Graham herausgegebene Reihe *Studien zur Kunstvermittlung* mit dem Thema *Kunstvermittlung zeigen – Über die Repräsentation pädagogischer Arbeit im Kunstfeld* (Hg. Carmen Mörsch, Sigrid Schade, Sophie Vögele) vor. Emblematisch verweist der erste Band damit sogleich auf den reflexiven Ansatz der Reihe, die die Selbstbefragung einer Praxis entlang „macht- und diskriminierungskritischer Perspektiven“ (Klappentext) in Aussicht stellt. „Kunstvermittlung“ dient den Herausgeber/innen dabei als Schirmbegriff für ein weiter gefasstes Aktionsfeld an der „Schnittstelle von Kulturproduktion und Bildungsarbeit“ (ebd.). Die Fallbeispiele im vorliegenden Band ergänzen diese Bestimmung um die spezifische Situierung der untersuchten Praxis im Wirkungsfeld öffentlichen (Kultur)Institutionen.

Der Band versammelt heterogene, zum Teil sehr umfassende Texte, die aus verschiedenen Forschungsprojekten hervorgegangen sind. Ein Kern an Texten publiziert dabei Erkenntnisberichte aus einem Kooperationsprojekt des *Institute for Cultural Studies in the Arts* (ICS) und des *Institute for Art Education* (IAE) der ZhdK, aus dem Teilergebnisse schon 2013 eine Veröffentlichung als Ausgabe 7 des e-journals des IAE, *Art Education Research*, erfuhren.¹ Der Textbeitrag von Emma Wolukau-Wanambwa über die Bildpolitik Schweizer Kunsthochschulen zur Anwerbung von „non-traditional students“ bringt Blickwinkel aus dem Kontext eines weiteren Forschungsprojekts des IAE, *Art.School.Differences – Researching Inequalities and Normativities in the field of Higher Art Education*², ein. Und auch das gekürzte Kapitel des aus der Begleitforschung des Projekts *Zeit für Vermittlung*³ hervorgegangenen Online-Handbuchs (Carmen Mörsch/Stephan Fürstenberg) unterstreicht den wichtigen Ansatz des IAE, Analysen und Strategieentwürfe in empirischer, praxisbasierter Forschung zu begründen. Weitere Gastbeiträge ergänzen den Fokus, der auf

1) <https://www.zhdk.ch/forschungsprojekt/418354> (23.5.2018), zum Projekt siehe insbesondere Lüth, 199f., zum Blogbeitrag siehe: https://blog.zhdk.ch/iaejournal/2013/09/11/n7_kunstvermittlung-zeigen-ueber-die-repraesentation-von-paedagogischer-museumsarbeit_editorial (23.5.2018)

2) <https://blog.zhdk.ch/artschooldifferences> (23.5.2018)

3) <http://www.kultur-vermittlung.ch/zeit-fuer-vermittlung> (23.5.2018)

Beispielen aus der Schweiz liegt, mit Analysen aus dem Kontext der Britischen Museumslandschaft (Janna Graham, Andrew Dewdney), einem Praxisbeispiel (mit Bildstrecke) des Büro trafo.K, einem Wiener Kollektiv für Kunstvermittlung, (Nora Sternfeld) und einer geschichtspolitischen Perspektive auf die Kunsthochschule Kassel (Johanna Schaffer).⁴

— Durch die Heterogenität seiner Beiträge schafft es *Kunstvermittlung zeigen*, seine Relevanz für das Praxisfeld der Kunstvermittlung genauso zu entfalten, wie für jene, die die reflektiert und handgreiflich präsentierten Fallstudien als generelle Bestandsaufnahme der Imperative und Strategien lesen, die gegenwärtig die Handlungsspielräume rund um Blick- und Bildpolitiken bestimmen. Die Frage, wie die „dominanten Praktiken des Zeigens und Bezeichnens unterbrochen werden“ können (Mörsch/Fürstenberg: 411), dient vielen der Autor/innen als Leitmotiv. Kunstvermittlung erweist sich dabei als exemplarische Praxis des Umgangs mit visueller Kultur: sie gestaltet Rezeptionsprozesse und arbeitet derart direkt am Schauplatz der Artikulation und damit Produktion von (Bild)Bedeutungen. Dabei stellt sich die Frage der *Repräsentation* – noch vor der Übersetzung in Bilder zur Dokumentation oder Bewerbung – anlässlich der sichtbaren Präsenz von Vermittler/innen und Besucher/innen(gruppen) in den allgemein zugänglichen Räumen von Museen und Kunstaustellungen. Die Geschichte der Kunstvermittlung ist durchzogen, wenn nicht sogar begründet durch die Verhandlung dieses Umstands als Streitfall, Bedrohung oder Störung der kontemplativen Ordnung der Kunstrezeption. Kunstvermittlung formiert sich historisch vor allem als Maßnahmenpaket der Regulierung oder Prozessierung der „Funktion von Galerien und Museen als *Civilizing Ritual*“ (Hervorh. Mörsch mit Verweis auf Carol Duncan: 55, siehe auch den Begriff des „making of national subjects“, Graham: 375). Dennoch bleibt das Etikett des Störenden haften. Die Institution reagiert mit Marginalisierung der Kunstvermittlung als sekundäre Form der Kunstbetrachtung, Verdrängung in Kellerräume und Sonderzeiten, in Summe Unsichtbarmachung. Noch in einem Satz wie „Vermittlungsaktivitäten [...] sind performativ und temporär. [...] Dokumentarische Bilder stellen daher die einzige Form dauerhafter Sichtbarkeit [...] dar, den einzigen Beweis, dass *etwas geschehen ist*.“ (Hervorh. Mörsch: 49) ist dieser Umstand als Problemstellung der fehlenden Anerkennung als legitime Handlungs- und Gebrauchsform von Kulturinstitutionen spürbar. Heute, so weist auch die vorliegende Publikation aus, hat sich diese Beteiligung an der Diversifizierung,

4)

Eine weitere (frühere) Behandlung der Fragestellung findet sich in: *Sehen – Macht – Wissen: ReSaVair. Bilder im Spannungsfeld von Kultur, Politik und Erinnerung (Studien zur visuellen Kultur)*, Angelika Bartl, Josch Hoenes, Patricia Mühr, Kea Wienand (Hg.), transcript Verlag Bielefeld 2011, dort der Beitrag von Stephan Fürstenberg und Jennifer John: *Repräsentationskritik als ein Zeigen auf das Zeigende. Beobachtungen zur Darstellung von Kunstvermittlung. Die langfristige Gültigkeit der leitenden Fragen* weist im hier besprochenen Band die Wiederveröffentlichung eines Textes von Carmen Mörsch aus dem Jahr 2005 aus.

was in einer Kulturinstitution sichtbar wird, in einen Imperativ mit fast gegenteiliger Zielsetzung gewandelt: Kunstvermittlung und pädagogische Aktivitäten werden nun vermehrt in „gut einsehbare (und damit auch kontrollierbare) Räume verlagert“ (Mörsch/Schade/Vögele, 9) und sind aufgefordert, die kreativen Bedingungen für „acts and constructions of making audiences visible“ (Dewdney: 433) herzustellen.

— Die Auftragslage hat sich also in Richtung einer Vervielfachung der Situationen der Zurschaustellung verschoben, die vor allem die Diversität an Aktionsformen und Stimmen innerhalb einer Institution nachweisen sollen. Der Band gibt in diesem Sinne wertvolle Einblicke in eine Praxis, die in mehrfacher Hinsicht mit der Wirkmächtigkeit von Blickregimen konfrontiert ist und reiche Erfahrung im Gebrauch von Bildern aufgebaut hat: sei es wenn mit dem Publikum in einer dialogischen Führung gemeinsam die Macht der Bilder analysiert wird, sei es wenn Jugendliche dazu angeregt werden, selbst Bilder zu produzieren (Mehring, Sternfeld), sei es wenn sich das Team der Kunstvermittlungsabteilung zu einem Gruppenfoto versammelt, das dann auf der Homepage des Museums veröffentlicht wird. Das Verdienstvolle des Bandes ist dabei, in ausgedehnten Aufzeichnungen und Analysen auch die unscheinbaren, in offiziellen Darstellungen unbeachteten, „kleinen Momente (der Subversion)“ und Mikro-Politiken (Mörsch: 60, Mörsch/Fürstenberg: 414, Graham: 395) der Arbeit mit und an Bildern offenzulegen – entlang der Agenda: „to offer a picture of the resistant work of education in art galleries“ (Graham: 367).

— Neben dieser Perspektive auf (widerständige) Randerscheinungen, entsteht aus der Praxis der Vermittlungsarbeit auch fast zwangsläufig ein Bewusstsein um den prekären Gewinn von Sichtbarkeit. Wird zum einen von vielen Autor/innen bei medialen Darstellungen von Vermittlungsarbeit eine „Abwesenheit des Vermittlungspersonals“ beobachtet (Lüth: 198, Suillot: 348), so ist der Arbeitsalltag von Vermittler/innen geprägt von der Anforderung zu „performen“: Erwartungshaltungen – beispielsweise nach einer Serviceleistung – begegnen, geschlechtsspezifische Rollenklischees erfüllen (Lüth: 207), als dezent gekleidetes Sprachrohr der Institution auftreten, also einem imaginären, normierten Bild zu entsprechen, gehört zum Problemkreis des Sich-Zeigens und Angeschaut-Werdens in der Vermittlungsarbeit. Im „Ausgestelltsein als Vermittler/in“ (Lüth: 208) wird die Einschränkung von Handlungsspielräumen besonders spürbar und sensibilisiert für das Potential von Nicht-Sichtbarkeit. Von Fragen des Rechts

am eigenen Bild, das Hand-in-Hand geht mit der Strategie, neue, eigene Bilder zu produzieren als Gegenstatement zu Stereotypen und durch Identifizierung festschreibenden Bildern, zur „power of the unmarked“ (Sternfeld zitiert Peggy Phelan: 477) durchzieht den Band ein „kritisches Verständnis von Sichtbarmachung als Mittel politischer Anerkennung und Ermächtigung“ (Lüth: 202). „It must be stressed that ‚representational visibility‘ does not in and of itself equal power.“ (Wolukau-Wanambwa: 696). An diese Einsicht schließt auch die von Johanna Schaffer vorgeschlagene Neubewertung von Lücken als „opportunities to critique and to problematize“ (712) an, ebenso wie die Strategie des selbst-ermächtigenden Entzugs als Schauobjekt. Janna Graham beschreibt am Beispiel einer Initiative von Sexarbeiterinnen, dass „exposure, for them, was a complicated task“ (397), weswegen diese der Marginalisierung statt mit Bildern mit Berichten über ihre soziale Lage begegneten.

— Zahlreiche weitere Beispiele unterstreichen dieses Potential (der Dokumentation) der kunstvermittlerischen Arbeit als ein „Möglichkeitsfeld“ (Mörsch/Fürstenberg: 416) der Ausarbeitung von Strategien zur „Produktion von [...] anderen – also nicht dermaßen normativen – Bildern“ (Sternfeld: 469).

— Für die Fachöffentlichkeit erweist sich das Buch damit als solidarischer Reflexionsspiegel einer Praxis, die sich – einer Bestimmung von Stuart Hall folgend – als Praxis an dem Umstand abarbeitet, dass Bedeutung nicht fix in Bildern aufgehoben ist, sondern im Rahmen dynamischer Prozesse der Interaktion mit Bildern hergestellt wird. Diese Prozesse der Produktion von Bedeutung, so die nachdrückliche Agenda des Buches, sind strukturiert von Machtverhältnissen und Interessenskonflikten und daher auch Gegenstand von Kämpfen (Mörsch/Fürstenberg: 407, Sternfeld: 475, 479, Wolukau-Wanambwa: 653). Kunstvermittlung und ihre Dokumentation als „Möglichkeitsfeld“ zu begreifen, verbindet sich so auch mit einem „understanding of the field of gallery education as one of struggle and conflict“ (Graham: 400) – eine Sicht der Dinge, die informiert ist durch die Situierung der Arbeit der Vermittlung an jenen Schnittstellen zwischen der Institution und ihrem Außen, an denen Ein/Ausschlüsse besonders sichtbar werden. Alle Vorgänge der Repräsentation sind dadurch eingeflochten in einen größeren Komplex des Wunsches nach Außenwirkung, in dem sich „widersprechende Interessen überkreuzen“ (Lüth: 199, Mörsch/Fürstenberg: 416). Andrew Dewdney beschreibt dies als „puzzle, if not a paradox“ antithetischer Zielsetzungen von, in

seinem Beispiel, Managementagenden und progressiven Bildungsansätzen in Museen (444). Diese sieht er unter Druck, sich zu einer „Krise der Repräsentation“ (439) zu positionieren, die neue, dezentrale Modelle von Wissensvermittlung im Zuge von Digitalisierung und Social Media mit sich bringen.

— Durch diesen größeren Horizont der Rahmenbedingungen und politischen Implikationen des Arbeitens in und an öffentlichen Kultur- und Bildungsinstitutionen könnte eine Auseinandersetzung mit dem Buch auch für Leser/innen lohnend sein, die selbst nicht als Kunstvermittler/innen praktizieren. Allerdings ist die Lektüre nicht ganz voraussetzungslos. Die Herausgeberinnen und ein Großteil der Autor/innen sind selbst Teil des Feldes, das sie kritisch durchleuchten, manche haben auch an seinem Auf- und Umbau mitgewirkt. Ob die Kommunikation mit jenen, die sich in diesem Aktionsfeld weniger zu Hause fühlen, gelingt, ist vielleicht auch eine Frage der Handhabung des Buches durch die Leser/innen: Es empfiehlt sich, die vorliegende Publikation als eine Art Handbuch zu verstehen, das bei Interesse an einem engagierten Umgang mit Bildern und der gesellschaftlichen Einbettung dieses Tuns am Nachkästchen steht, um es jederzeit zur Hand nehmen zu können, wenn eine kritische Stimme oder ein Hinweis auf wissenschaftlich untermauerte Argumentationsgrundlagen von Nöten ist.

— Der hier besprochene Band bietet einen vielgestaltigen Querschnitt der repräsentationskritischen Blickwinkel der langjährigen Praxisforschung des *Institutes for Art Education* (IAE) und seines diskursiven Umfelds und ist somit auch eine Bestandsaufnahme. Gleichzeitig entwirft diese Publikation als Auftakt der neuen Reihe zur Forschung von und über Kunstvermittlung bei Zaglossus einen Vorschlag für deren diskursives Framing – die Freude auf die nächsten Bände stellt sich ein.

// Angaben zur Autorin

Andrea Hubin: Kunsthistorikerin und Kunstvermittlerin. Wissenschaftliche Mitarbeiterin der Abteilung Dramaturgie der Kunsthalle Wien – in diesem Rahmen Entwicklung und leitende Betreuung des partizipativen Reflexions- und Aktionsraums „Community College“. Lehrbeauftragte zu Theorie und Praxis der Vermittlung an der Universität für Angewandte Kunst Wien. Sie forscht und publiziert im Projekt „Intertwining HiStories“ des Netzwerkes „another roadmap for arts education“ zur Geschichte der Kunstvermittlung im Wiener Kontext, sowie zu Traditionslinien der konstruktiven Kunst in Österreich – u. a. als Herausgeberin der Kataloge der Sammlung Dieter und Gertraud Bogner im mumok Wien.

// FKW WIRD GEFÖRDERT DURCH DAS MARIANN STEEGMANN INSTITUT UND DAS INSTITUTE FOR CULTURAL STUDIES IN THE ARTS DER ZÜRCHER HOCHSCHULE DER KÜNSTE

Sigrid Adorf / Kerstin Brandes / Maïke Christadler / Hildegard Frübis / Edith Futscher / Kathrin Heinz / Anja Herrmann / Kristina Pia Hofer / Marietta Kesting / Marianne Koos / Kea Wienand / Anja Zimmermann / www.fkw-journal.de

// License

This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/> or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

