

Lucerne University of  
Applied Sciences and Arts

**HOCHSCHULE  
LUZERN**

Design & Kunst  
FH Zentralschweiz

Nummer 9

# Künstlerische Vermittlung

[www.hslu.ch/artisticeducation](http://www.hslu.ch/artisticeducation)



Was ist Artistic Education und warum betreiben wir sie?

Wolfgang Brückle und Sabine Gebhardt Fink

Online-Ausgabe in deutscher Sprache  
Englische Fassung veröffentlicht als

What is Artistic Education and Why Do We Do it?

Nummer 9

Artistic Education

hrsg. von Wolfgang Brückle und  
Sabine Gebhardt Fink

Luzern 2019

ISBN 978-3-033-07192-6

# Was ist Artistic Education und warum betreiben wir sie?

## Einführung

Wolfgang Brückle und Sabine Gebhardt Fink

Im Jahr 2005 bemühte sich das Kunstmuseum Luzern um die Aktualisierung einer einst aufsehenerregenden, weil Prozesshaftigkeit und Situationsbezogenheit betonenden künstlerischen Position, indem Paul Thek, der gut vier Jahrzehnte zuvor *Ark, Pyramid, Easter. A Visiting Group Show* in Luzern gezeigt hatte, eine Ausstellung gewidmet wurde. Bei der Gelegenheit sollte das Museum als «Labor» erfahrbar werden, hauptsächlich mit dem Ziel einer Aufarbeitung von Theks Werk. Weitere sieben Jahre später kam es am selben Haus unter der Leitung von Susanne Neubauer zur Ausstellung *Paul Thek in Process*. Nun wurde Theks Werk auch auf anderer Ebene Gegenstand einer Auseinandersetzung mit der Institution Museum, indem nun «Vermittlung als Forschung und Veränderung von Institutionen und Verhältnissen» die Auseinandersetzung mit seinem Werk bestimmte. Beteiligt waren das Kunstmuseum und die Hochschule Luzern.<sup>1</sup> Die ausstellungsbegleitend abgehaltenen Veranstaltungen fanden im Zuge der Entwicklung eines Kompetenzzentrums für Kunstvermittlung statt und zogen eine in Umfang und Gewicht noch grössere Reihe von Lehr- und Vermittlungsveranstaltungen nach sich, angestossen nun von der Hochschule Luzern in Zusammenarbeit mit dem Kunstmuseum Luzern und nun auch mit anderen Einrichtungen des Kunstbetriebs. Diese Veranstaltungen bildeten das experimentelle, seinerseits Situativer und Prozessuales betonende Projekt Camp#, das an unmittelbar zuvor erbrachte Ergebnisse eines anderen Schweizer Forschungsprojekts anknüpfen konnte (Abb. 1).<sup>2</sup> Die Grundfragen lauteten: Welchen neuen Herausforderungen hat sich kunstvermittelnde Tätigkeit zu stellen? Welche innovativen Praktiken der Vermittlung von Kunst lassen sich aus künstlerischen Vorgehensweisen übernehmen? Inwiefern kann Vermittlungstätigkeit aus einem künstlerischen Prozess abgeleitet werden? Wie ist zu beschreiben, was unter diesen Bedingungen und nach diesen Massgaben entsteht?

Immer wieder erwies sich in Behandlung dieser Fragen eine Rückbesinnung auf künstlerische Positionen aus den 1960er und 1970er Jahren als hilfreich. Manche dieser Positionen sind nicht zuletzt wegen der darin ausschlaggebenden Verlagerung eines Schwerpunkts künstlerischer Arbeit auf das Prozessuale und die vergesellschaftende oder gemeinschaftsbildende Rolle von künstlerischer Tätigkeit heute nur noch einem kleinen Kennerkreis bekannt. Für das Projekt wurde jedoch gerade dieser Aspekt als noch immer zukunftssträchtig erachtet, und die Auseinandersetzung mit performativen Positionen der 1960er Jahre setzte sich fort. Freilich ging es weniger um de-

ren Re-Inszenierung oder um ein Re-Enactment. Ziel war vielmehr eine Re-Aktivierung von künstlerischen Strategien im Kontext von einer auf Forschung gegründeten Lehre und Vermittlung. Dazu gehören das Arbeiten im Kollektiv, Kommunikationsprozesse als Inhalt von künstlerischer Arbeit, Interventionen und Arbeit im Ausstellungsraum selbst und die kritische Auseinandersetzung mit der Idee einer Transformation von Materialien und Erfahrungen im Vermittlungsprozess. Im Rahmen von Projektseminaren nahm die Erforschung neuer Formate des Vermittelns von Kunst ihren Ausgang von einer Auseinandersetzung mit der Camp-Ästhetik in Theks Kunst. Ein Aufsatz von Susan Sontag lieferte dafür die Grundlage. Sontag beschreibt darin einen ganzen Katalog von Aspekten, die als «camp» – ein ins Deutsche fast übersetzbares Wort, das die Erhebung von durch Übertreibung hervorgerufener Geschmacklosigkeit, von vermeintlichem Kitsch und von Rollenspiel zum Stil bezeichnet – zu verstehen seien. Damit liess sich arbeiten, auch über die unmittelbare Auseinandersetzung mit Thek hinaus: Die von Sontag geschilderte neue «Empfindungsweise» liess sich als Anleitung zu alternativen Praktiken der Aneignung ästhetischer Gegenstände verstehen. Aber über Sontag hinauszu-gehen war an der Zeit. Sie hatte bereits betont, dass Camp einem «Triumph des epizönischen Stils» gleichkomme. Die jüngere Theoriebildung legt jedoch eine weitergehende Engführung von Queer und Camp nahe.<sup>3</sup> Anders gesagt: Das Potential von Sontags Aufsatz ist nur auszuschöpfen, wenn man ihn als Einladung zur Erkundung von Möglichkeiten der Bedeutungsproduktion jenseits der hergebrachten Unterscheidungen zwischen der Hochkunst und Pop, zwischen der Kunst und dem Kitsch, zwischen hergebrachten Gender-Zuschreibungen sowie den mit alledem verbundenen Wertehierarchien betrachtet. Eben dafür sollte Camp# Spielraum schaffen, im Hinblick auf ein neues Verständnis von künstlerischer Vermittlung.

Woraus speist sich der Ansatz? Künstlerische Vermittlung kann zunächst alles Mögliche bezeichnen, und dass Kunstvermittlung selbst eine Kunst sei, ist vor diesem Hintergrund leicht gesagt.<sup>4</sup> Es gab sie, wenn man so will, schon lange vor Entstehung unserer Vorstellung von Kunst: Vor Alexander dem Grossen soll der Architekt Deinokrates bis auf ein übergeworfenes Löwenfell ganz entkleidet und mit Öl gesalbt erschienen sein, in der Linken eine Keule und in der Rechten das Modell einer Stadt, um dem Herrscher zur Verwandlung eines Berges in eine riesige Skulptur mitsamt dem nötigen Raum für ein ganzes Gemeinwesen schmackhaft zu machen.<sup>5</sup> Der Auftritt von Deinokrates – wir könnten von einer Performance sprechen – stellte zwar ein unmittelbar zweckgebundenes rhetorisches Mittel dar. Im Keim liegt hier aber schon vor, worum sich künstlerische Vermittlung auch heute bemüht. Es geht um die Ermöglichung der Erfahrung von Vorstellungsinhalten mithilfe einer Ausgestaltung der sichtbaren Welt; es geht um den Anstoss von Gedankengängen und die Hervorbringung von Haltungen in Anwendung künstlerischer Strategien, ohne dass ein zuvor bestimmter Inhalt der Kunst, auf die sich die Vermittlung bezieht, selbst Gegenstand des Erkenntnisprozesses sein müsste. Auch Kunstwerke können zugleich als Hilfsmittel der Kunstvermittlung betrachtet werden, etwa die 1969 von Samuel Buri als Zugang zu einem Fenster der Kunsthalle Basel für die durchweg aufs Prozessuale ausgerichtete Ausstellung *Für Veränderungen aller Art* errichtete Stiege (Abb. 2). Im Einklang mit solchen Ansprüchen ist zwar «Erfahrung» inzwischen zu einem Leitbegriff in der Debatte über museale Vermittlungsarbeit geworden.<sup>6</sup> Es hat aber nicht allzu viele Versuche einer Einverleibung künstlerischer Arbeit in die Vermittlung von Kunst gegeben, und als Bestandteil einer allgemeiner verstandenen Bildung, die nicht nur Verständnis für einen bestimmten Gegenstand erreichen will, ist sie auch nicht oft zu Ehren gelangt. Das von Bertolt Brecht entworfene «Lehrstück» und die von Kurt Weill zusammen mit ihm entworfene «Schuloper» bilden seltene Ausnahmen, deren erstere denn auch in der vor-

liegenden Veröffentlichung mehrfach erwähnt wird, obwohl sie sich nicht ausdrücklich auf das Feld der bildenden Kunst bezieht.<sup>7</sup> Immerhin ist in diesen Ansätzen die Gestaltung von ästhetisch beförderten kollektiven Bewusstseinsprozessen bereits angelegt, und in diese Richtung werden auch die emanzipativen Ansätze der 1960er und 1970er Jahre weisen.

Das gilt für Hélio Oiticica und Ana Mendieta in Lateinamerika genauso wie in den USA für John Cage, dessen *Teaching and Learning as Performance Arts* von 1970 schon im Titel ein Programm anklingen lässt, und für viele andere Künstlerinnen und Künstler, die damals neue Wege zur gesellschaftlichen Relevanz erkundet haben. Im deutschsprachigen Bereich ist vor allem die Praxis von Joseph Beuys hervorzuheben. Als er 1965 in einer künstlerischen Aktion einem toten Hasen Bilder erklärte und als er 1972 die soeben verhafteten RAF-Mitglieder Andreas Baader und Ulrike Meinhof durch die Documenta 5 zu führen anbot, verschwand für einen Augenblick die Grenze zwischen Kunst und Kunstvermittlung. Für sein ebenfalls 1973 in Kassel verwirklichtes Forum für direkte Demokratie und für viele andere seiner gemeinschaftsbildenden Aktionen gilt dasselbe. Bei Beuys schloss das nicht die Inszenierung der Künstlerperson als Genie aus, und die Ausstellungsführung für ein totes Tier ist nur unter Vorbehalt als Vermittlungsakt zu begreifen. Dem Hasen widmete er sich überhaupt nur, weil er, wie er sagte, die Kunst anderen Leuten nicht erklären mochte und sich nicht, wie es in den Bereichen der Politik und der Pädagogik so oft geschehe, «todbringend» äussern wollte.<sup>8</sup> Alternative Praktiken der Auseinandersetzung mit Kunst können sich aber doch auch deshalb auf Beuys berufen. Das gilt nicht nur für die Besucherschule, die sein Weggefährte Bazon Brock – ehemals Dramaturg am Stadttheater Luzern und wie Beuys selbst nicht frei von Genie-Allüren – auf der Documenta 5 einrichtete. Auch in Museen mit ständigen Sammlungen hat das gewandelte Demokratieverständnis in den frühen 1970er Jahren zu einer fortschreitenden Demokratisierung ihres Selbstverständnisses geführt, und die Fachwelt begann Debatten über neue Vermittlungskonzepte zu führen.<sup>9</sup> Selten aber ging man so weit wie Beuys: Bei ihm sollten Imagination, Inspiration, Intuition an die Stelle von Wissensvermittlung im hergebrachten Sinn treten. Dieser Anspruch wirkt bis heute fort. Sogar die jüngst von Kunstschaffenden gegründeten Schulen für die Vermittlung ästhetischen Denkens können auf Beuys, der 1973 zusammen mit mehreren Kollegen eine Freie internationale Hochschule für Kreativität und interdisziplinäre Forschung gründete, bezogen werden (Abb. 3).

Näherliegende Ausgangspunkte unseres Verständnisses von einer emanzipativen künstlerischen Vermittlung bilden aber einige in den letzten beiden Jahrzehnten an die erwähnten früheren Versuche – wenn auch selten ausdrücklich – anknüpfende Kunstvermittlungsprojekte. Um ein von der neuen Tendenz zeugendes Beispiel zu nennen: Olivier Desvoignes und Marianne Guarino-Huet, von Genf aus tätig als das Kollektiv *microsilions*, verorten ihre Rolle in einem Feld zwischen Kunst und Pädagogik. Ihre Arbeit ist angeregt von kritischen Pädagogen wie Paulo Freire und Moacir Gadotti und beruht auf der Vorstellung von einem Experimentierlabor für gesellschaftspolitische und institutionelle Fragen, auf der Begleitung von Wissens- und Erfahrungsprozessen, die an die Stelle der Übersetzung einer Bedeutung des Kunstwerks für die Öffentlichkeit tritt.<sup>10</sup> Ein weiteres Beispiel: Von 2001 bis 2002 fanden in der Berliner Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst die Veranstaltungen der Kunstcoop© statt. Carmen Mörsch beschreibt in einem frühen Beitrag die von dem Kollektiv geleistete Vermittlungsarbeit noch als «kontextspezifische Entwicklung von Kunstvermittlung zwischen pädagogischem, politischem, und künstlerischem Handeln, im Austausch und in Reibungen mit Institutionen sowie mit unterschiedlichen Interessensgruppen». Inzwischen bezeichnet die Gruppe ihre Arbeit als «künstlerische Kunstvermittlung».<sup>11</sup> Ein

drittes Beispiel zu geben erlaubt trafo.K. In verschiedenen Projekten, die Wissensproduktion und Vermittlung miteinander verbinden, beansprucht dieses Kollektiv, die jeweils eigenen, oft stereotypen Vorstellungen der an den Vermittlungsprojekten beteiligten Personen zu hinterfragen und für sie alle «die Möglichkeiten eines offenen Ausgangs und damit die Möglichkeit der selbstbestimmten Aneignung» herzustellen.<sup>12</sup> Mehrere der im vorliegenden Heft abgedruckten Beiträge bekennen sich in ähnlichen Worten zur Aneignung als einem Prozess, in dem das offene Kunstwerk und offener, anti-hegemonialer Austausch miteinander vermittelt werden.

Dass Vermittlungspraktiken nicht als blosse Übersetzungs- oder Kommentarakte zu verstehen sind, muss heute nicht mehr lang erläutert werden. Wer würde ihren Anteil an der Konstruktion von Bedeutungen, wie wir sie in der Betrachtung von Kunstwerken wahrnehmen, rundheraus bestreiten? Dennoch kann nicht davon die Rede sein, dass die Durchlässigkeit der Grenze zwischen künstlerischen Gesten im engeren Sinn und des sie umgebenden Diskurses zu einer weitgehenden Durchsetzung neuer Leitbilder für das Konzept von Vermittlung geführt hätte. Irit Rogoff und Andere haben zwar bereits von einer «didaktischen Wende» im Ausstellungswesen gesprochen.<sup>13</sup> Aber das betrifft vor allem künstlerische Ansätze. An den meisten Einrichtungen des Kunstbetriebs sind die Rollenmodelle, Arbeitsaufträge und Zielsetzungen noch kaum von dem unterscheidbar, was vor Jahrzehnten als anerkennungswürdig galt. Die von Brecht gegen die Unterscheidung von Darstellern und Publikum ins Spiel gebrachte «Grosse Pädagogik» ist nicht verwirklicht worden oder jedenfalls – wenn man ein paar partizipative Experimente aus dem Bereich der Aktionskunst darauf bezieht – noch nicht ganz mit dem erhofften Erfolg.<sup>14</sup> Als Folge von Schritten auf einem dorthin führenden Weg wurde Camp# durchgeführt, als eine Folge von Lagerstätten im diskursiven Feld. Das für die Benennung des Projekts gewählte Wort spielt auch darauf an.

Entwurf und Durchführung des Projekts Camp# folgten der Annahme, dass künstlerische Strategien der Vermittlung gleichermaßen von Pädagoginnen und Pädagogen oder von Vermittlerinnen und Vermittlern wie von Künstlerinnen und Künstlern angewendet werden können. Wir behaupten: Kunstproduktion und Kunstvermittlung sind nicht immer schon der Sache nach voneinander unterscheidbar. Ob die Kontextualisierung schliesslich in den Feldern der Kunst, der Vermittlung oder der Kunstlehre vorgenommen wird, hängt allein von der institutionellen Verortung und diskursiven Rahmung der jeweiligen Praxis ab. Von einem auf diese Weise emanzipativ gefassten Begriff künstlerischer Vermittlung auszuschliessen sind alle normativen Bestimmungen dessen, was künstlerische Strategie sei und was, weil nicht von der Künstlerperson angestossen oder weil nicht zum Werk gehörig, vermeintlich nicht dazu gehört. Das gilt insbesondere dort, wo mit einer solchen Unterscheidung auch eine Auf- und Abwertung von Gesten, Prozessen, Produkten verbunden ist. Für die Konzeption von Kunstaussstellungen heisst das: Das Werk hier, die Vermittlung dort sollen einander nicht gegenüberstehen wie der Heilige Text und die Exegese. Für die Besucherinnen und Besucher heisst es: Die Erfahrung des Werks selbst hat nicht unbedingt mehr Gewicht als die Erfahrung eigener Betätigung im Austausch mit der Welt, und diese Tätigkeit ist als «Rezeption» unzureichend beschrieben. Sie bringt hervor, was Eva Sturm als «Rede- oder Körperwissen bezeichnet hat».<sup>15</sup> Für die Praxis von Vermittlerinnen und Vermittlern ergibt sich: Die Weitergabe von Wissen hat nicht zwingend höheren Stellenwert als die Hervorbringung eines Ereignisses, in dem soziale und ästhetische Erfahrung einander überschneiden.

Damit kommen wir auf einen oben geäusserten Gedanken zurück: Tatsächlich kann jede künstlerische Äusserung zu einem Werkzeug im Vermittlungsprozess werden, freilich ohne dass es dabei noch um einen zuvor bestimmte Bedeutungsgehalt dieser Kunst gehen müsste. Künstlerische

Vermittlung zielt darauf ab, etwas zuvor nicht Gegebenes entstehen zu lassen – etwa die eigene Befähigung zur Gestaltung ästhetischer Erfahrung oder das Erlebnis von gedanklich schöpferischer Tätigkeit oder eine Erfahrung von Freiheit in der der Gemeinschaft, die solche Ereignisse ermöglicht und trägt. In künstlerischer Vermittlung angeregte Prozesse bilden insofern ein Paradigma für den freien gesellschaftlichen Diskurs überhaupt, und eine kritische Debatte über innovative Vermittlungspraktiken muss der Dringlichkeit von fortschrittlich-aufklärerischen Formen der Aushandlung von gesellschafts-politischen Positionen zu entsprechen suchen. Künstlerische Strategien auf dem Feld der Vermittlung haben üblicherweise das Zeug zum Widerstand gegen die Herrschaft des Kanons und der Klassifikationen und gegen die Normierung von Verhaltens- und Erlebnisweisen. Jede und jeder, die oder der an der Debatte teilnimmt, ist kompetent. Die Zahl der möglichen Teilnehmenden steigt dadurch ebenso an wie die der als legitim erachteten Teilnahmeformen.

La Kunsthalle in Mulhouse hatte bereits seit längerer Zeit Vermittlungsprogramme in Zusammenarbeit mit Kunstschaffenden entwickelt. Darin arbeiten letztere, wenn auch ohne dass die gewohnte Rollenzuweisung aufgegeben würde, mit der Vermittlerin Emilie George und mit Lehrpersonal sowie Schülerinnen und Schülern zusammen. Es ist nicht leicht zu überschauen, welche Ansätze in anderen Ländern vielleicht demselben Ruf nach alternativen Modellen der Vermittlung folgen. Die School of the Art Institute of Chicago und das Institute selbst begannen 2014 Kunstschaffende schon im Rahmen ihres Studiums zu Vermittlungspersonen zu machen; im hier entworfenen Zusammenhang erscheint uns als bezeichnend, dass die verschwisterten Einrichtungen einen Chicago Social Club unter Bezugnahme auf zwei zeitweilig in der Stadt ausgestellte Werke von Oiticica und Beuys ins Leben riefen.<sup>16</sup> In der Schweiz selbst hatte 2012 Camp# eine Vorreiterrolle inne. Seither haben einige Institutionen ähnliche Bestrebungen weitergeführt, etwa das Migros Museum für Gegenwartskunst, an dem Alena Nawrotzki und Cynthia Gavranic die Zugänglichkeit von Gegenwartskunst-Ausstellungen mit neuen Formen von Bildung und Vermittlung zu erhöhen bemüht sind. Bestandteil ihrer Arbeit war auch die Zusammenarbeit mit Studierenden des Master Kunst der HSLU unter Mitwirkung von Stina Kasser, Rahel Lüchinger und Elia Malevez.<sup>17</sup> Die Bedeutung der so zustande gekommenen künstlerisch vermittelnden Interventionen liegt in ihrem Anspruch auf Übersetzungsleistungen, im Zuge derer Arbeiten aus der Museumssammlung neuer künstlerischer Praxis zugrunde gelegt werden und deren Ergebnisse Bestandteil der Vermittlung werden. Lüchinger und Malevez etwa schufen den Rahmen für ein ergebnisoffenes Maskenspiel, das den Museumsraum zur Bühne und die Besucher zu Schauspielern machte. In Anlehnung an Brechts Verfremdungseffekt wird so bei allen Beteiligten die Inszenierung als solche bewusst gehalten. Kasser ging, indem sie Bewegungsabläufe und Beobachtungen der Ausstellungsbesucher beeinflusste und zeichnerisch umsetzte, auf andere Weise vor, aber auch sie machte den Anwesenden die eigene Rolle bewusst. In beiden Fällen haben wir es, um eine Wendung von Eva Sturm aufzunehmen, mit einer Vermittlung «von Kunst aus» zu tun.<sup>18</sup>

Auf gestalterischer Aktivität von Besuchern beruhende Vermittlung gibt es schon lange vor allem im Rahmen von museumspädagogischen Angeboten für Schulklassen und Lehrpersonen.<sup>19</sup> Unter der Leitung von Christoph Lichtin setzte sie das Historische Museum auch für die Vergegenwärtigung eines kulturgeschichtlichen Ereigniszusammenhangs ein, halb ernsthaft und halb ironisch und in Zusammenarbeit mit Debora Gerber und Nicole Heri als Studierenden des Master Kunst an der HSLU. Zu diesem Teilprojekt kam es im Rahmen der Ausstellung *Schöner Leben*, die sich mit der Bedeutung der örtlichen Kunstschule für das Gemeinwesen Luzern beschäftigte. Heute steht

die Hochschule zwar noch im Ruf, der Vermittlung handwerklicher Fähigkeiten an die Studierenden besonderes Augenmerk zu widmen. Aber sie vertritt längst auch andere Ansätze der Kunstausbildung. Der Master Kunst stand nicht nur hinter Camp#. Er verfolgt auch sonst das Ziel, Kunstvermittlung im Rahmen der Lehre in einen Forschungsdiskurs einzubetten. In Zusammenarbeit mit der Künstlerin Lena Eriksson konnte eine solche praxisbasierte Forschungstätigkeit über mehrere Jahre hinweg in La Kunsthalle in Mulhouse erfolgen. George und die Direktorin Sandrine Wymann beteiligten sich an der Entwicklung eines Vermittlungsgangebots, das in einem hier abgedruckten Beitrag spielerisch reflektiert wird. Ergänzend sei erläutert: La Kunsthalle ermöglicht jeweils einer Künstlerin oder einem Künstler eine Residency und damit die Entwicklung eines anschliessend zur Grundlage einer Lektüre der in einer Ausstellung gezeigten Werke anderer Kunstschaffender gemachten Produkts. Es kann sich dabei um eine Karte, ein Wortspiel oder dergleichen handeln.<sup>20</sup> Linda Luv, die in Luzern den Master Kunst absolviert hatte, entwickelte unter diesen Prämissen eine partizipative Performance, die sich nachhaltigem Umgang mit unserer Nahrung widmete. Für eine Vernissage in La Kunsthalle wurden unterschiedliche Teilnehmende in Luvs Arbeit einbezogen: Jugendliche, die bei der Herstellung des Essens helfen; lokale Aktionsgruppen zur Bekämpfung von Lebensmittelverschwendung; die Verantwortlichen von La Kunsthalle selbst.

Wie im Luzerner Master Kunst wird auch in der BA-Studienrichtung Kunst und Vermittlung an der Hervorhebung künstlerischer Praktiken im Ausbildungsprozess gearbeitet. Die gegenwärtig gültige Grundlage des Curriculums wurde von Karin Fromherz entworfen. Seither in den Vordergrund tretende Praktiken der Weitergabe von Kompetenzen an die Studierenden beruhen zumindest teilweise auf dem Versuch von Dozierenden, das Experten-Paradigma zu unterlaufen. Eine neue «Spaziergangswissenschaft» soll daran mitwirken, wie Sebastian Utzni mündlich hervorhebt.<sup>21</sup> Die Unterhaltung zwischen Dozierenden, die in unserer Veröffentlichung abgedruckt wird, gibt Einblicke in die Strategien, die er in diesem Rahmen verfolgt. Gewissermassen werden hier die Lehrinhalte vom Kopf auf die Füsse gestellt. Der in unserer Hochschule leer geräumte Klassenraum folgt demselben Grundsatz einer Herstellung von Erfahrungs- und Möglichkeitsräumen. Jochen Gerz hatte 1982 mit seinen Studierenden etwas Ähnliches ausprobiert, indem er sie ohne Handwerkszeug in einem dunklen Raum ausharren liess, und wiederum ähnlich, wenn auch in anderem Zusammenhang, wirkt die folgende von Jean Baudrillard gegebene Beschreibung des eigenen schriftstellerischen Tuns: Er wolle mit seinem Schreiben «einen leeren Raum» erzeugen, einen «wie ein schwarzes Loch» von Virtualität schwer gewordenen Raum.<sup>22</sup> Auch hier geht es um Widerstand gegen den herrschenden Diskurs, in den der Logos die Vermittlung von Erfahrung hineinzwängt. Es geht um die Voraussetzungen für ästhetische Erfahrung, um eine ereignishaftige Lehrsituation.

Wohlgemerkt ist das Ereignis auch eine politische Kategorie. Das zeigt sich in Versuchen, künstlerische Vermittlung für gesellschaftlich emanzipative Prozesse fruchtbar zu machen, etwa bei Doris Stauffer oder bei Artur Żmijewski. Auch mit Rücksicht darauf ist auf Ansätze, die schon mehrere Jahrzehnte zurückliegen, zu verweisen. Der oben schon einmal erwähnte brasilianische Pädagoge Freire verwendete sich während der 1960er und 1970er Jahre in Untersuchungen, deren Titel seine emanzipatorischen Ziele deutlich genug machen, für eine Teilhabe von an den Rand gedrängten Gesellschaftsgruppen am politischen Prozess. Schon bei ihm werden die Vertreter innovativer Bildungsarbeit als «Künstler» bezeichnet, während er zugleich darauf aus war, die Unterteilung der am Austausch von Wissen in Schüler und Lehrer aufzuheben. Jacques Rancières inzwischen hierzulande viel bekanntere Ansätze zu einer neuen Fassung von Austausch im Bildungs-

prozess haben in diesen Überlegungen Vorläuferinnen.<sup>23</sup> Es geht jeweils um die Ermächtigung von am Prozess teilnehmenden Personen. Es geht nicht darum, sie zu belehren; im besten Fall kommen sie vielmehr in den Stand, Erfahrungen mit oder ohne Vermittlungsexperten selbst zu gestalten und einen Stoff ihren Interessen anverwandeln. 2002 gründete die Künstlerin Tania Bruguera auf Kuba die Cátedra Arte de Conducta, einen Lehrstuhl für die Kunst sozialen Verhaltens. Unter Beteiligung anderer Kunstschaffender sollte staatsbürgerliches Handeln gefördert werden (Abb. 4).<sup>24</sup> Solchen Anliegen entgegenzukommen wird auch in unseren westlichen Gesellschaften zu einer Herausforderung. Das gilt im Hinblick auf Vermittlungspraktiken als Verfahren zur Herstellung von Transkulturalität.<sup>25</sup> Es gilt auch im Hinblick auf den Anspruch, Geschichte lebendig zu halten. 2016 veranstalteten die Kuratorinnen Elke Krasny und Barbara Mahlke eine Ausstellung, in der die Planungen für eine 1941 in Wien vorbereitete Meisterschule für Kunsterziehung und Ausbildung der Kunsterzieher an höheren Schulen zutage gefördert wurden. Schon des Archivmaterials wegen ergab sich ein Beispiel für den Educational Turn im Ausstellungswesen. Ausserdem liessen die Kuratorinnen ehemalige Studierende der Wiener Akademie der bildenden Künste nach künstlerischen Zugängen zu den geschichtlichen Tatsachen suchen. So wurden «wechselnde Regime der Kunstvermittlung» erprobt, bevor die Kuratorinnen sie 2017 zum Gegenstand einer unter Beteiligung von Sabine Gebhardt Fink bestrittenen Tagungssektion in Loughborough machten.

Der Anspruch auf politische Beteiligung, feministische Kritik und Dekolonisierung von Wissen durchzieht die Beiträge zu unserer Veröffentlichung. Gemeinschaftliche Arbeit, kollektives Lernen, experimentelle Unterrichtsformate und ein intensiver Austausch mit verschiedenen Öffentlichkeiten sowie Organisationsmodelle, die Ausschliessung vermeiden, und die Berücksichtigung von Wissensbeständen aus allen Bereichen der Gesellschaft sind die Schlüssel dazu. Zu diesem Schluss führen Erfahrungen, wie wir sie auch im Rahmen von Camp# gewonnen haben. Angelika Doppelbauer erzeugt in einer jüngst veröffentlichten Untersuchung den Eindruck, die künstlerische Vermittlung sei bereits nicht mehr jener Weisheit letzter Schluss, als der sie, folgt man wiederum Doppelbauer, vor Jahren umworben wurde.<sup>26</sup> Aber niemand hat behauptet, künstlerische Vermittlung biete eine Lösung für alle Probleme, sei es im Austausch mit Kunststudierenden oder dem Publikum. Eine neue Romantisierung der Künstlerrolle haben wir nicht im Sinn, und wir verzichten auf grosse Thesen. Das gehört sich auch so angesichts der von Rogoff als «oft niederschwellig, nicht kategorisierbar, unheroisch» beschriebenen Vermittlungspraktiken in der Gegenwartskunst.<sup>27</sup> Trotzdem glauben wir im Einklang mit den anderen an dieser Veröffentlichung beteiligten Stimmen, dass künstlerischer Vermittlung, wenn sie wie Camp# auf eine wechselseitige Anregung aller Beteiligten abzielt, politische Bedeutung zukommt, und damit auch einer besonderen Form ästhetischer Erfahrung.

In dieser Einleitung wurde auf eine Angabe von Inhalten der im Folgenden abgedruckten Beiträge verzichtet und die Urheberinnen und Urheber nur erwähnt, wo ihre Rolle in dem für Camp# ausschlaggebenden Netz von Beziehungen der HSLU mit anderen Einrichtungen zu erläutern war. Grundsätzlich hoffen wir, dass sich der Zusammenhang, dem wir durch eine uns selbst allerdings nicht als alternativlos erscheinende Kapiteleinteilung nachhelfen, für die Leserinnen und Leser von selbst herstellt. Ohnehin lebt die unter dem Begriff Künstlerische Vermittlung verhandelte Sache von den unbestellten Flächen inmitten des Felds und der Skizzenhaftigkeit, die nicht nur bei Bearboz und Luv die Darstellung bestimmt. Der diskursive Rahmen für die mit innovativen Vermittlungspraktiken einhergehenden Ansprüche und Interessen soll hier nur angedeutet werden; die Experimente sind fortzusetzen.

- 1 Namentlich Alexandra D'Incau, Prisca Wüst, Patrick Rohner, Chris Aschwanden, Susanne Kudorfer, Stephan Wittmer, Sarah Bühler, Lukas Geisseler, Sabine Gebhardt Fink sowie weitere Studierende des Master-Studiengangs Kunst.
- 2 Die HSLU war auch an diesem früheren, im Verbund von mehreren Schweizer Forschungs- und Kultureinrichtungen durchgeführten Projekt beteiligt gewesen. Siehe Carmen Mörsch und Bernadett Settele, «Vorwort», in: *Kunstvermittlung in Transformation. Perspektiven und Ergebnisse eines Forschungsprojektes*, hrsg. von dens., Zürich 2012, S. 4–6, bes. S. 4.
- 3 Susan Sontag, «Notes on «Camp»», in: *Partisan Review* 31 (1964), S. 515–530, bes. S. 519, und Doris Leibetseder, *Queer Tracks. Subversive Strategies in Rock and Pop Music*, London und New York 2012, S. 61.
- 4 Dieter Ronte, *Ist Kunst vermittelbar? Ist Kunstvermittlung eine Kunst?*, Wien 1998, S. 16 und S. 27 f., bezeichnet neugotische Gebäude als Beitrag zur «Vermittlung» des Mittelalters und die Restaurierung von Michelangelos Sixtinischer Decke als «Vermittlungsarbeit».
- 5 Vitruv, *De architectura libri decem. Zehn Bücher über Architektur*, hrsg. von Curt Fensterbusch, Darmstadt 1964, S. 75/77 (Buch 2, Vorrede). Das Stadtmodell erscheint in des Architekten Hand erst, als Francesco di Giorgio im 15. Jahrhundert den Bericht ins Bild setzt.
- 6 Vgl. Kristine Preuss und Fabian Hofmann, «Einleitung», in: *Kunstvermittlung im Museum. Ein Erfahrungsraum*, hrsg. von dens., Münster und New York 2017, S. 11–27, S. 16. Über *Für Veränderungen aller Art* berichtet Werner Jehle, «Basler Kunstchronik», in: *Das Werk* 57 (1970), Nr. 1, S. 63–64, unter spöttischer Erwähnung von Boris «Hühnerleiter» auf S. 64.
- 7 Siehe Kurt Weill und Hans Fischer, «Aktuelles Zwiegespräch über die Scholoper», in: *Die Musikpflege* 1 (1930), S. 48–53, S. 49, und Bertolt Brecht, «Zur Theorie des Lehrstücks» [1930/1931], in: Ders., *Werke. Grosse kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, hrsg. von Werner Hecht u. a., 31 Bde., Berlin 1988–2000, Bd. 21.1 [Schriften 1], S. 397. Nach der Einübung der Scholoper *Der Jasager* an der Berliner Karl-Marx-Schule, in der auch sonst kooperative Erziehungsformen erprobt wurden, beratschlagte Brecht mit den Schülern Änderungen und arbeitete sie ein.
- 8 Vgl. Dorothee Richter, *Fluxus. Kunst gleich Leben? Mythen um Autorschaft, Produktion, Geschlecht und Gemeinschaft*, Zürich 2012, S. 293 f.; Götz Adriani, Winfried Konnertz und Karin Thomas, *Joseph Beuys. Leben und Werk*, Köln 1984, S. 155; Kristina Lee Podesva, «A Pedagogical Turn. Brief Notes on Education as Art», in: *Fillipa* Nr. 6 (2007), S. 10–11, S. 10.
- 9 Vgl. etwa John Kinard, «Mittler zwischen dem Museum und der Gemeinschaft», in: *Neue Museumskunde* 16 (1973), S. 11–14, und Hilmar Hoffmann, «Das demokratische Museum. Anmerkungen und Beispiele», in: *Plädoyers für eine neue Kulturpolitik*, hrsg. von Olaf Schwencke u. a., München 1974, S. 155–168, passim. Hoffmanns damals in Frankfurt a. M. entwickelter Anspruch auf die Anerkennung von Film, Jazz, Medienkultur, Subkulturen und Freizeitgestaltung als Bestandteile förderungs- und vermittlungswürdiger Kultur kann als die dialektische Kehrseite dessen, was Sontag als Camp beschreibt, verstanden werden.
- 10 Ursula Meier, «Microsilons. Zwischen Kunst und Pädagogik», in: *Kunstbulletin* Nr. 1/2 (2010), S. 18–25, bes. S. 25.
- 11 Vgl. Carmen Mörsch, «Arbeiten in Spannungsfeldern 5. Zwischen Vermittlung, Kunst, Dekonstruktion und Transformation», in: *Zeit für Vermittlung*, hrsg. vom Institute for Art Education der Zürcher Hochschule der Künste, o. J. [2013], S. 126–135, S. 126, [https://www.kultur-vermittlung.ch/zeit-fuer-vermittlung/download/pdf-d/ZfV\\_5\\_FV.pdf](https://www.kultur-vermittlung.ch/zeit-fuer-vermittlung/download/pdf-d/ZfV_5_FV.pdf), aufgerufen am 10. März 2019, und Anon., «Von der Marktlücke zum Pilot\_innenprojekt. Rückblick auf das Projekt Kunstcoop©», <http://www.kunst-imkontext.udk-berlin.de/project/rueckblick-auf-das-projekt-kunst-coop>, aufgerufen am 28. März 2019.
- 12 Vgl. [www.trafo-k.at](http://www.trafo-k.at) und Renate Höllwart, «Wessen Bildung? Wessen Zukunft? Eine Webplattform will Zugänge schaffen, Raum nehmen und verknüpfen, was da ist», in: *Die Generationen Y und Z zwischen Kultur und Wirtschaft*, hrsg. von Erna Lackner, Innsbruck 2015, S. 161–163, S. 162.
- 13 Irit Rogoff, «Turning», in: *e-flux journal* Nr. 0 (2008), S. 1–10, S. 1 f.
- 14 Bertolt Brecht, «Die Grosse und die Kleine Pädagogik» [1930/1931], in: Brecht 1988–2000, Bd. 21.1 [Schriften 1], S. 396.
- 15 Eva Sturm, «Die Position «von Kunst aus» in 9 Punkten dargelegt. Rede für kunstvermittlungsinteressierte Leserinnen und Leser. Oder: Vom Arbeiten mit Kunst», in: *Ortsgespräch. Ein Kunstvermittlungsprojekt der Städtischen Galerie Nordhorn*, hrsg. von Veronika Olbrich, Nordhorn 2012, S. 14–24, S. 17 f.
- 16 Siehe Judith Russi Kirshner und Lisa Wainwright, «The Art Museum and the Art School. Negotiating Collaboration in Chicago», in: *Academics, Artists, and Museums. 21st-Century Partnerships*, hrsg. von Irina D. Costache und Clare Kunny, Abingdon 2019, S. 3–14, bes. S. 5 und S. 12 f.
- 17 Die Künstlerin Maria Josefa Lichtsteiner leitete das Modul. Weitere Teilnehmende waren Nicole Heri, Yvonne Imhof, Lorena Linke, Elia Malevez, Cécile Schneider, Violetta Szikriszt, Stefan Tschumi, Astrid Welburn, Martin Wohlwend.
- 18 Sturm 2012, S. 15 und passim.

Nummer 9  
Artistic Education  
Wolfgang Brückle und  
Sabine Gebhardt Fink  
Was ist Artistic Education  
und warum betreiben wir  
sie?

- 19 Jehle 1970, S. 64, zeigt sich verärgert über die den am Eröffnungsabend von *Für Veränderungen aller Art* anwesenden Kindern gestatteten künstlerischen Aktivitäten.
- 20 Die Kunstvermittlung von La Kunsthalle: <http://kunsthallemlulhouse.com/mediation>.
- 21 In einem am 8. Febr. 2019 geführten Gespräch mit der Verfasserin und dem Verfasser.
- 22 Vgl. die Beschreibung einer auf Gerz' Aktion beruhenden Video-Arbeit bei Anon., «Jochen Gerz. «Nachher, nachher». 1982» [Kat.-Nr. 7.2], in: *Jochen Gerz. In Case We Meet*, hrsg. von Jean-Michel Bouhours und Georges Heck, Ausst.-Kat. Paris: Centre Pompidou 2002, S. 102, und Jean Baudrillard, «Viralität und Virulenz» [1990], in: *Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien*, Hg. Florian Rötzer, Frankfurt a. M. 1991, S. 91–92, S. 91.
- 23 Siehe Jacques Rancière, *Der unwissende Lehrmeister. Fünf Lektionen über die intellektuelle Emanzipation* [1987], Wien 2007, S. 25 f. und passim, sowie Paolo Freire, Ders., *Erziehung als Praxis der Freiheit* [1967], Hamburg 1974; Ders., *Pädagogik der Unterdrückten. Bildung als Praxis der Freiheit* [1968], Hamburg 1973; Ders., *Der Lehrer ist Politiker und Künstler. Neue Texte zur befreienden Bildungsarbeit*, Reinbek bei Hamburg 1981.
- 24 Cátedra Arte de Conducta (Behavior Art School), Havanna, 2002–2009; siehe <http://www.taniabruquera.com/cms/492-0-Ctedra+Arte+de+Conducta+Behavior+Art+School>. htm, aufgerufen am 30. März 2019. Bruguera's Auffassung von politischem Handeln als Kunst behandelt Verónica Tello, *Counter-Memorial Aesthetics. Refugee Histories and the Politics of Contemporary Art*, London u. a. 2016, S. 42 ff.
- 25 Siehe Inga Ermjan, *Transkulturelle Kunstvermittlung. Zum Bildungsgehalt ästhetisch-künstlerischer Praxen*, Bielefeld 2016, bes. S. 173 ff. und passim.
- 26 Vgl. Angelika Doppelbauer, *Museum der Vermittlung. Kulturvermittlung in Geschichte und Gegenwart*, Wien 2019, S. 17, mit einem allgemein gehaltenen Verweis auf *Dürfen die das? Kunst als sozialer Raum*, hrsg. von Stella Rollig und Eva Sturm, Wien 2004. Die dort auf S. 13–24 abgedruckte «Einleitung» der Herausgeberinnen lässt Doppelbauers Beschreibung ihrer Ansprüche etwas übertrieben wirken.
- 27 Rogoff 2008, S. 6.

Nummer 9  
 Artistic Education  
 Wolfgang Brückle und  
 Sabine Gebhardt Fink  
 Was ist Artistic Education  
 und warum betreiben wir  
 sie?



Abb. 1 Samuel Buri, Treppe zu einem Fenster der Kunsthalle Basel, während der Ausstellung Für Veränderungen aller Art anstelle des verrammelten Haupteingangs zu nutzen, 1969, Fotografie: Peter Heman © Kunsthalle Basel



Abb. 2 «Kunstvermittlung in Transformation». Ankündigungsplakat der Luzerner Abschlusstagung des Projektverbunds der Hochschule für Gestaltung und Kunst Basel HGK/FHNW (Institut Lehrberufe für Gestaltung und Kunst), der Hochschule der Künste Bern (Master Art Education), der Hochschule Luzern Design & Kunst und der Zürcher Hochschule der Künste (Institute for Art Education), 2012



Abb. 3 Freie internationale Hochschule [Free International University], Plakat mit der Ankündigung von Veranstaltung im Rahmen der Documenta 6 in Kassel, 1977



Abb. 4 Seminar der Kunstkritikerin und Kuratorin Elvia Rosa Castro in Tania Brugueras Catédra arte de conducta, Havanna, um 2004 (Fotografin unbekannt)

# Künstlerische Vermittlung

www.hslu.ch/artisticeducation

## Inhaltsverzeichnis

### Texte über den Kontext von Camp#

Vorwort und Dank

Wolfgang Brückle und  
Sabine Gebhardt Fink

Wolfgang Brückle und  
Sabine Gebhardt Fink

**Was ist Artistic  
Education und warum  
betreiben wir sie?**  
Einführung

### Camp#

Sabine Gebhardt Fink  
**Künstlerische  
Vermittlung kann das  
Museum stürmen!**  
Performative Strategien und  
Aktivismus im Forschungsprojekt  
Camp#

Christoph Lichtin  
**Ich kann nicht zeichnen**

Susanne Kudorfer  
**Ich kann brauchen,  
was ich bei Camp  
gelernt habe**

Alexandra D'Incau  
**Was bleibt**  
Wie sich der widerspenstige  
Gehalt künstlerischer Vermittlung  
in Wort und Bild manifestiert

### Künstlerische Vermittlung in- und ausserhalb der Galerie

Cynthia Gavranic und  
Alena Nawrotzki  
**Kunstvermittlung,  
traditionell oder  
künstlerisch?**

Kooperationsprojekt des Migros  
Museum für Gegenwartskunst und  
der HSLU Master of Arts in Fine Arts

Rahel Lüchinger  
**Art Mediation**  
Ein experimentelles Format der  
Kunstvermittlung

Stina Kasser  
**Artistic Education im  
Zürcher Migros Museum  
für Gegenwartskunst**

Linda Luv  
**Partizipative  
Performance und  
künstlerische  
Kunstvermittlung**

Dominique Meyer (Bearboz),  
Lena Eriksson, Emilie George,  
Samuel Herzog, Sandrine Wymann  
**Kleines Hühnchen,  
grosse Fragen**  
Kochen auf dem Krisenherd der  
Kunstvermittlung

### Künstlerische Ansätze in der Kunstausbildung

Rachel Mader  
**Heterotopische  
Zustände in der  
Kunstausbildung heute**

Stephan Eichenmann, Klodin Erb,  
Karin Fromherz, Susanne Hefti,  
San Keller, Marie-Louise Nigg,  
Chiara Ottavi, Sebastian Utzni  
**Künstlerische  
Vermittlung zwischen  
Open Studio und  
Reality Check**  
Selbstgesteuerte Gärungsprozesse  
im Studiengang Kunst & Vermittlung

Elke Krasny und  
Barbara Mahlkecht  
**Unheimliche Materialien.  
Gründungsmomente  
der Kunsterziehung**  
Ein kuratorisches  
Ausstellungs-, Forschungs-  
und Ausbildungsprojekt

Siri Peyer  
**Critical Curriculum**  
Ein emanzipatorisches Werkzeug  
für ein Post-Plantagen-System?

Wiktoria Furrer  
**Mikropädagogiken in  
der Kunst**  
*How To Teach Art*

### Neue Konzepte Künstlerischer Vermittlung

Lena Eriksson  
**Neun Tage in Dhaka**  
Mit einer Einführung von  
Rachel Mader

Silvia Henke  
**Lehr-Stücke**  
Über das Potential ästhetischer  
Bildung

Bernadett Settele  
**Ins Offene**  
Risiko als Qualität künstlerischer  
Vermittlung