

Widersprüche wirken lassen Kunstvermittlung zwischen Pädagogisierung der Politik und Repolitisierung der Pädagogik

Nora Sternfeld

Etwas hatte sich verändert. Es war in der zweiten Hälfte der 1990er-Jahre, als alles im Museum noch stillzustehen schien, aber doch schon in Bewegung war. In dieser Zeit begann die Neustrukturierung der Institutionen mit neuen Rollen und neuen Funktionen, die zwar sehr gut klangen, aber eigentlich mehr oder weniger unbemerkt eine neue, neoliberale Hegemonie intellektuell stützen sollten. Und wir wollten dabei sein: Wir träumten von den neuen, klingenden Jobs mit Bezeichnungen, die eigentlich bereits alles über ihre entsichernde und manageriale Funktion sagten. Unsere gleichaltrigen Kolleg:innen waren stolz, „freie Kurator:innen“ zu sein, und wir stellten uns nicht weniger stolz vor (aber auch ein bisschen ambivalenter um unseren Stolz ringend, weil wir wussten, dass wir zwar kaum weniger verdienten, aber viel weniger angesehen waren), jedenfalls stellten wir uns voller Ambitionen als „Kunstvermittler:innen“ vor. Alle diese Begriffe klangen so jung und dynamisch und unverbraucht. Nicht wie „Kustodin“ oder „Museumspädagoge“, da war ja schon an der Berufsbezeichnung zu hören, dass das Leute waren, die eher etwas erhalten sollten als etwas verändern, die zum alten Eisen gehörten, zum Museum als Mausoleum. Nicht so wir. Wir wollten Museen neu erfinden und uns in ihnen. Wir waren, so unser

Gefühl, die Vorhut für das Museum der Zukunft. Heute weiß ich: Wir waren mitgerissen von den Energien eines Gentrifizierungsprozesses. Die Institutionen sollten sich verändern, ihre Strukturen wurden umgebaut, eben managerialisiert. Und wir hatten dabei eine bestimmte Funktion. Soweit scheint es eigentlich gar nicht so kompliziert: Wir waren und sind eben Kinder unserer Zeit. Das mit den Funktionär:innen des Neoliberalismus ist aber ein bisschen komplizierter. Denn wir wollten nicht einfach Kunstvermittler:innen sein, sondern kritische Kunstvermittler:innen: Wir verstanden uns als offen, experimentell und selbstreflexiv. Wir suchten mit Eva Sturm ein Sprechen „im Engpass der Worte“¹, glaubten an das Potenzial des Scheiterns, interessierten uns also in der Begegnung mit Kunst, mit Geschichte, mit Objekten, Dokumenten und Ideen für das Versprechen und das Versagen, für den Widerspruch und den Widerstand. Wir wollten Geschichte anders erzählen und Verbindungen zwischen Institutionen und sozialen Kämpfen herstellen. Und so war die Kunstvermittlung eben, wie Carmen Mörsch schreibt, seit ihrem neuen kritischen Selbstverständnis am Kreuzungspunkt von Diskursen der Macht und der Befreiung, der Erhaltung der machtvollen Diskurse und ihrer Verschiebung, der Unterstützung der neoliberalen Transformationsprozesse und ihrer Kritik.² Und was wollten die Institutionen? Sie waren im Double Bind, im Übergang, im Selbstwiderspruch. Sie haben uns verhindert und sie haben uns gefördert – und sie haben uns beauftragt, unter schlechten Bedingungen zugegebenermaßen. Irgendwie war die Kunstvermittlung zunehmend in

¹ Sturm, Eva, 1996. Im Engpaß der Worte. Berlin.

² vgl. Mörsch, Carmen, 2009. 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. S. 9–33.

aller Munde und es scheint eigentlich bis heute gleichzeitig verdammt wichtig zu klingen, wenn der Begriff in Reden von Politiker:innen und Museumsdirektor:innen immer öfter vorkommt, und dann doch wieder weniger wichtig, wenn es um fixe Anstellungen geht oder oft auch nur um einen Arbeitsplatz, einen Schreibtisch oder manchmal auch nur um einen Freikatalog für freie Kunstvermittler:innen zur Vorbereitung. Das ist die Logik des Neoliberalismus.

Und was heißt eigentlich Kunstvermittlung? Wir hatten den Begriff aufgesogen, wir identifizierten uns eben als Kunstvermittler:innen, als kritische Kunstvermittler:innen, aber wir hatten uns durchaus auch damals schon gefragt, was das eigentlich sein soll. Alexander Henschel verfolgt diese Frage mit seinem Buch „Was heißt hier Vermittlung?

Kunstvermittlung und ihr umstrittener Begriff“³ – und arbeitet genau und versiert heraus, dass die Bezeichnung Kunstvermittlung seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts immer dann auftaucht, wenn etwas zwischen Kunst und Betrachter:innen „organisiert“ werden soll. So zeichnet er eine erste Begriffsgeschichte von 1900 bis 1945 nach und eine zweite von 1945 bis 1980. Allerdings hatte der Begriff Mitte des 20. Jahrhunderts an Bedeutung verloren und so erschien er uns in den 1990er-Jahren, als er eine Konjunktur erfuhr, so, als wäre er völlig neu. Ulrich Schötter bringt es auf den Punkt, wenn er meint, er schien wie „aus dem Nichts und im Freiflug“⁴ entstanden.

³ Henschel, Alexander, 2000. Was heißt hier Vermittlung? Kunstvermittlung und ihr umstrittener Begriff. Wien.
⁴ Schötter, Ulrich, 2010. Das ist doch nicht neu. Das gab's doch früher schon. In: Kunstverein Wolfsburg (Hg.). Lokale Liaison 2008–2009. Kunstvermittlung im Kunstverein Wolfsburg. Wolfsburg. S. 6–7. hier S. 6, zit. nach Henschel, Alexander. S. 61

Wir waren prekär, aber wir fühlten uns immerhin auf dem Weg in eine neue Zeit. Und es war auch so, dass sich nicht nur die Museen und Institutionen veränderten, sondern auch die Städte, die sich mit ihnen schmückten. Neue Museen, Kunsthallen und Museumsquartiere mit ihren spektakulären Architekturen spielten eine wichtige Rolle bei der Veränderung der Städte: Die Tate Modern in London zum Beispiel war einer der Motoren bei der kompletten Neoliberalisierung des Stadtraums, das MACBA in Barcelona sollte den Stadtteil, in dem es stand, grundlegend und nachhaltig verändern.⁵ Die Städte hatten die Direktive der neuen Zeit aufgenommen, sie hatten sich alle als Marken neu zu erfinden und dafür waren die durchsichtigen und durchlässigen Bauten, die spektakulären Signature-Architekturen, aber auch die scheinbar öffentlichen Räume, die sie umgaben, ein Vehikel: Es war die Zeit der sogenannten Starchitects und des Bilbao-Effekts. Und es war eben auch die Zeit der freien Kurator:innen und Kunstvermittler:innen, denn neben dem stylischen Aussehen der Gebäude, dem Szenecafé und dem Museumsshopping ging es auch um die Etablierung neuer Diskurse und für die war, wie eigentlich immer schon, die edukative Seite der Museen zuständig, die nun für den Neoliberalismus zum Einsatz kommen sollte.

„Jedes Verhältnis von Hegemonie“, schreibt Antoni Gramsci, „ist notwendigerweise ein pädagogisches Verhältnis.“⁶ Und damit meint er, dass Macht gelernt wird, dass Konsens und Einverständnis nicht nur durch Zwang, sondern auch durch Wissensformen hergestellt werden. Museen sind dafür natürlich wichtige Orte. Wenn es also nach 1989, nach dem Fall

⁵ vgl. Ribalta, Jorge, 2004. Mediation und Herstellung von Öffentlichkeiten. Die MACBA Erfahrung. In: transversal webjournal 4/2004. <http://transform.eicp.net/transversal/0504/ribalta/de/print.html> (Zugriff: 02.05.2022)

⁶ Gramsci, Antonio, 1994. Gefängnishefte, Kritische Gesamtausgabe, Bd. 6. Hamburg. S. 1335

der Berliner Mauer und aufgrund des Falls des Kommunismus zu einer weitgehenden neoliberalen Hegemonie kommt, bei der nicht nur gelernt werden soll, dass es zu ihr keine Alternative gibt, sondern auch, dass alle die Errungenschaften des Wohlfahrtsstaats getrost hinter sich lassen können, dann braucht dies ganz schön effektive organische Lernformen und -figuren. So entwickelt der Neoliberalismus zahlreiche Strategien einer Pädagogisierung der Politik und einer damit einhergehenden Ökonomisierung der Bildung vom lebenslangen Lernen bis zur Modularisierung des Studiums, vom Change Management Tool bis zum Diversity Workshop, von der Vermittlungsaktion bis zum Kurator:innenlehrgang. Es sieht also so aus, als wären wir da bereits mittendrin gewesen, als wir uns selbst gerade kritisch erfunden hatten.

Wahrscheinlich sind unsere Funktionen, für die wir so oft gekämpft haben, also auch erfunden worden, damit es runder läuft in den Institutionen. Denn wenn wir es uns vor Augen führen: Es war eben leider eine Neoliberalisierung und insofern sicherlich nicht nur etwas Schönes – auch wenn das, was wir machten und wo wir es machten, oft schön aussah, neu war und glitzerte. Immerhin heißt Gentrifizierung ja auch Vertreibung von Leuten aus Stadtteilen – und zwar von meistens jenen Leuten, die als sogenannte neue Zielgruppen von den Vermittler:innen und von Stadtteilmanager:innen (manchmal auch in Kooperation) in Projekte eingebunden werden sollen. Und wenn wir uns das so vor Augen führen, dann sieht es fast so aus, als wäre die Funktion von Vermittler:innen tatsächlich die von Mediator:innen, als wären wir das, was unser Name sagt: soziale Akteur:innen, die befrieden sollen, was an gesellschaftlichem Sprengstoff mit den neoliberalen Institutionen einhergeht.

„In allen politischen, sozialen, kulturellen und rechtlichen Bereichen, in den Sphären von Produktion, Reflexion und Administration breiten sich die vermittelnden Tätigkeiten und Instanzen rasant aus“, schreibt Helmut Draxler in seinem Buch „Abdrift des Wollens“, das, wie der Untertitel verrät, eine „Theorie der Vermittlung“ vornehmen will.⁷ Draxler versucht zu verstehen, wie Vermittlungsformen uns heute regieren und uns auf die permanente Veränderung des Neoliberalismus einschwören. Eine politische, möglicherweise damit verbundene Kritik formuliert der Philosoph Sezgin Boynik in seinem Text „Between Privileges of Unlearning and Formlessness of Anti-Knowing: Ideologies of Artistic Education“.⁸ Er will mit den Mitteln der Ideologiekritik einen Kurzschluss der kritischen Kunstvermittlung herausarbeiten. Boynik weist uns also nach, oder er unterstellt uns, dass wir mit unseren Ansätzen und Praktiken permanent Widersprüche legitimieren, die eigentlich Sprengstoff sind. Er wirft uns vor, dass unsere Diskurse und Handlungsformen einen befriedenden Raum schaffen, der es ermöglicht, sowohl Teil der Ökonomisierung der Bildung zu sein, als auch, ihr kritisch gegenüberzustehen. Indem die Kunstvermittlung uns also Techniken bereitstellt, um affirmativ und kritisch zugleich zu sein, und sogar transformative Potenziale zu integrieren imstande ist, würde sie Boynik zufolge Konflikte, die die bestehenden Verhältnisse tatsächlich adressieren⁹, stets eher verhindern und unterbinden als ermöglichen.

⁷ Draxler, Helmut, 2016. Abdrift des Wollens. Wien. S. 19

⁸ vgl. Boynik, Sezgin, 2016. Between Privileges of Unlearning and Formlessness of Anti-Knowing: Ideologies of Artistic Education. In: Bergman, Aeron, Salinas, Alejandra, Borić, Irena (Hg.). Forms of Education: Couldn't Get a Sense of It. Zagreb. S. 332–361

⁹ Wie etwa die Ökonomisierung der Bildung selbst, die ein Recht in ein Privileg für jene verwandelt, die es sich leisten können, und die damit verbundenen Reproduktionen sozialer Ungleichheiten und rassistischer Strukturen sowie Disziplinierungsformen durch Schulden und Prekarität. Dieser Satz erschließt sich mir nicht ganz. Fehlt ein Verb?

Aber, vergessen wir nicht, die Kunstvermittlung antwortete auf diese Pädagogisierung der Politik mit einer Repolitisierung der Pädagogik. Mörsch – deren Text Boynik analysiert – situiert die Kunstvermittlung in diesem Sinne „am Kreuzungspunkt von vier Diskursen“¹⁰. Dabei unterscheidet sie eher unkritische Ansätze der Affirmation (denken wir etwa an klassische Führungen oder Raumtexte) und Reproduktion (denken wir etwa an Workshops und Quizaufgaben, die das vorherrschende Wissen nicht herausfordern, sondern bloß bestätigen) von solchen, die mit den Mitteln der Dekonstruktion und Transformation institutionelle Strukturen und gesellschaftliche Verhältnisse analysieren und verändern wollen. Boynik nimmt Mörschs Text zum Anlass, um die ideologische Funktion der Kunstvermittlung als Versöhnung zwischen Affirmation und Kritik herauszuarbeiten. Diese Funktion ist Mörschs Text aber nicht nur eingeschrieben, sie ist auch sein Ausgangspunkt – arbeitet Mörsch doch seit vielen Jahren daran, den Bereich der Kunstvermittlung aus seinem Inneren und in seinen Widersprüchen zu politisieren.

Und nun wissen wir längst, dass es gar nicht so rund läuft, weder in den Institutionen, noch in den Städten, noch in der Welt. Wir wissen, dass die Veränderungen zum Neoliberalismus sehr oft Veränderungen zum Schlechteren waren: zur Prekarisierung, Entsicherung, Segregierung. Wir wissen von der Geschichte und Gegenwart des Rassismus und des Antisemitismus und wir wissen um das Verhältnis von Kapitalismus,

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. Korr. s. o.

Ausbeutung und Extraktion. „Jedes Verhältnis von Hegemonie“, schreibt Antoni Gramsci, „ist notwendigerweise ein pädagogisches Verhältnis.“ Was können wir nun mit diesem Wissen um die Konfliktpotenziale tun? Und wie können wir den Widerspruch zwischen Affirmation und Kritik, den Mörsch herausarbeitet, wirken lassen? Das kann wohl nur dann geschehen, wenn wir Vermittlung parteiisch verstehen, wenn wir sie als Kritik, als Zwischenraum, als Widerspruch, als Widerstand, als Öffnung, als Konflikt wirken lassen. Parteiisch heißt eben nicht als Partizipation an den Machtverhältnissen, an ihrer Legitimierung, sondern in Verbindung mit bestehenden sozialen Kämpfen und in Verbindung mit dem Denkraum, den die Vermittlung aufmachen kann, wenn sie als kritische, radikal-pädagogische Arbeit in der Auseinandersetzung mit Kunst oder mit Geschichte ernst genommen wird. Vermitteln heißt auch, sich der Möglichkeit zu stellen, in Verbindung mit dem, was da ist, und mit denen, die da sind, etwas gemeinsam zu sehen und anders zu verstehen. Das ist ihr intervenierendes, parteiisches Potenzial. Denn vor dem Hintergrund der bestehenden Konflikte kann zwischen Kunst und Betrachtenden eben etwas geschehen, das nicht so leicht stillzustellen ist, wenn wir es nicht selbst tun.

Nora Sternfeld ist Kunstvermittlerin und Kuratorin. Sie ist Professorin für Kunstpädagogik an der HFBK Hamburg. Von 2018 bis 2020 war sie documenta Professorin an der Kunsthochschule Kassel. Von 2012 bis 2018 war sie Professorin für Curating and Mediating Art an der Aalto University in Helsinki. Darüber hinaus ist sie Co-Leiterin des /ecm – Masterlehrgangs für Ausstellungstheorie und -praxis an der Universität für angewandte Kunst Wien, im Kernteam von schnittpunkt. ausstellungstheorie & praxis, Mitbegründerin und Teilhaberin von trafo.K, Büro für Bildung, Kunst und kritische Wissensproduktion (Wien) und seit 2011 Teil von freethought, Plattform für Forschung, Bildung und Produktion (London). In diesem Zusammenhang war sie auch eine der künstlerischen Leiter:innen der Bergen Assembly 2016 und ist seit 2020 BAK Fellow, basis voor actuele kunst (Utrecht). Sie publiziert zu zeitgenössischer Kunst, Bildungstheorie, Ausstellungen, Geschichtspolitik und Antirassismus.