

appropriate!

Kunstvermittlung als künstlerische Praxis
Art mediation as an artistic practice

ISSUE 1 | Zugänglichkeit | 2021

INHALT

Editorial Issue 1 3

Martin Krenn, Julika Teubert

PLATZprojekt in Hannover 6

Interview mit Jeanne-Marie CC Varain
von Anna Darmstädter & Julika Teubert

Sprengel Museum Hannover 11

Interview mit Gabriele Sand von Anna Miethe und Jana Roprecht

Kunstvermittlung und künstlerische Praxis 18

Interview mit Sebastian Bartel von Marius Raatz & Claas Busche

Access All Areas oder Digital Divide? 22

Gastbeitrag von Steffen Rudolph

Accessibility, Access, and Affordance 31

Gastbeitrag von Suzana Milevska

„... warum denn liegt denn die da? ...“

Kunstvermittlung und Verantwortung 39

Gastbeitrag von Eva Sturm

vermittlung vermitteln 46

Buchrezension von Martin Krenn

Kritisch im Netz 49

Praxis von Nick Schamborski

Discover(ing) your Hybrid-Form 57

Praxis von Franziska Peschel

Editorial

Martin Krenn, Julika Teubert

Die erste Ausgabe von appropriate! widmet sich dem Thema Zugänglichkeit. Wer hat Zugang zur Gegenwartskunst? Was soll Kunst heute vermitteln? Welche Rolle spielt Kunstvermittlung für die Demokratisierung der Kunst und welche neuen Zugänge kann Kunstvermittlung zur und für die Kunst schaffen? Welche Auswirkungen hat die durch die Coronapandemie beschleunigte Forcierung der Kunst und Kunstvermittlung in digitale Räume? Diesen Themen wird in den folgend beschriebenen transkribierten Gesprächen nachgegangen.

Anna Darmstädter und Julika Teubert sprechen mit Jeanne-Marie CC Varain, Künstlerin und Mitbegründerin des PLATZprojekts in Hannover über dessen Vorteile, Besonderheiten, aber auch Herausforderungen als interaktiver, urbaner Experimentierraum. Dabei werden sie von der Frage geleitet, wieso das PLATZprojekt ganz besonders Besucher:innen erreicht, die von herkömmlichen Kulturinstitutionen weniger angezogen werden. Außerdem informiert Jeanne-Marie CC Varain über die Artist Residence auf dem PLATZprojekt, erzählt vom Austausch mit anderen Kulturorten und dem politischen Potential eines unabhängigen Entwicklungs-raums.

Anna Miethe und Jana Roprecht stellen an Gabriele Sand, Leiterin der Kunstvermittlung des Sprengel Museums, Fragen zu ihrem Verständnis von Kunstvermittlung und über die Möglichkeiten der Partizipation im Sprengel Museum durch Kooperationen. Besprochen wird auch, welche Strategien im Sprengel Museum seit seiner Gründung in den 1970er-Jahren entwickelt wurden, um es zu einem zugänglichen, offenen Ort zu machen, wie sich diese Strategien weiterentwickelt haben und welche Rolle der digitale Raum hierbei einnehmen kann.

Claas Busche und Marius Raatz gehen gemeinsam im Gespräch mit dem an verschiedenen Häusern tätigen Künstler und Kunstvermittler Sebastian Bartel darauf ein, wie Partizipation und Zugänglichkeit zusammenhängen und in welche verschiedenen Aspekte sich Zugänglichkeit gliedert. Daneben sprechen sie über das lernende Museum, als dynamische, reflexive und transformative Institutionsform und darüber, welche Qualitäten der Kunst und Kunstvermittlung nicht in den digitalen Raum übertragen werden können.

Im Praxisteil werden Kunstvermittlungsprojekte vorgestellt, die Chancen und Probleme von engagierter Vermittlung im digitalen und sozialen Raum aufzeigen.

Dabei veranschaulicht Nick Schamborski in „Kritisch im Netz - Das Paradoxon der Kunstvermittlung in den sozialen Medien“, dass einerseits die hegemoniale Nutzung von digitalen Räumen und sozialen Medien gravierende Probleme wie Ableismus, Rassismus und Sexismus weiter reproduzieren. Andererseits richtet Nick Schamborski den Blick auf die vielen Möglichkeiten des digitalen Raumes, um auf bisher marginalisierte Themen aufmerksam zu machen, vorausgesetzt sie werden reflektiert und verantwortungsbewusst eingesetzt. Aus diesem Grund erklärt Nick Schamborski es für die Kunstvermittlung zur Pflicht, sich reflexiv zu positionieren, um so an der Lösung von gesamtgesellschaftlichen Fragestellungen mitzuwirken.

In „Discover(ing) Your Hybrid-Form – Kunstvermittlung im digitalen Wandel“ spricht Franziska Peschel über die Auflösung der Grenzen zwischen dem analogen und digitalen Leben. Dabei weitet sich der digitale Raum möglicherweise deshalb immer weiter aus, weil er seinen Nutzer:innen ein besonders großes Handlungspotenzial bietet. Auch Kunst ist online leicht produzier-, präsentier- und kommentierbar geworden. Dass sich dies für die Kunstvermittlung kreativ, dialogisch und partizipativ nutzen lässt, beschreibt Franziska Peschel in ihren Erfahrungsberichten über ihre eigene digitale kunstvermittelnde Praxis.

Neben einer Besprechung des vor Kurzem erschienenen Sammelbandes "vermittlung vermitteln", herausgegeben von Ayşe Güleç, Gila Kolb, Nora Sternfeld u. a., finden sich in dieser Ausgabe auch Gastbeiträge von Eva Sturm "warum denn liegt denn die da? Kunstvermittlung und Verantwortung", Suzana Milevska "Accessibility, Access, and Affordance: The Amplitude of Participatory Art" und Steffen Rudolph "Access All Areas oder Digital Divide? Ungleichheitsperspektiven auf Kunst und digitale Kunstvermittlung in Zeiten von Covid-19".

Eva Sturm bespricht in Ihrem Beitrag den Zusammenhang zwischen Kunstvermittlung und Verantwortung. Dabei schreibt sie, dass sie sich als Kunstvermittlerin berufen fühle mit Kunst zu arbeiten und Bildungsprozesse anzustoßen. Beides wäre jedoch „unvorhersehbar, nicht kontrollierbar, unendlich. Und darum eine ständige Infragestellung.“ In Zusammenhang mit der Problemsituation, wie man als Kunstvermittler:in mit einer hyperrealistischen nackten Frauenskulptur von John de Andrea umgehen könne, kam der Zufall zu Hilfe. Eine vierjährige Besucherin äußerte im Vorbeigehen beiläufig einen Kommentar, der für Eva Sturm eine neue kunstvermittlerische Perspektive auf das Werk eröffnete.

Suzana Milevska bezieht sich in ihrem Text auf Irit Rogoffs Unterscheidung zwischen Zugang (access) und Zugänglichkeit (accessibility), die zu einer Demokratisierung des Kunstbetriebes beitragen soll. Deutlich wird in Milevskas Text jedoch, dass eine Demokratisierung der Kunstvermittlung nicht nur über eine Verbesserung des Zugangs zu Kunstinstitutionen erreicht werden

kann, sie muss zugleich auch eine politische Agenda zur Bekämpfung der Ungleichheit in der Gesellschaft verfolgen.

Steffen Rudolph untersucht in „Access All Areas oder Digital Divide? Ungleichheitsperspektiven auf Kunst und digitale Kunstvermittlung in Zeiten von Covid-19“ die von der Pandemie verstärkte Situation der Digitalisierung von Kunstinstitutionen und Kunstvermittlung und ihre Auswirkungen auf die Besucher:innen dieser Angebote. Dabei veranschaulicht er, welche Faktoren bestimmen wer Zugang zu den neuen digitalen Angeboten hat und welche Personengruppen durch die Übertragung von Angeboten in den digitalen Raum benachteiligt werden. Unter Einbeziehung der Forschungsergebnisse zur Digital Divide formuliert er schließlich wichtige Ansätze für eine inklusivere digitale Vermittlungsarbeit.

Die Redaktion des Issue 1 | Zugänglichkeit setzt sich zusammen aus: Andreas Baumgartner, Claas Busche, Martin Krenn, Marianna Schalbe, Julika Teubert

Ein Gespräch über das PLATZprojekt in Hannover mit der Künstlerin und Mitbegründerin Jeanne-Marie CC Varain

Geführt von Anna Darmstädter und Julika Teubert



Frühlingsfest PLATZprojekt
Foto: Kuki

Das PLATZprojekt sagt auf seiner Homepage über sich: „Das PLATZprojekt ist ein Modell- und Forschungsprojekt für experimentelle Stadtentwicklung in Hannover, basierend auf der Nutzung eines veralteten und ungenutzten Industriebaus. [Es] ist ein urbanes Experimentierfeld für Menschen mit Ideen und Begeisterung und ein Ort der vielen Möglichkeiten [...]. Als konzeptionelles Leitprinzip basiert das Projekt auf der ‚Do-ocracy‘, die davon ausgeht, dass jede:r alles allein entscheiden und selbstständig handeln kann – [es] wird also von den Personen definiert, die es machen [...].“

Das PLATZprojekt wird von der Stadt Hannover bereits als Best-Practice-Projekt für nutzer:innengestützte Stadtentwicklung gefördert und gilt inzwischen bundesweit als Brutstätte unkonventioneller Ideen.“^[1]

Entwickelt hat sich das PLATZprojekt aus einer kleinen Gruppe des 2er Skateboarding e.V. Offiziell gegründet wurde es 2014 auf dem Gelände neben dem Skatepark und sieht sich, wie dieser, dem Do-It-Yourself-Prinzip eng verbunden.^[2]

Gibt es etwas, das dir am PLATZprojekt besonders am Herzen liegt?

Da gibt es ganz viel und ich möchte nicht priorisieren, aber es gibt zwei Dinge, die ich ganz besonders liebe und schätze: Das eine ist definitiv der Container, der dann zum Café Laura Palmer wurde. Ich habe mich damals sehr reingehängt, diesen Container auszubauen, und so wurde er zu dem ersten Ort, an dem wir uns auch bei schlechtem Wetter aufhalten konnten. Das Café ist außerdem ein Ort, bei dem sich gezeigt hat, dass er für meine künstlerische Praxis sehr wichtig geworden ist.

Die zweite Sache ist, dass ich Baustellen in der Stadt wahnsinnig schön finde. Das beobachte ich auch viel beim PLATZprojekt und merke dabei, wie wichtig es für mich und andere ist, selber gestalten zu können und händisch zu arbeiten, vor allem, weil das im Stadtraum oft nicht so möglich ist.

Und welche Verbindung gibt es konkret zwischen deiner künstlerischen Praxis und dem PLATZprojekt als einem sozialen Stadtentwicklungsprojekt?

Ich glaube, zuerst muss ich etwas zu meiner vorhergehenden künstlerischen Praxis sagen: Als ich noch an der HBK Braunschweig studierte, habe ich ziemlich marktkonform gearbeitet, weil ich es so gelernt und vermittelt bekommen habe. Dann bin ich nach Island gegangen – in etwa zeitgleich zu der Gründung des PLATZprojekts – und habe angefangen, mich stark damit auseinanderzusetzen, was Kunst noch alles bedeuten kann. Ich habe gemerkt, dass ich mich nicht auf diesem Markt sehen will, sondern denke, dass Kunst gesellschaftlich relevant sein und transformativ mitwirken soll. Themen wie Socially Engaged Art, Dialogical Aesthetics und soziale Plastik wurden für mich wichtig. Heute gilt für mich „Kunst ist Leben, Leben ist Kunst“ und dadurch ist meine künstlerische Praxis von gar nichts mehr zu trennen. Die Arbeit am PLATZprojekt ist für mich definitiv Teil meiner künstlerischen Praxis, weil ich probiere, Menschen die Möglichkeit zu geben, zu sprechen und gehört zu werden, und sie dabei zu unterstützen, sich von kapitalistischen patriarchalen Strukturen zu befreien und von Zwängen freizumachen. Für mich ist alles, was ich in der ästhetischen und kreativen Praxis gelernt habe, extrem wertvoll, weil ich glaube, dass sich auszudrücken nicht immer nur was mit Sprache zu tun hat. Es gibt ganz andere Möglichkeiten, das Innerste nach außen zu tragen und sich auszudrücken, die die Kunst schon lange kennt.

Eine Zeit lang hatte ich jeden Sonntag eine anarchistische Bibliothek im Café Laura Palmer installiert. Über die Bücher, die ich auch alle selbst gelesen habe, sind immer sehr freie und konstruktive Gespräche entstanden. Seitdem ich fest im Vorstand bin, habe ich leider zu wenig Zeit dafür, obwohl ich dieses Projekt gerne wieder aufnehmen würde: die anarchistische Bücherei, Lesegruppen und Safe Spaces als Basis für Gespräche.

„WIR KÜMMERN UNS UM KÜNSTLERISCHE STRÖMUNGEN ANARCHISTISCHE IDEEN UND MULTIPLE UTOPIEN WIR NEHMEN UNS ALS KOLLEKTIV WAHR ALLES MENSCHEN DIE INTERDISZIPLINÄR UND OFFEN ARBEITEN WOLLEN“^[3]
Dieses Statement findet sich auf deiner Website. Ist das PLATZprojekt eine solche multiple Utopie?

Das ist eine schwere Frage. Es ist eine multiple Utopie, in dem Sinne, dass dort viele Menschen mit unterschiedlichen Bedürfnissen und Wünschen zusammenkommen und wir probieren, für alle Raum zu schaffen. Es ist nicht leicht, das zu machen, definitiv, weil man irgendwann extrem große Managementtools verwenden muss, um Möglichkeitsräume, Entwicklungsräume und Reallabore aufrechtzuerhalten. Das kann dann abschreckend auf Menschen wirken, die sich einbringen möchten. Wir sind alle mit Ideen, Wünschen und Utopien an diesen Ort gekommen, aber dann wurde ganz schnell klar, dass die Verwaltung sehr einnehmend ist. Bisher wird sie von Leuten im Ehrenamt gemacht, die eigentlich Energie auf andere Bereiche, beispielsweise die kreative Arbeit, verwenden wollen. Um dieses Problem zu lösen, möchten wir bezahlte Stellen einrichten. Das ist aber schwer, weil wir nicht sehr gerne wirtschaftlich denken, und es ist uns auch total wichtig, dass das so bleibt. Den meisten Menschen, die ins PLATZprojekt involviert sind, geht es um einen anderen gesellschaftlichen Ort als

den kapitalistisch geprägten Marktentwurf, in dem wir sonst existieren. Ich hoffe einfach, dass das PLATZprojekt noch lange da ist und sich ein Rückgrat aufbauen kann, um das ganz viele Multiversen entstehen, die alle ihre Ideen und Utopien ausprobieren können.

Und wie finanziert sich das PLATZprojekt bisher?

Wir haben für unsere Finanzierung drei Säulen: Die erste Säule bildet der Verein des PLATZprojekts, das heißt, unsere Fördermitglieder zahlen Beiträge. Die zweite Säule ist aktuell die Haupteinnahmequelle, das sind die Projektmitglieder mit der Container- und Stellflächenmiete. Wir wollen die Projekte aber in der Zukunft finanziell entlasten, weil sie auch diejenigen sind, die den Ort und unsere Angebote erst gestalten. Die dritte Säule sind Gastronomie und kulturelle Veranstaltungen, die erwirtschaften aber weniger, als man erwarten würde, weil die Preise auf Spendenbasis oder sehr günstig sind. Das PLATZprojekt erzielt keinen Gewinn, es finanziert sich lediglich selbst. Wir sind gerade an einem Punkt, an dem wir keine Investitionen mehr machen können, und das ist ganz schön gefährlich. Deswegen haben wir jetzt auch Anträge auf eine teilinstitutionelle Förderung der Stadt Hannover gestellt und hoffen, dass das klappt.

Welche Kriterien muss ein Projekt denn erfüllen und wie funktioniert die Bewerbung? Habt ihr einen politischen Konsens in eurer Entscheidungsfindung?

Konsens und Basis für unsere Entscheidungen ist, dass wir parteiunpolitisch agieren und das PLATZprojekt keinen Raum für Diskriminierung lässt. Die Grundidee war, dass beispielsweise Menschen aus der Kreativwirtschaft, die ihr Projekt ohne großes Risiko testen möchten, bei uns die Möglichkeit und den Forschungsraum dazu finden – also Dinge, für die in der Stadt sonst kein Platz ist.

Wer interessiert ist oder eine Projektidee hat, kann bei uns im Plenum vorbeikommen und sich vorstellen. Wenn die Anwesenden für das Projekt stimmen, muss sich ein:e Pat:in finden, die dann in das PLATZprojekt einführt. Außerdem gibt es noch unsere Atelierräume, in denen Leute mit Projektidee reinschnuppern können, bis wir gegenseitig sicher sind, dass eine Zusammenarbeit gut funktioniert.

Euch gelingt es, mit eurem Angebot soziale Gruppen zu erreichen, die von Museen selten oder gar nicht erreicht werden. Welche Faktoren spielen hier eine wichtige Rolle?

Unsere Herangehensweise ist von Grund auf eine andere als die konservativer Institutionen, die strukturell wenig Raum für alternative Wege und Entscheidungen haben. Das führt dazu, dass sich das PLATZprojekt an die Stadt und die direkte Nachbar:innenschaft anpasst. Die Struktur ist flexibel, offen für Neues und auch der Grund, weshalb viele Leute zu uns kommen, die keine Lust auf elitäre Museen und White Cubes haben. Außerdem bemühen wir uns um einen möglichst niedrigschwelligen Zugang. Da spielen Orte wie unser Café, das in seiner Funktion ziemlich international verständlich ist, eine wichtige Rolle. Von unseren Vermittlungsangeboten wird es am besten angenommen.

Wie wichtig ist es für euch, das Spektrum an sozialen Gruppen, die das PLATZprojekt besuchen, noch zu erweitern? Hat das PLATZprojekt eigene Strategien für die Öffentlichkeitsarbeit entwickelt, um es in der Zukunft noch zugänglicher zu machen?

Recht lange lag darauf kein besonderer Fokus, weil die Entwicklung des PLATZprojekts stark davon abhängt, wer sich aktuell engagiert und welche Interessen diese Personen mitbringen. Kurz vor der Coronapandemie hatten wir uns aber dazu entschieden, auf den Bildschirmen in öffentlichen Verkehrsmitteln erstmal ganz, ganz breit darüber zu informieren, dass es diesen Ort überhaupt gibt. Wir liegen nämlich in einem Industriegebiet und haben in dem Sinne keine „Laufkundschaft“. Trotzdem haben wir die Erfahrung gemacht, dass es vielen Leuten zwar schwerfällt, von sich aus auf uns zuzugehen, aber dass alle, die auch nur mit einer involvierten Person ins Gespräch kommen, extrem begeistert sind und gerne wiederkommen.

Findet eigentlich eine Zusammenarbeit oder ein Austausch zwischen dem PLATZprojekt und anderen Projektorten oder sogar Museen in Hannover statt? Können sich die verschiedenen Kulturräume untereinander möglicherweise unterstützen?

Das PLATZprojekt hat vor allem durch die Artist Residence und das Angebot dort eine Schnittstelle mit anderen Kunstinstitutionen. Wir achten da schon darauf, dass es einen regelmäßigen Austausch gibt, zum Beispiel mit den Kunstvereinen Langenhagen und Hannover oder der Niki Residency, und freuen uns jedes Mal, wenn Institutionen Interesse zeigen und uns supporten. Ich denke aber, dass Kunstinstitutionen auf der einen und Off-Spaces wie das PLATZprojekt auf der anderen Seite einfach unterschiedliche Ziele verfolgen. Deshalb ist fraglich, wie sinnvoll eine enge Zusammenarbeit überhaupt wäre. In jedem Fall ist uns unsere Unabhängigkeit von Institutionen sehr wichtig. Der Schwerpunkt liegt mehr auf dem Kontakt zur Nachbar:innenschaft und wenn es hart auf hart käme und das PLATZprojekt von einer Räumung bedroht wäre, ist uns Support aus der Zivilgesellschaft viel wichtiger als eine Unterstützung durch Institutionen. Langfristig würden wir gerne eins der städtisch geförderten Residenzprogramme werden, das würde uns sehr unterstützen.

Was würdest du Personen als Gedanken mitgeben, die selbst einen Ort wie das PLATZprojekt schaffen wollen oder einen Teil eurer Praktik in die eigene Arbeit integrieren möchten?

Das ist nicht leicht zu beantworten. Wer wirklich ein solches Projekt angehen will, dem kann ich sagen: Radical care! Sorgearbeit ist extrem wichtig und sie ist wertzuschätzen. Damit meine ich, Selfcare, Groupcare und Placecare als Keyelement ernst zu nehmen, um einen ersten Schritt gegen die Gesellschaftskultur zu gehen, in der wir leben.

Vielen Dank für das Gespräch, wir freuen uns schon sehr darauf, das PLATZprojekt zu besuchen, sobald es wieder öffnen darf!

Update: Kurze Zeit nach unserem Gespräch wurde dem PLATZprojekt e.V. die Förderung der LAGS, sowie eine teilinstitutionelle Förderung durch die Stadt Hannover zugesichert!

Jeanne-Marie CC Varain, geb. 1990, Künstlerin und Aktivistin im urbanen und ruralen Raum. Diplom Freie Kunst an der HBK Braunschweig 2015 bei Thomas Rentmeister; Master Raumstrategien Muthesius Kunsthochschule Kiel 2018; Stipendiatin der Studienstiftung des deutschen Volkes. Mitbegründerin des PLATZprojekt e.V. und des Künstler:innen Labels AGF spirit, Kuratorin und Leiterin des Avantgarde Festivals und der Artist Residence auf dem PLATZprojekt. Die künstlerisch-aktivistische Arbeit von Varain fokussiert sich auf den Menschen und Lebensräume, auf Veränderungen und Freude, auf Übertragung, Anpassung und Umdeutung.

Endnoten

[1] PLATZprojekt. <https://platzprojekt.de/infos/>(Zugriff 15.02.2021)

[2] Vgl. PLATZprojekt. <https://platzprojekt.de/infos/> (Zugriff 15.02.2021)

[3] Jeanne-Marie CC Varain. <https://npiece.com/jeanne-marie-cc-varain/works:all?l=de> (Zugriff 15.02.2021)

Ein Gespräch mit Gabriele Sand über ihre Arbeit im Sprengel Museum

Geführt von Anna Miethe und Jana Roprecht



GENERATOR
in der Einblickshalle des Sprengel
Museum Hannover
7. Juli bis 1. September 2019
Mit Helene Bierstedt, Jessica Gröm-
minger, Lena Maria Hoppe, kalagrafik
(Kai & Laura Gläser), Kartel, Max
Meyer, Jascha Müller, noSignal (Samira
Körner, Julius Theissen, Vincent Fran-
ke) Simon Schirmer, Julia Thomas, Mel
Wilkens, Jonas Wömpner
Finissage am 1. September

Bild: Sprengel Museum, Gabriele Sand

Gabriele Sand ist seit 1993 als Kustodin im Sprengel Museum Hannover tätig und leitet die Abteilung Bildung und Kommunikation. Wir sprechen mit Gabriele Sand über ihr Verständnis von Kunstvermittlung und über die Möglichkeiten der Partizipation im Museum durch Kooperationen. Gemeinsam gehen wir auch den Fragen nach, welche Strategien im Sprengel Museum seit seiner Gründung in den 1970er-Jahren entwickelt wurden, um es zu einem zugänglichen, offenen Ort zu machen, wie sich diese Strategien weiterentwickelt haben und welche Rolle der digitale Raum hierbei einnehmen kann.

Was ist Ihr Verständnis von Kunstvermittlung?

Ein Forum zu entwickeln, das den unterschiedlichen Besucher:innen – von Kindern bis Erwachsenen – Möglichkeiten anbietet, sich der Kunst im Museum zu nähern und die Kunstwerke, aber auch das Museum selbst als einen lebendigen Ort einer kreativen und intellektuellen Auseinandersetzung zu erfahren.

Es gibt viele Möglichkeiten der Kunstvermittlung, sie sollten an den Besucher:innen orientiert sein und immer in einem intensiven Dialog mit den Kunstwerken entwickelt werden. Das Kunstwerk ist Gegenstand und Quelle der Vermittlung, das heißt, die Konzepte der Vermittlung sollten vom Kunstwerk ausgehen und von ihm lernen: Welches Konzept steht hinter der künstlerischen Äußerung? Warum wurde dieses Material eingesetzt und kein anderes? In welchem historischen, gesellschaftlichen oder auch subjektiv-biografischen Kontext steht das Werk?

Im Fall einer klassischen Führung ist dies vor allem die Vermittlung von kunsthistorischen Informationen, aber ebenso eine Atmosphäre zu schaffen, um miteinander ins Gespräch zu kommen, um die Wahrnehmung der Besucher:innen – ihre Vorstellungen und Fragen – in den Mittelpunkt zu stellen. Für mich hat Kunstvermittlung auch damit zu tun, dass ich die Kunst als einen wichtigen Faktor in gesellschaftlichen Diskursen begreife und als eine Auseinandersetzung mit dem, wie sich Leben und Gesellschaft darstellen.

Museumspädagogik/Kunstvermittlung ist vor allem die Entwicklung zielgruppenspezifischer Vermittlungsformen und Programme. Dabei stehen spielerische, eher am praktischen Tun und an partizipatorischen Möglichkeiten orientierte Ansätze im Zentrum – wie für den Bereich Museum und Schule, die Programme für Familien und Kinder oder spezifische Angebote für Menschen mit Behinderung. Die Kunstvermittlung sollte so vielseitig und vielfältig sein wie die Kunst selbst.

Sie sind auch Kuratorin. Wo sind Schnittstellen und wo Abgrenzungen von Kunstvermittlung und Kuration?

Kuratieren wie Kunstvermittlung heißt Räume schaffen, in denen ein Dialog zwischen Kunstwerk und Besucher:in stattfinden kann.

Allerdings gestaltet sich dieser Dialog unterschiedlich. So sind die didaktischen Anforderungen in einer thematischen Ausstellung (zum Beispiel Dressing the Message, 2008, oder MADE IN GERMANY I, II, III) andere als beim Kuratieren einer Einzelausstellung in Zusammenarbeit mit Künstler:innen (Christiane Möbus, geplant für April 2022) oder bei der Entwicklung einer Kinderausstellung (Stadtgeschichten 2020/2021). Kuratieren heißt Räume schaffen, in denen die Kunst die Möglichkeit hat, sich zu vermitteln und als ein ästhetisches Ereignis wahrgenommen zu werden. Dabei steht die Adäquatheit der Präsentation des Kunstwerks (Hängung und Installation, restauratorische Bedingungen) ebenso im Fokus wie die Ausstellungsgarchitektur und -didaktik (Wandtexte, Ausstellungsführer, Audioguide, Vermittlungsprogramme usw.).

Welchen Wert sieht das Sprengel Museum Hannover in der Partizipation der Besucher:innen? Wie können die Besucher:innen im Sprengel Museum Hannover mitwirken oder mitgestalten?

Partizipation im Museum heißt zunächst, die Besucher:innen als Partner zu begreifen, das heißt, die Besucher:innen in den Planungen des Museums mitzudenken. Dabei ist die Kunstvermittlung bzw. die Arbeit der Abteilung Bildung und Kommunikation ein wichtiges Bindeglied zwischen dem Museum und seinen Besucher:innen. Es gilt, Konzepte und Programme zu entwickeln, die die unterschiedlichen Bedürfnisse und Anforderungen verschiedener gesellschaftlicher Gruppen miteinbeziehen, und das Museum so zu einem Ort kultureller Vielfalt zu machen, zum Beispiel durch Kooperationen mit verschiedenen Gruppen, Organisationen und Institutionen. Zwei Beispiele, die diesen Anspruch verdeutlichen können:

Im Sommer 2019 hat das Projekt „Generator“ in der Einblickshalle, einem prominenten Ausstellungsraum, der von außen einsehbar ist, stattgefunden. In Kooperation mit dem Kulturbüro der Landeshauptstadt Hannover wurden junge Kulturschaffende mit verschiedenen künstlerischen Hintergründen eingeladen, sich diesen Raum anzueignen und zu gestalten. In einem sogenannten Work in Progress und einem dialogischen Miteinander ist eine Installation/Ausstellung entstanden, die Wände, Boden und Decke bespielte, begleitet von Workshops der Akteur:innen, an denen die Besucher:innen des Museums teilnehmen konnten. Das Projekt war ein offenes Atelier, in dem die Akteur:innen ihre Ideen realisieren konnten, unterstützt durch die Hardware des Museums – Techniker:innen, Museumsarbeiter:innen und Presse. Aus dem Projekt hat sich eine Künstler- und Initiativgruppe gegründet, die weiterhin unter dem Label „Generator“ in Hannover agiert. Ein anderes Beispiel ist die Kooperation mit der Künstlergruppe Atelier Wilderers/Diakonie Himmelsthür Hildesheim. Eine Gruppe von Künstler:innen mit geistiger Behinderung nutzt die Sammlung als Atelier, indem sie sich mit ihren ausgewählten Lieblingsbildern zeichnerisch auseinandersetzt. Innerhalb der 12-Uhr-mittags-Gespräche des Programms des Museums wird dieses Projekt integriert. In einem 20-Minuten-Gespräch zwischen Kunstvermittler:innen und behinderten Künstler:innen stellen sie ihre Werke im Dialog mit Werken aus der Sammlung vor. Leider wurde dieses Projekt durch die Pandemie unterbrochen und kann hoffentlich im Herbst wieder stattfinden.

Wäre es auch möglich, dass das Sprengel Museum selbst für eine Kooperation nach außen an einen anderen Ort geht?

Da stellt sich die Frage: Was meint Kooperation nach außen und was ist mit anderem Ort gemeint? Vor allem ist das Museum daran interessiert, dass Menschen „ins Museum strömen“ und die Originale vor Ort betrachten. Es gibt den internationalen Leihverkehr, das heißt, Werke aus der Sammlung werden in Ausstellungen an andere Häuser verliehen, soweit es die klimatischen und restauratorischen Bedingungen vor Ort zulassen. Möglich sind auch Ausstellungskooperationen wie im Falle der Ausstellung zu Christiane Möbus, die als gemeinsame Ausstellung mit dem Kunstverein Hannover geplant ist.

Eine andere Möglichkeit ist die aktive Teilhabe an Netzwerken wie dem Netzwerk Demenz in Hannover und anderen Verbänden, Vereinen und Institutionen, um Fragen, Unsicherheiten und Berührungsängsten in Bezug auf das Museum zu begegnen, aber auch zur Information, um dann spezifische Programme zu entwickeln, die an den Bedürfnissen bestimmter Gruppen orientiert sind. Dies ist vor allem im Bereich der Inklusion ein wichtiges

Vorgehen.

Darüber hinaus schaffen Veranstaltungsformate, die sich aus Kooperationen entwickeln, wie die Konzertreihe „Die blaue Stunde“ mit dem NDR oder die Zusammenarbeit mit dem Orchester im Treppenhaus, ein vielschichtiges Programm und betonen das Museum als einen lebendigen Ort der Kultur in Hannover.

Was sind Kriterien, die Kooperationspartner:innen erfüllen sollten?

Das Kriterium ist ein Interesse an Kunst bzw. ein Sich-Einlassen auf das Museum.

Im Fall der beiden oben erwähnten Kooperationen ist dieses Einlassen sehr konkret. Im Zentrum der Konzertreihe „Die Blaue Stunde“ steht ein Werk aus der Sammlung, welches in den Kontext der Musikauswahl gestellt wird. Vor jedem Konzert gibt es eine Einführung, die diesen Dialog thematisiert. Die Konzerte finden im Calder-Saal des Museums statt und werden auf NDR Kultur gesendet.

Die Zusammenarbeit mit dem Orchester im Treppenhaus zeigt sich als ein kontinuierlicher Bestandteil des Vermittlungsprogramms mit der Reihe „Ein:e Musiker:in. Ein Bild“. Ein:e Musiker:in des Orchester im Treppenhaus wählt ein Bild aus der Sammlung oder der aktuellen Ausstellung und stellt dieses Bild als 12-Uhr-mittags-Konzert in einen musikalischen Kontext. Beispiele sind unter anderem auch die Kunst-Gottesdienste, Lesereihen zu Kunst und Künstler:innen mit der Schauspielschule in Hannover oder „Märchen erzählen mit Kunstwerken“ in Zusammenarbeit mit einem Seniorennetzwerk.

Welche Strategien wurden entwickelt, um das Museum zu einem zugänglichen Ort zu machen?

„Ein offenes Haus, der Zukunft offen, für ein unbefangenes Publikum“, so wurde in einer Architekturkritik das Sprengel Museum Hannover – damals noch Kunstmuseum Hannover mit Sammlung Sprengel – nach der Eröffnung in den späten 1970er-Jahren bewertet. Und in der Tat – mit der Architektur des Museums wurde neben den durchdachten Sammlungsräumen versucht, den Besucher/die Nutzerin in den Mittelpunkt zu stellen. Man wollte „Schwellenangst“ abbauen, so begegnet der Besucher, wenn er auf das Museum zugeht, keinem Monumentalbau, sondern „– er wirkt von außen kleiner, als er in Wirklichkeit ist. Das Außen und das Innen gehen ungebrochen ineinander über, Pflasterung und Glaswände lassen das Foyer zur Fortsetzung des öffentlichen Raums werden“, heißt es weiter in der Kritik der Bauwelt. Ein wichtiger Aspekt dieser Öffnung zum Publikum ist

das sogenannte Forum, ein 200 Quadratmeter großer Raum mit Werkstatt und Seminarraum, der ausschließlich den Aktivitäten mit den und für die Besucher:innen vorbehalten ist, direkt vom Foyer aus zu erreichen ist und für alle Besucher:innen während der Öffnungszeiten zugänglich ist. Entsprechend wurde im Stellenplan eine museumspädagogische Abteilung – heute Abteilung Bildung und Kommunikation – eingerichtet. Damals wie heute ist das Museum barrierefrei. Diese architektonische Offenheit und Besucherorientierung sind nach wie vor in der deutschen Museumslandschaft bemerkenswert, denn wenn es überhaupt Räume für Besucheraktivitäten und museumspädagogische Projekte gibt, sind sie meist im Keller, unzugänglich und nicht wie selbstverständlich im Rundgang durch die Architektur inbegriffen. So konnte das Museum von Anfang an eine aktive und umfangreiche Vermittlungsarbeit starten. Mittlerweile sind neben den vier fest angestellten Museumspädagoginnen mehr als 15 freie Mitarbeiter:innen tätig.

Ein offenes und für den Besucher zugängliches Museum war damals der Vorstellung verpflichtet, das Museum als eine „Bildungseinrichtung für alle“ zu begreifen.

Würden Sie sagen, dass diese reelle Öffnung durch die Architektur, von der sie sprachen, gelungen ist? Wie ist es heute? Gibt es einen Ort für Besucher:innen, um sich ungezwungen aufzuhalten, sich zu informieren oder günstig etwas zu essen? Einen Begegnungsort vielleicht auch?

Mittlerweile hat das Museum einen dritten Bauabschnitt und mit dem Neubau über 8000 Quadratmeter öffentliche Fläche. Damit wird die Besucherführung und-information ein wichtiges Aufgabenfeld bei den Überlegungen zum Thema Zugänglichkeit. Den Besucher:innen eine einfache und nachvollziehbare Orientierungshilfe für die verschiedenen Stockwerke, die Sammlungsräume, die Ausstellungsräume, den Calder-Saal, das Auditorium, die Museumstrasse u. a. zu geben, bleibt eine Herausforderung und muss immer wieder hinterfragt und bearbeitet werden. Dabei hat der Infotresen im Eingangsbereich eine wichtige Funktion.

Dort stehen auch Sitzmöglichkeiten und Tische zur Verfügung. Es gibt ein Restaurant, in dem sich die Besucher:innen treffen können. Unmittelbar aus dem Foyer erreichbar ist eine Art Spielplatz für Eltern mit Kindern, der sehr genutzt wird.

Im Neubau sind neben einem Projektraum (ähnlich dem Forum im Altbau) Loggien entstanden. Sie sind den Sammlungsräumen angeschlossen und bilden Ruhezonen mit großen Fenstern, die in der ansonsten fensterlosen Architektur einen Blick nach draußen eröffnen.

Zurzeit gibt es Überlegungen, einen zentralen Ort für Besucher:innen einzurichten, der als eine Art Lounge entstehen soll, der Treffpunkt sein kann, in dem kleinere Veranstaltungen möglich sind, in dem Information bereitliegen und in dem (sollte das Museum bis dahin WLAN haben) auch Computerplätze möglich sein sollten.

Wie haben sich die Strategien zur Öffnung des Museums im Laufe der Zeit, auch in Bezug auf die Coronapandemie, gewandelt?

Das Museum ist seit fünf Monaten geschlossen und es ist nicht absehbar, wann das Museum wieder öffnen kann. Das heißt, das Kunstvermittlungsprogramm, das auf einen analogen Kontakt mit dem Publikum ausgerichtet ist, kann nicht stattfinden.

Es gilt, neue Wege zu finden, um die Kunst sichtbar zu machen und mit dem Publikum in Kontakt zu bleiben: Mit „Sprengel Clips“ stellt das Kurator:innen-Team Werke aus der Sammlung vor. Die aktuelle Ausstellung „How to survive“ kann im 360-Grad-Ansichtsmodus digital gesehen werden. Das Rahmenprogramm zu „How to survive“ – Gespräche mit Künstler:innen und Wissenschaftler:innen und Kurator:innen – findet nicht wie geplant in der Ausstellung vor Kunstwerken, sondern digital statt. Im Format der „Sprengel Talks“ werden internationale Gäste aus dem Kunstbereich eingeladen, um über die Herausforderungen der Museen und Kulturinstitutionen zu sprechen. Das Sichtfenster des Museums wird zu einem digitalen, das über www.sprengel-museum.de abrufbar ist.

Kunstvermittlung hat ja viel damit zu tun, Erfahrungen mit Kunst möglich zu machen. Haben Sie Ideen oder Vorstellungen, wie man damit im digitalen Raum umgehen kann?

Im Moment bleibt keine andere Möglichkeit, als sich im digitalen Raum zu bewegen. Das Sprengel Museum Hannover hat nur begrenzte Möglichkeiten und wir versuchen, diese möglichst effektiv zu nutzen.

Die analoge Vermittlung unterscheidet sich grundlegend von einer digitalen Vermittlung. Es stellen sich vielen Fragen: Können die Erfahrungen einer analogen Vermittlung vor Ort vor den Originalen übertragen werden? Wie können die Erfahrung von Raum oder ein soziales Miteinander, das bei Gruppenführungen oder gerade im Bereich Museum und Schule oder bei Aktionen mit Kindern ein wichtiger Faktor ist, in einem digitalen Format aktiviert werden? Müssen nicht neue, anders gedachte Formate gefunden werden?

Ich sehe das „digitale Museum“ eher als einen offenen Prozess, der die entwickelten Formate kritisch hinterfragen sollte und Diskussionen und Forschungen über Möglichkeiten und Grenzen kreativ und mit Fantasie betreiben muss.

Gabriele Sand, Studium der Kunstgeschichte, Philosophie und Germanistik in Braunschweig und Berlin. Seit 1993 Kustodin im Sprengel Museum Hannover und Leiterin der Abteilung Bildung und Kommunikation; Lehraufträge für Kunstwissenschaft an der Hochschule für Kunst und Design in Hannover und an der HBK Braunschweig. Zahlreiche Ausstellungen und Publikationen zur aktuellen Kunst, unter anderem MADE IN GERMANY (2007/2012/2018), Dressing the Message (2008) und seit 1994 Kunstausstellungen für Kinder, zuletzt Stadtgeschichten (2019/20)

Ein Gespräch mit Sebastian Bartel über Kunstvermittlung und künstlerische Praxis

Geführt von Marius Raatz und Claas Busche



(c) Sebastian Bartel, Foto: Nina Gschlößl, 2018

Sebastian Bartel ist Künstler und Kunstvermittler und an unterschiedlichen Häusern tätig. Das Gespräch mit ihm dreht sich um Begriffe wie Zugänglichkeit und lernendes Museum sowie um das Potenzial von Partizipation zur Aneignung von Kunst.

Inwieweit ist Kunstvermittlung für dich auch eine künstlerische Praxis?

Da werde ich kurz was zu meiner Biografie sagen: Ich habe Kunst auf Lehramt studiert und freie Kunst an der HBK im Anschluss, weil mir klar war, dass ich nicht an einer Schule Kunstlehrer werden möchte. Und im zweiten Studium der freien Kunst habe ich tatsächlich viel in musealen Kontexten in der Kunstvermittlung gearbeitet und gleichzeitig meine eigene künstlerische Arbeit in den Fokus gestellt.

Ich trenne das für mich ein bisschen: In meiner künstlerischen Arbeit ist es nicht so, dass ich ständig vermittelnde Aspekte mitdenke oder dass ich dort Verknüpfungen mache.

Es gibt aber in der Kunstvermittlung sehr viele Momente, viele Ereignisse, Erfahrungen, die ich gesammelt habe zum Beispiel mit Studierenden, Schüler:innen, Lehrer:innen und Erwachsenen in unterschiedlichsten Kontexten, in denen meine eigene künstlerische Tätigkeit wichtige Impulse liefert; dadurch begreife ich die Initiierung künstlerischer Prozesse als wichtigen Bestandteil der Kunstvermittlung.

Daher hat mein künstlerisches Handeln oft Einfluss auf meine Vermittlungstätigkeit. Es geht um künstlerische Abläufe, künstlerische Strategien und das Wissen um Qualitäten und Potenziale künstlerischer Schaffensprozesse, die ich für meine Vermittlungstätigkeit nutze.

Was bedeutet für dich Zugänglichkeit im Zusammenhang mit Kunstvermittlung?

Ich denke, Zugänglichkeit ist ein sehr wichtiges und interessantes Stichwort. Dies ist jedoch ein Begriff, der sehr vielfältig ist und in verschiedenen Kontexten unterschiedliche Bedeutungen annimmt. Es gibt zum Beispiel den räumlichen Zugang oder die Frage danach, wie Interesse an Kunst geweckt werden kann. Und warum gibt es Menschen, die das Museum oder Kunsträume überhaupt nicht betreten wollen oder können, welche Barrieren gibt es? Ist der Zugang attraktiv gestaltet? Wie entsteht erst mal der Kontakt mit den Besucher:innen? Und da sind natürlich Museen gefragt, zeitgemäße Strategien zu entwickeln, sowohl im Analogen als auch im Digitalen. Gibt es einen barrierefreien Zugang für Menschen mit Behinderung? Was erwartet die Besucher:innen innerhalb der

Institutionen und wie kann man diese Institution gestalten, sodass viele Menschen Zugang bekommen?

Was bedeutet für dich der Begriff lernendes Museum? Wie kann das autoritative Museum in ein lernendes Museum transformiert werden?

Also wenn eine Institution lernt, bedeutet das für mich, dass sie reflexiv vorgeht, dynamisch ist und sich verändern kann. Die Institution ist gefragt, ihre eigenen Inhalte, Grundsätze oder Haltungen in diversen Kontexten zu reflektieren, zu modifizieren und zu transformieren. Oder, dass man selbst das Gefühl hat, dass die Institution etwas von ihren Besucher:innen lernen will. Sie kann sich bestimmten gesellschaftlich wichtigen Fragestellungen/Themenstellungen widmen und sich dahingehend selbst überprüfen, welche Haltung sie eigentlich vertritt. Welche Bedingungen muss ein Museum/eine Institution erfüllen, um ein lernendes Museum zu sein?

Ich denke, dass es eine enge Verbindung zwischen allen Bereichen im Museum geben muss, also zwischen Vermittlungs- und kuratorischen Tätigkeiten, und gleichzeitig benötigt das Haus ein gut aufgestelltes Team, also sowohl qualifiziertes Personal als auch ausreichend Personal, um Strukturen, die man gemeinsam für Ausstellungen und Präsentationen plant, organisieren und umsetzen zu können. Darüber hinaus braucht die Institution natürlich auch eine Struktur, die Bedarfe und Anregungen der Besucher:innen ermittelt, aufbereitet und diese in Arbeitsprozesse mit einfließen lässt.

Wie hängen Partizipation (Möglichkeit auf aktive Teilnahme) und Zugänglichkeit zusammen?

Ich denke, ich habe schon in der zweiten Frage versucht, auf den Bezug der Zugänglichkeit einzugehen. Zunächst muss man sich fragen: Was motiviert oder was interessiert die Besucher:innen? Ich denke, dass über den Weg der Partizipation sich die Besucher:innen ernst- und wahrgenommen fühlen. Partizipation ist eine Möglichkeit, selbst Erfahrungen zu machen, sich mit der Kunst zu stimulieren, mit der Umwelt, mit sich selbst, der Gesellschaft und verschiedensten Themen und Fragestellungen auseinanderzusetzen. Durch die Partizipation werden andere Zugänge und Blickwinkel möglich gemacht, da die Besucher:innen die Möglichkeit haben, gestaltend einzugreifen und an den Prozessen beteiligt und in sie integriert zu werden. Aufgrund ihrer eigenen Biografie sind für die partizipierenden Besucher:innen der Bezug und die Nähe zu der Institution, zu den Inhalten und Themen ganz andere, als wenn sie auf die Rolle der passiven Betrachter:innen reduziert werden. Vermittlungskonzepte in Museen oder Ausstellungen sollten im besten Fall im Austausch mit Besucher:innen weiterentwickelt werden-

Soll Kunstvermittlung in Museen möglichst autonom gehalten werden oder soll sie sich der kuratorischen Ausrichtung der jeweiligen Institutionen unterordnen?

Dieser Punkt wird innerhalb der Institutionen stark diskutiert – inwiefern die Vermittlung eine untergeordnete Stellung einnimmt

und tatsächlich eher als Dienstleister für die wissenschaftliche Aufbereitung oder kulturwissenschaftliche Aufbereitung eines Themas fungiert. Ich glaube, dass die Kunstvermittlung ein großes Potenzial hat, das für eine Institution sehr interessant sein sollte. Und ich glaube, es gibt unterschiedlichen Bedarf. Es gibt tatsächlich den Bedarf von Besucher:innen, über eine inhaltliche, wissenschaftlich fundierte Analyse des Themas des Künstlers oder der Künstlerin an die Arbeit/das Werk heranzugehen, beispielsweise durch Ausstellungstexte oder Ähnliches, was vollkommen okay ist.

Ich glaube allerdings, dass wir mit den Angeboten, die wir für Schüler:innen, Studierende usw. entwickelt haben, als Vermittler eine gute Arbeit leisten, im Sinne von Barrieren abzubauen, Interesse zu wecken und für die Auseinandersetzung mit Kunst und deren Potenzialen zu sensibilisieren, also Zugänglichkeit zu erhöhen.

Außerdem finde ich es total spannend, wenn es Prozesse gibt, die angestoßen werden, in denen Menschen außerhalb der Institutionen oder Museen eben auch transformative Prozesse einleiten können und sich dann möglicherweise andere Dinge daraus ergeben, zum Beispiel neue Formen der Präsentation, Produkte digitaler oder analoger Art, die dann wieder für die vermittlerische Tätigkeit genutzt werden können.

Welche anderen Orte brauchen deiner Meinung nach Vermittlungsarbeit, wo sie bisher noch gar nicht oder nur bedingt stattgefunden hat?

Ich habe neulich bei einem rassismuskritischen Workshop teilgenommen und die Workshop-Leiter:innen haben ganz stark auf den städtischen Raum verwiesen und auf die Prozesse und Dinge, die damit im Zusammenhang stehen. Etwa postkoloniale Strukturen, die in urbanen Räumen eigentlich sichtbar sind, an welchen wir jedoch häufig vorbeilaufen, ohne sie wahrzunehmen. Ich dachte, das ist interessant, da braucht's vielleicht irgendwie an der einen oder anderen Stelle noch mal jemanden, der mich als Einwohner:in einer Stadt auf Denkmäler, auf bestimmte Straßennamen, auf bestimmte Gebäudeflächen aufmerksam macht, um dadurch Geschichte zu dekonstruieren ... Projekte dieser Art gibt's ja tatsächlich auch schon. Das ist zwar kein neuer Gedanke, aber vielleicht kann ein solcher Ansatz auf den digitalen Raum ausgeweitet werden.

Wir sehen ja, dass der digitale Raum gerade viele neue Möglichkeiten aufzeigt, diverse Austauschformen, Diskussionsplattformen usw.

Da passiert gerade so viel, dass das für mich teilweise schwer ist zu überblicken. Es wächst gerade ganz viel aus dem Boden und ich weiß nicht immer, ob ich das jeweilige Angebot überhaupt wirklich nutzen möchte. Aber gerade deswegen finde ich diesen Raum so spannend und er benötigt ganz bestimmt mehr Vermittlung, auch als Hilfestellung für mehr Zugänglichkeit.

Hast du ein utopisches Vermittlungsprojekt, welches du gerne realisieren möchtest? Gibt es dafür einen Wunschort?

Darum geht's eher weniger. Ich habe da spontan gerade nichts in der Schublade.

Der digitale Raum interessiert mich wirklich sehr und ich kann mir gut vorstellen, dass dieser Raum in der Zukunft für mich eine noch größere Relevanz haben wird und ich dort auch an der Entwicklung und Umsetzung von Vermittlungsprogrammen beteiligt sein werde. Allerdings finde ich sehr wichtig, hier auch hybride Formate zu denken und zu entwickeln.

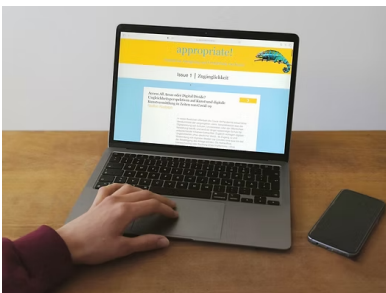
Dass es ebenfalls Präsenzveranstaltungen gibt. Ich halte die Betrachtung originaler Kunstwerke und Artefakte vor Ort für sehr bedeutsam. Und das Erleben und Betrachten, das Zusammenspiel von Betrachter:innen und Kunstwerk im musealen Raum finde ich sehr spannend, wesentlich und daher unverzichtbar für die Vermittlungsarbeit.

Ich merke auch, dass mich die Arbeit mit Studierenden sehr interessiert. Der Austausch mit Studierenden ist für mich sehr bereichernd. Außerdem finde ich das praktische Handeln in der Kunst interessant und möchte das stärker in den Fokus nehmen, zum Beispiel die digitalen Werkzeuge als Gestaltungswerkzeuge begreifen.

Sebastian Bartel, Künstler und Kunstvermittler, geb. in Mönchengladbach. Von 2004 bis 2011 erstes Staatsexamen für das Lehramt Kunst, Universität Duisburg-Essen; 2009 Auslandssemester, University of Art and Design in Helsinki; 2011 bis 2013 Diplom an der HBK Braunschweig; 2013 bis 2014 Meisterschüler Student bei Wolfgang Ellenrieder. Verschiedene Auszeichnungen und Residencies. Derzeit eine Ausstellung im Kunstverein Erlangen.

Access All Areas oder Digital Divide? Ungleichheitsperspektiven auf Kunst und digitale Kunstvermittlung in Zeiten von Covid-19

Steffen Rudolph



Für wen ist unser Web-Journal zugänglich? Foto: Julika Teubert

In vielen Bereichen offenbart die Covid-19-Pandemie wesentliche Versäumnisse der vergangenen Jahre, beispielsweise was die Digitalisierung von Schulen, Universitäten oder der öffentlichen Verwaltung betrifft, und wird als längst notwendiger Schub für entsprechende Initiativen betrachtet. Zugleich schlagen digitale Ungleichheiten umso deutlicher durch, da Zugang zu und Verwendung von digitalen Medien zur *Conditio sine qua non* bei der Bewältigung des Alltags werden. Ob Homeoffice, Homeschooling oder Buchung eines Impftermins – ohne ausreichend digitale Bandbreite und technische Ausstattung sowie Fertigkeiten im Umgang mit digitalen Geräten und Plattformen ist die Exklusion von grundlegenden gesellschaftlichen Ressourcen vorgezeichnet. Mit dieser verschärften Problematik der digitalen Exklusion ist seit der weltweiten temporären Schließung von Museen und Ausstellungsräumen auch das Kunstfeld konfrontiert, wenn etwa Publika nur noch digital erreicht werden können und kulturelle Partizipation vornehmlich im Internet stattfindet.

Das Publikum kultureller Einrichtungen

Dass der Zugang zum künstlerischen Feld nicht nur für die Produzent:innen von Kunst, sondern auch für das Publikum ungleich strukturiert ist, stellt eine maßgebliche Herausforderung für jede Art von Kunstvermittlung dar. Insbesondere Pierre Bourdieu hat mit seinen Arbeiten Forschungen initiiert, die sich Inklusion und Exklusion im Kunstfeld widmen. Folgt man Bourdieu, so besitzt bildende Kunst als Bereich legitimer Kultur, gemeinsam mit klassischer Musik, die am stärksten klassifizierenden Effekte. Das heißt, gerade über den Besuch von Konzerten und Vernissagen findet die herrschende kulturelle Hierarchie Bestätigung und lassen sich Distinktionsgewinne erzielen. Bereits in „L'amour de l'art“ (1966) wendet sich Bourdieu gegen jegliche Ideologie eines vermeintlich angeborenen Kunstsinns und beharrt auf der Feststellung, dass ungleich verteiltes kulturelles Kapital einen entsprechend ungleichen Zugang zu künstlerischen Arbeiten erzeugt. Kurz, wer nicht mit Kunst und Kultur sozialisiert wurde – vor allem im Elternhaus, aber auch in Bildungsinstitutionen, die zugleich genau jene Primärsozialisation im familiären Kontext belohnen –, dem fällt der spätere Zugang ungleich schwerer.

Zahlreiche Studien zur Rezeption von (Hoch-)Kultur, vorwiegend in den sogenannten westlichen Gesellschaften (vgl. zum Beispiel Kirchberg 1996, DiMaggio/Mukhtar 2004, Reuband 2007, Rössel 2009), zeigen auf empirischer Ebene, dass auch heute noch Besucher:innen mit hohem Bildungskapital in Museen und Institutionen bildender Kunst oder auch klassischen Konzerten und Opernhäusern deutlich überrepräsentiert sind, Personen mit eher niedrigem Schulabschluss oder Arbeiter:innen als Berufsgruppe hingegen kaum den Weg in den Konzertsaal oder die Ausstellung finden.[1] Entgegen einer erhofften Inklusion breiter Bevölkerungsgruppen deutet die zeitliche Betrachtung eher in Richtung einer wachsenden Exklusivität der Kulturrezeption, insbesondere im Bereich der (zeitgenössischen) bildenden Kunst (vgl. Munder/Wuggenig 2012), und damit in Richtung einer Perpetuierung gesellschaftlicher Ungleichheitsverhältnisse.

Zusätzlich ist im Kontext von Kunst und hochkulturellen Aktivitäten eine altersspezifische Komponente hinsichtlich der Rezipierenden relevant. Sieht man vom relativ betrachtet eher jungen Publikum ab, das sich um Kunstvereine, Offspaces und Kunsthochschulen bewegt, so ist der Altersdurchschnitt von Besucher:innen künstlerischer Ausstellungsräume eher höher als der Bevölkerungsdurchschnitt, was als Resultat zweier Bewegungen interpretiert werden kann: der Zunahme kultureller Partizipation bei älteren Menschen, die durch den demografischen Wandel zusätzlich Verstärkung erfährt, bei gleichzeitigem Nachlassen der Partizipation an Hochkultur bei jungen Menschen (vgl. Reuband 2016). Neben dem maßgeblichen Einfluss von kulturellem Kapital bzw. sozialer Position und Alter auf die kulturelle Teilhabe zeigen sich auch Ungleichheiten mit Blick auf die migrantische Bevölkerung: Noch immer ist in klassischen Kultureinrichtungen ein migrantisches Publikum deutlich unterrepräsentiert (vgl. Mandel 2013, Allmanritter 2017).

Hoffnungen auf mehr Partizipation durch digitale Medien

Geht man von dieser Situation ungleicher kultureller Teilhabe aus, dann könnte eine Hoffnung auf mehr Zugänglichkeit und Offenheit für soziale Gruppen im Bereich bildender Kunst auch in der Digitalisierung von Kunst liegen. Digitale Medien wurden aus optimistischer Perspektive von vielen Seiten als große Ausweitung von Partizipationschancen und Teilhabemöglichkeiten begrüßt. Im Fokus standen hierbei in erster Linie Formen politischer und sozialer Partizipation, etwa im Kontext politischer Meinungs- und Willensbildung, der Stärkung zivilgesellschaftlicher Akteure und hinsichtlich der Transformation des Verhältnisses von Bürger:innen und staatlichen Institutionen sowie politischen Organisationen. Insbesondere die mit dem Web 2.0 und Social Media assoziierten digitalen Medien haben zusätzlich zu einem Schub an Hoffnungen auf mehr Partizipation, Kommunikation und Interaktion geführt. Ob Vernetzungspotenziale, neue Formen der Partizipation an Öffentlichkeiten wie „Participatory Journalism“ (vgl. Singer et al. 2011) oder die gemeinschaftliche Herstellung von Commons wie der Wikipedia, der „Participative Turn“ (Bruns 2016: 2107) durch die digitalen Plattformen scheint nach Ansicht zahlreicher Autor:innen Teilhabechancen prinzipiell deutlich erweitert zu haben.

Auch im kulturellen Bereich werden mit digitalen Technologien große Hoffnungen auf eine Demokratisierung verbunden, vor allem hinsichtlich einer umfassenden Zugänglichkeit und erweiterter Partizipation an Kultur (vgl. Council of Europe 2018). Nach Ansicht von G. Wayne Clough (2013: 2), damaliger Secretary der Smithsonian Institution, würden Museen durch die Digitalisierung und den Onlinezugang zu ihren Sammlungen und Ausstellungen, zu Bildern, Objekten etc. den Zugang zu Wissen demokratisieren und besonders all jenen eine Teilhabe ermöglichen, denen ein Besuch nicht möglich sei. Nicht erst seit der Corona-Pandemie haben zahlreiche Kunstinstitutionen Teile ihres Ausstellungsprogramms digital zugänglich gemacht, wobei gerade das Budget und die Kooperation mit Technologieunternehmen wie Google (Tate Gallery, Metropolitan Museum of Art, Eremitage etc.) besonders den großen Häusern einen technischen Vorsprung bei der Digitalisierung verschafft haben.

Digitale Ungleichheiten

Dass allerdings auch hinsichtlich des Zugangs zum Internet sowie der notwendigen Kompetenzen und Praktiken im Umgang mit digitalen Medien strukturierende Effekte wirken, der vermeintlich objektive Möglichkeitsraum im Digitalen durch die jeweilige Verfügbarkeit von Ressourcen geprägt ist, wird aus der Forschung zur Digital Divide durch vielfältige Studien bekräftigt (vgl. DiMaggio et al. 2004, Zillien 2006, van Deursen/van Dijk 2014, Rudolph 2019). Differenziert wird hierbei in erster Linie zwischen einer First(-Level) Digital Divide, die Ungleichheiten im Zugang thematisiert, und einer Second(-Level) Digital Divide, mit der die ungleiche Verwendung des Internets mit den daraus folgenden Einflüssen auf Teilhabechancen adressiert wird. Digitale Ungleichheiten ergeben sich demnach auf verschiedenen Ebenen. Zuerst einmal sind grundsätzlich auf der Ebene des reinen Zugangs die basale Frage nach dem eigentlichen Internetzugang und die vornehmlich technische Ausstattung von Relevanz. Vor allem jüngere Kohorten besitzen diesbezüglich mittlerweile Vorteile – nahezu durchweg ist ein Zugang zum Internet vorhanden. Dennoch hängt etwa die Internet- und Geräteausstattung von der sozialen Position und den verfügbaren Ressourcen ab. Nicht zuletzt die aktuelle Homeschooling-Situation im Rahmen der Covid-19-Pandemie hat gezeigt, dass die Teilnahme am schulischen Unterricht deutlich durch ungleiche Bedingungen auch auf dieser Ebene geprägt ist (vgl. Iivari et al. 2020). So ist längst nicht überall eine ausreichende Breitbandverbindung, beispielsweise für Videokonferenzen oder Veranstaltungen mit Softwarelösungen wie Zoom etc., vorhanden oder dort ein limitierender Faktor, wo Internetzugang lediglich über Mobilfunk realisiert wird. Tendenziell sind sozial schwache Gruppen eher mit schlechterer Hardware angebunden oder verfügen für den Zugang nur über ein Smartphone. Zudem sind mit Blick auf die Breitbandversorgung auch regionale Disparitäten wesentlich.

Kunst(-vermittlung) im Digitalen

Bezogen auf diese First Digital Divide sind digitale Kunstausstellungen und -vermittlung in der Situation, eine Abwägung ihrer Formate hinsichtlich mobiler Darstellung und

notwendiger Datenmengen für die Rezipierenden vornehmen zu müssen, um nicht jene Gruppen und Personen auszuschließen, die lediglich über Smartphone-Displays und mobile Verbindungen mit in der Regel kontingentiertem Datenvolumen und/oder niedrige Bandbreiten verfügen. Dies betrifft zum Beispiel die Realisierung umfangreicher 3-D-Visualisierungen von Sammlungsräumen und Ausstellungsobjekten, Artist Talks, künstlerische Performances oder auch die Usability der digitalen Angebote auf mobilen Geräten.[2] Eine entsprechende Anpassung bzw. alternative, ergänzende Bereitstellung von Inhalten für mobile Geräte bietet sich besonders mit Blick auf jüngere Gruppen an. Für ältere Personen hingegen stellt sich stärker die grundsätzliche Frage eines Zugangs zum Internet. Gerade für die ältesten Kohorten ist daher eine Einbettung digitaler Angebote in ein umfassenderes Setting an insbesondere technischen Unterstützungsangeboten umso wichtiger.

Über die Ebene des Zugangs hinaus ergeben sich digitale Ungleichheiten aus den unterschiedlichen Kompetenzen und Fähigkeiten im Umgang mit digitalen Medien sowie aus der letztlich ungleichen Verwendung des Internets. Generell sind hier vor allem auf der Ebene der „Skills“ ältere Personen benachteiligt, wobei auch bei den sogenannten Digital Natives die Sozialisation mit dem Internet kein Garant für eine umfassende „Digital Literacy“ ist (vgl. Gui/Argentin 2011). Dennoch bietet hier die aktuelle Lage Chancen, weil zahlreiche Bevölkerungsgruppen bereits zu einer Digitalisierung ihrer medialen Praxis durch die Umstände der Covid-19-Pandemie gezwungen wurden – und so etwa durch schulische Bereiche, Arbeitskontext oder persönliche Kommunikation Erfahrungen mit niedrighem Schwellenwert Angeboten wie Zoom, WhatsApp usw. gemacht haben. Digitale Kompetenzen sind in dieser Hinsicht vermutlich höher als je zuvor, wenn auch keineswegs überall selbstverständlich. Digitale Kunstvermittlung müsste daher über den Einbezug eher technischer Unterstützungsangebote hinaus idealerweise im Rahmen einer umfassenderen Vermittlung von Kompetenzen im Digitalen integriert sein.

Betrachtet man die unterschiedliche Verwendung des Internets, vorausgesetzt Zugang und Kompetenzen sind vorhanden, so findet sich hier bei den digitalen Praktiken in großen Bereichen eine Abhängigkeit von sozialem Status und Alter. Letztlich verlängert sich die bereits angesprochene Abhängigkeit von sozialer Position und Praktiken ins Digitale. Das heißt, auch bei der Verwendung digitaler Medien zeigt sich strukturell eine Homologie von sozialem Status und Lebensstilen, vor allem statushöhere Personen nutzen das Internet eher für Praktiken, die langfristig über die zusätzliche Akkumulation von kulturellem oder sozialem Kapital Lebenschancen verbessern. Insbesondere für den Bereich der kulturellen Partizipation kommen Mihelj et al. (2019: 1) zu dem Schluss, dass, obwohl „digital media provide an important means of engaging new audiences, they also show that the engagement with museums and galleries both online and offline remains deeply unequal.“ Besonders problematisch ist hierbei der Umstand, dass Ungleichheiten im Bereich der kulturellen Partizipation im Digitalen nochmals größer sind als offline und dass digitale Medien „create opportunities for new forms of cultural segregation and exclusion,

and therefore exacerbate rather than ameliorate existing inequalities“ (ebd.: 17). Dieser Befund gilt dabei nicht nur mit Blick auf den sozialen Status (stärkere Partizipation bei sozial höher positionierten Gruppen), sondern in besonderem Maße auch für Alter (mit tendenziellem Ausschluss älterer Personen) und Ethnizität (geringere Partizipation von People of Color).

Hinsichtlich der Frage nach Auswirkungen der umfassenden Forcierung digitaler Kunstausstellungen und entsprechender Vermittlungsarbeit, wie sie seit der Corona-Pandemie an vielen Stellen üblich geworden ist, lassen sich Effekte, vor allem auf die verschiedenen sozialen Gruppen, bisher nur äußerst grob abschätzen. Zu erwarten ist aber, nimmt man die bisherigen Erkenntnisse zu digitalen Ungleichheiten und Exklusivität im Kunstfeld ernst, dass eher die bereits skizzierte Verschärfung der Zugänglichkeitsproblematik stattfinden wird. Zusätzlich trifft aktuell der ökonomische und soziale Druck mit großer Wahrscheinlichkeit diejenigen Gruppen härter, die im Vergleich über eine geringere Ressourcenausstattung verfügen und auch bisher kaum einen Teil des Publikums künstlerischer Veranstaltungen und Ausstellungen bildeten.

Ansatzpunkte für eine inklusivere Kunstvermittlung

Um Kulturvermittlung digital durchführen zu können, braucht es meines Erachtens eine kritische Reflexion einerseits der technischen Zugangsbedingungen und andererseits der Kompetenzen im Umgang mit digitalen Medien sowie flankierend eine Art Einbettung in alltägliche Kontexte, etwa auch über Unterstützung und Einführung, die durchaus als Verkopplung von Medienbildung und Kunstvermittlung verstanden werden können. Zentrale Erkenntnisse der Digital-Divide-Forschung können hierfür hilfreich sein, um Ungleichheiten im Digitalen für spezifische soziale Gruppen zu identifizieren und entsprechend unterschiedliche Publikumssegmente bzw. aktuelle Nicht-Besucher:innen angemessen zu adressieren. Aufgrund der Vielfalt an digitalen Ungleichheiten gibt es für eine möglichst inklusive und angemessene digitale Kunstvermittlung keine Blaupause nach dem Muster eines One-size-fits-all. Letztlich scheint mir eine Orientierung an den digitalen Praktiken der Rezipient:innen respektive eine Anknüpfung an deren jeweilige Medienpraxis als zielführende Strategie. Kurz: Wo und womit sind die Zielgruppen unterwegs und wie lässt sich daran anknüpfen? Vor allem für ein jüngeres Publikum scheinen die Orientierung an mobilen Geräten als Zentrum von Informations- sowie Kommunikationspraktiken und das Aufgreifen medialer Formate populärer Plattformen sinnvoll, um über den Rückgriff auf unterhaltende Elemente und Momente der Gamification Interaktion und Partizipation zu initiieren. Wesentlich schwieriger erscheint mir allerdings die Situation hinsichtlich des Einbezugs sozial schwächerer Gruppen mit eingeschränktem Zugang sowie älterer Menschen mit geringer Affinität zu populären Formen und Formaten. Dies nicht zuletzt auch, weil sich im Digitalen nochmals andere Fragen der Ansprache bzw. der Vermittlungsstrategie stellen. Während analoge Räume Momente des Zufälligen enthalten und sich darüber Kontaktpunkte zu möglichen Publika herstellen lassen, tendieren digitale Räume im Sinne multipler öffentlicher Sphären

zur Fragmentierung. Solche Filter Bubbles und Echokammern, wenn auch häufig hinsichtlich ihrer Geschlossenheit überschätzt, bieten wenig Offenheit. Webseiten von Museen und Galerien, Social-Media-Profile von Kunstinstitutionen und Galerien auf Instagram oder Facebook – sie alle unterliegen bereits einer Vorauswahl, kaum eine:r besucht sie so zufällig, wie es bei einer Adressierung im analogen Raum grundsätzlich möglich wäre. Selbst innovative Formate verpuffen dabei vor der Hermetik zeitgenössischer Kunst und der Vorauswahl ihres digitalen Publikums.

Letztlich ergibt sich aus kultursoziologischer Perspektive meiner Einschätzung nach folgendes Bild: Ein Großteil des Ausstellungs- und Vermittlungsprogramms vor allem zeitgenössischer Kunst findet aktuell etwa über Performances, Artist Talks etc. digital statt und trifft dort strukturell auf mehr oder weniger genau dasjenige Publikum, das auch sonst vornehmlich zu den Besucher:innen zeitgenössischer Kunstinstitutionen gehört und entsprechend über ein relativ hohes kulturelles Kapital insgesamt sowie feldspezifische Vertrautheit verfügt. Eine Verlagerung in den Bereich des Digitalen stellt für diese überdurchschnittlich gebildete und mobile soziale Gruppe – seien es Protagonist:innen des künstlerischen Feldes, Student:innen künstlerischer oder kunst- und kulturwissenschaftlicher Studiengänge oder das interessierte, zumeist städtische und akademische Publikum um solche Institutionen herum – in der Regel aus einer Digital-Divide-Perspektive kein Hindernis dar und bedarf wenig zusätzlicher Vermittlung. Das heißt zugleich nicht, dass sich die häufig intensiven, affektiv besetzten sozialen Beziehungen der Kunstwelt um physische Veranstaltungen ohne Bruch digital übersetzen ließen. Wie deutlich etwa die Akteur:innen des Kunstmarktes – Künstler:innen, Sammler:innen, Galerist:innen etc. – von der Digitalisierung ihrer kommunikativen Beziehungen (untereinander und mit Kunstobjekten) betroffen sind, zeigen Buchholz et al. (2020).

Dennoch: Ist man ernsthaft daran interessiert, Publikumsbereiche außerhalb wechselseitiger Anerkennungsschulen zu erreichen, so ist meines Erachtens eine breite digitale Strategie gemeinsam mit einem partizipatorischen Vermittlungsansatz, der sich auf die digitalen Praktiken des Publikums einlässt und offen für ein gegenseitiges Involvement ist, notwendig. Beispielhaft sei auf den Umstand verwiesen, dass in der aktuellen Corona-Situation zahlreiche Vermittlungsprogramme weniger auf das Einüben kultureller Codes und die Vermittlung kunstbezogenen Wissens setzen, sondern vielmehr eine aktive Rolle in der Förderung sozialer Partizipation, im Community-Building und bei der Unterstützung familiärer Betreuungssituationen einnehmen (vgl. Cobley et al. 2020, McNaughton 2020, Wright 2020). Zugleich gehen mit der umfassenden Digitalisierung der Vermittlung wie überhaupt weitere Teile von Bildung und sozialer Beziehungen die Symptome einer „Digital fatigue“ einher, die das Ungenügen der viel beschworenen Digitalisierung entlarvt. Die Sehnsucht nach einem Jenseits des Digitalen und digitaler Technologien wird mit wachsender Dauer des Social Distancing größer. Die jüngsten Serverzusammenbrüche im Museum Ludwig und in der Kunsthalle Karlsruhe angesichts des Ansturms auf Tickets sprechen hiervon

Bände. Nicht nur der Vermittlungsarbeit bleibt im Sinne derer, an die sie sich richtet, zu wünschen, dass die ausschließliche Fokussierung auf das Digitale eine Episode bleibt.

Dieser Text ist open access unter [Lizenz cc.by](#).

Dr. Steffen Rudolph ist Kulturwissenschaftler und nach beruflichen Stationen an der Leuphana Universität Lüneburg und der Eberhard Karls Universität Tübingen seit 2019 an der Hochschule für Angewandte Wissenschaften Hamburg tätig. Dort ist er aktuell für den Aufbau eines Open-Access-Labs am Department Information zuständig. Steffen Rudolph hat Angewandte Kulturwissenschaften an der Leuphana studiert und dort mit einem EU-geförderten Stipendium promoviert. In seiner Forschung beschäftigt er sich mit der Reproduktion sozialer Ungleichheiten in digitalen Medienkulturen, mit Kunst- und Kultursoziologie sowie mit Fragen nach der medialen Verhandlung der Shoah und rechter Gewalt.

Literatur

Allmanritter, Vera, 2017. Audience Development in der Migrationsgesellschaft. Neue Strategien für Kulturinstitutionen. Bielefeld: transcript

Bourdieu, Pierre, Darbel, Alain und Schnapper, Dominique, 1966. L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public. Paris: Minuit

Bruns, Axel, 2016. User-generated Content. In: Jensen, Klaus Bruhn und Craig, Robert T. (Hrsg.): The International Encyclopedia of Communication Theory and Philosophy. Volume Four. Malden, MA: Wiley, S. 2107–2112

Buchholz, Larissa, Fine, Gary Alan und Wohl, Hannah, 2020. Art Markets in Crisis. How Personal Bonds and Market Subcultures Mediate the Effects of COVID-19. In: American Journal of Cultural Sociology, S. 1–15

Clough, G. Wayne, 2013. Best of Both Worlds. Museums, Libraries, and Archives in a Digital Age. Smithsonian Institution

Cobley, Joanna et al., 2020. Museums in the Pandemic. In: Museum Worlds 8 (1), S. 111–134

Council of Europe, 2018. Online Participation in Culture and Politics: Towards More Democratic Societies? Second Thematic Report Based on the Indicator Framework on Culture and Democracy April 2018. In: Council of Europe.
<http://rm.coe.int/second-thematic-report-based-on-the-indicator-framework-on-culture-and/16808d2514>

Deursen, Alexander van und Dijk, Jan van, 2014. The Digital Divide Shifts to Differences in Usage. In: New Media & Society 16 (3), S. 507–526

DiMaggio, Paul, Hargittai, Eszter, Celeste, Coral und Shafer, Steven, 2004. Digital Inequality: From Unequal Access to

Differentiated Use. In: Neckerman, Kathryn M. (Hrsg.): *Social Inequality*. New York: Russell Sage Foundation, S. 355–400

DiMaggio, Paul und Mukhtar, Toqir, 2004. Arts Participation as Cultural Capital in the United States, 1982–2002: Signs of Decline? In: *Poetics* 32 (2), S. 169–194

Gui, Marco und Argentin, Gianluca, 2011. Digital Skills of Internet Natives: Different Forms of Digital Literacy in a Random Sample of Northern Italian High School Students. In: *New Media & Society* 13 (6), S. 963–980

Iivari, Netta, Sharma, Sumita und Ventä-Olkkonen, Leena, 2020. Digital Transformation of Everyday Life – How COVID-19 Pandemic Transformed the Basic Education of the Young Generation and Why Information Management Research Should Care? In: *International Journal of Information Management* 55, Article 102183

Kirchberg, Volker, 1996. Museum Visitors and Non-Visitors in Germany: A Representative Survey. In: *Poetics* 24 (2–4), S. 239–258

Mandel, Birgit, 2013. *Interkulturelles Audience Development*. Bielefeld: transcript

McNaughton, Esther H., 2020. Art Gallery Education in New Zealand during COVID-19. In: *Museum Worlds* 8 (1), S. 135–148

Mihelj, Sabina, Leguina, Adrian und Downey, John, 2019. Culture Is Digital. Cultural Participation, Diversity and the Digital Divide. In: *New Media & Society* 21 (7), S. 1465–1485.

Munder, Heike und Wuggenig, Ulf (Hrsg.), 2012. *Das Kunstfeld. Eine Studie über Akteure und Institutionen der zeitgenössischen Kunst am Beispiel von Zürich, Wien, Hamburg und Paris*. Zürich: Migros Museum für Gegenwartskunst/JRP Ringier

Reuband, Karl-Heinz, 2007. Partizipation an der Hochkultur und die Überschätzung kultureller Kompetenz. In: *Österreichische Zeitschrift für Soziologie* 32 (3), S. 46–70

Reuband, Karl-Heinz, 2016. *Kulturelle Partizipation: Verbreitung, Struktur und Wandel. Eine Bestandsaufnahme auf der Basis repräsentativer Bevölkerungsumfragen für die Kulturpolitische Gesellschaft – Landeskulturbericht Nordrhein-Westfalen*. Düsseldorf

Rössel, Jörg, 2009. Individuelle Ressourcenausstattung und der Zugang zum Feld der Kunst. In: Stichweh, Rudolf und Windolf, Paul (Hrsg.): *Inklusion und Exklusion: Analysen zur Sozialstruktur und sozialen Ungleichheit*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 1–19

Rudolph, Steffen, 2019. *Digitale Medien, Partizipation und Ungleichheit*. Wiesbaden: Springer VS

Singer, Jane B., Hermida, Alfred, Domingo, David, Heinonen, Ari, Paulussen, Steve, Quandt, Thorsten, Reich, Zvi und Vujnovic, Marina (Hrsg.), 2011. *Participatory Journalism. Guarding Open*

Gates at Online Newspapers. Chichester: Wiley-Blackwell.
Wright, Denise, 2020. Engaging Young Children and Families in
Gallery Education at Tate Liverpool. In: International Journal of Art
& Design Education 39 (4), S. 739–753

Zillien, Nicole, 2006. Digitale Ungleichheit. Neue Technologien und
alte Ungleichheiten in der Informations- und Wissensgesellschaft.
Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften

Endnoten

[1] Für die deutliche Distinktion spricht auch, dass die Struktur der
Besucher:innen von Ausstellungen und Museen ohne
künstlerischem Schwerpunkt der Sammlung, wie
Naturkundemuseen oder technische Museen, wesentlich mehr der
durchschnittlichen Bevölkerung entspricht (vgl. Rössel 2009).

[2] Beispielhaft sei nur auf den Gegensatz zwischen den digitalen
Angeboten hinsichtlich der Sammlungen und Ausstellungen von
Louvre und Rijksmuseum hingewiesen. Beide Institutionen
verfügen über große finanzielle Möglichkeiten für technische
Innovationen und deren Umsetzungen; dabei setzt das
Rijksmuseum mit „Rijksstudio“ explizit auf eine Mobile-First-
Strategie, wohingegen lediglich „Louvre Kids“ eine Anpassung der
Inhalte für Smartphone-Displays bietet. Entsprechend
niedrigschwelliger und einfacher zugänglich sind Inhalte, Bilder
und Texte in „Rijksstudio“, während der Louvre den Zugang für
Smartphone-Benutzer:innen deutlich schwieriger gestaltet bzw.
diese lediglich als „Kinder“ anspricht.

Accessibility, Access, and Affordance: The Amplitude of Participatory Art

Suzana Milevska

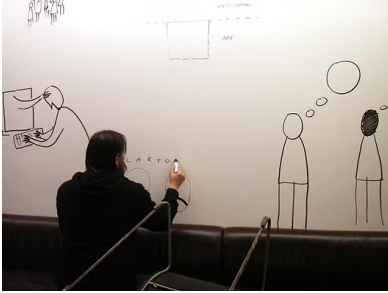
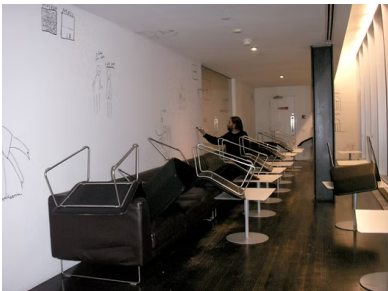


Image above and below:
Dan Perjovschi, *The Room*
Drawing, 2006, Members' Room,
TATE Modern, London, 25 March-
23 June, 2006, Courtesy of the
artist



The issue of accessibility has been already addressed in many different discussions about the reasoning behind the phenomenon of participatory art. Accessibility together with inclusivity and democratisation of museums is regarded as one of the most pertinent motivations and goals that prompted the emergence and development of various participatory art practices that aim to induce social change. (Milevska 2016: 19–20)

This essay intends to make clearer the links between the issues of accessibility, lack of access and affordance through several theoretical arguments, personal empirical observations and with one example of a participatory art project that focused on accessibility and access. I want to argue that while the hindered accessibility to art institutions is inevitably interwoven within the main rationale of participatory art practices, the lack of access to societal and political means, infrastructures and protocols is even more relevant for the emergence of participatory art, such are representation and participation in decision making via voting, deliberation, and other democratic processes. However, although the ultimate amplitude of such art projects is undisputed, I also aim to challenge the assumption that participatory art could resolve such complex socio-political, economic and gender issues by default.

The fact that the aims of participatory art projects are not related to the need to openly discuss and change only art institutions and their limitations, but are also deeply rooted in the need to analyse and criticise the socio-political systemic structures and contexts underlines the challenges, contradictions and obstacles that are generated when participatory artists create participatory art which is supposedly not confined to elitist and professional goals but is yet produced within that very system. (Gregorič and Milevska 2017: 10–27)

Let's now look closer at some of these conundrums starting from Irit Rogoff's contentious distinction between access and accessibility. Rogoff detected a certain tension between these two while aiming to clarify at least some of these contradictions and she assertively argued in favour of shifting the focus from the term accessibility towards access:

For some time now I have struggled with trying to understand how we, in the art world, might be able to shift from a dictated imperative to provide accessibility to displayed culture, to another possibility, one of forging through it, some form of access to the culture at large. (Rogoff 2013: 71)

In Rogoff's view the notion of access is more productive than accessibility. According to her, accessibility rather hinders one of the key motives for trying to involve more people in the arts in the first place – to turn them into active agents in the conversations about art and culture.

In part this has followed on from a democratizing impulse of inclusiveness, of trying to find ways in which 'everyone', regardless of origins or particularities, might have an entrée into culture. This has gone hand in hand with the politics of representation and the desire to bring into representation those who might have not seen themselves easily mirrored within mainstream or hegemonic culture. (Rogoff 2013: 71)

The main reason for the need to focus on access rather than on accessibility according to Rogoff is that accessibility assumes that inclusion and representation necessarily mean 'this kind of process by which one sees oneself and one's identity group reflected in culture and therefore taking up a rightful place within it' (Rogoff 2013: 71) and that it's concerning the assumption that art needs mediation and translation because these groups seem to be undermined as they are regarded as less knowledgeable of contemporary art by default:

Accessibility also assumes that beyond the politics of representation we also have a commitment to translate that which goes on outside the spaces of display directly into them – that we need to ensure, through these strategies of inclusion, translation, representation, and easy access, that our visitor numbers and visitor satisfaction measurements meet the required targets. At the heart of accessibility is the model of a client-based relationship with consumers who know what they want and can evaluate their satisfaction from it. Within such a set of relations there is no room for the unexpected, the speculative, or the seductive. (Rogoff 2013: 71)

Therefore, for Rogoff the tension between accessibility and access results from the fact that the 'first instrumentalizes the second, turning it into a simple system by which you can consume rather than experience'. (Rogoff 2013: 72) For this she blames the 'nostalgic desire that persists through conventional opposition between creativity and institutions in a classical modernist mode'. (Rogoff 2013: 72) and continues with even harsher criticism of the instrumentalization of accessibility:

While there is probably not much harm in such backward-looking approaches, they block any newly forged understanding that we are living out a complex entanglement of practices in which it is almost impossible to chart the boundaries between imagining, making, theorizing, questioning, displaying, being enthralled by, administrating, and translating. (Rogoff 2013: 72)

Regardless of how convincingly Rogoff issues her calls for shifting of the paradigms through and within the work in joint experiences

of the makers, displayers, and viewers and regardless of how relevant her warnings are that such shifts are entirely lost by overemphasising the calls to accessibility^[1], such theoretical and high-brow discussion about the semantic difference between the two terms might sound patronising and tone-deaf. Discussing the issue of accessibility with individuals and communities that struggle to gain not only accessibility but also any visibility, recognition and representation in the art context and cultural institutions would be particularly problematic. This is not the same as saying that Rogoff's arguments are not compelling and valid for the self-indulgent art world. However, given the current institutional conditionality that is a result of the hierarchical systemic structures and the unchallenged contentious historic, material and narrative heritage all too many individuals and communities are not entitled and/or capable to join and enjoy 'the unexpected, the speculative, or the seductive' (Rogoff 2013: 71). Rather even if they joined the discussion could be futile and the tension between accessibility and access cannot occur simply because neither of them exists from the outset.^[2]

In this respect, what is lacking from Rogoff's generalised analysis is the contextualisation of her critique and how the issue of accessibility differs depending on different ethnic, gender, class or other contexts such as disability, sexuality, citizenship status, etc. A more precise socio-political positioning is needed of such a critical analysis of the emancipatory potentials of art projects that focus on accessibility, and not only in cultural terms, but also in the context of education, art production, decision making of cultural policies, etc. In context of the discussion of the intertwinement and the tensions between accessibility and access due to the neoliberal crisis of identity politics and the limitations that it imposes to accidental encounters and enthusiastic relations necessary for creative artistic processes the acknowledgement of the class, ethnic and gender hierarchies that prevent such reciprocal processes from happening at first place makes Rogoff's analysis only a one-way street and does not explain the various stages of emancipation of the different groups in need of accessibility and eventually access to art debates and production.

Jacques Rancière's definition of emancipation as an 'encounter between two heterogeneous processes' (Rancière 1995: 63) could be helpful for an understanding of the more complex but relevant tension, the one between accessibility and emancipation. The first process for Rancière is the one of governance. It assumes a creation of community that relies on distribution of shares, hierarchies of positions and functions. This is what Rancière calls 'policy'. The second process is the one of equality, multitude of practices that starts from the assumption that everybody is equal and aims to prove this assumption. (Rancière 1995: 63)

Undoubtedly ignoring or undermining the pre-existing societal hierarchies doesn't help and the access would be futile anyway. Therefore, the acknowledgement that there are many participatory art projects that think together the issues of accessibility and access could help in overcoming the generalised theoretical discussion about the tension between the two. (Tunali 2017: 67-75) Artists as Tania Bruguera, Tanja Ostojić, Tadej Pogačar, Alfred Ulrich, Carmen Papalia, the collectives Chto Delat, Etcetera and Assemble, or the Project Row Houses have all engaged with issues

as accessibility and access to art, education, freedom of movement and citizenship in the context of different communities – e. g. refugees, sex-workers, African-Americans or Roma, homeless, etc. However, without any prejudices they also address how different socio-political contexts that determine the hierarchical relations and intersections of gender, ethnicity, sexuality, race, or capability hinder the access to otherwise available contents. Thus, accessibility and access are reciprocal and mutually co-dependent.

One of the art projects that in my view addressed both aspects in a subtle and suggestible way was Dan Perjovschi's Room Drawing from 2006 – a project that was 'installed' in the Members' Room at Tate Modern.^[3] This particular project is close to my heart not only because of its hands-on approach and potentials to reveal the existing hierarchies in different corners of the art world but also because as a PhD student in London while already being an experienced curator in my home country, North Macedonia, I've been experiencing these hierarchies exactly during that period (between 2001 and 2006) – and most directly and paradoxically I've found out that my curatorial credentials were not valid in the UK. While the openings back home were free of charge and accessible to everybody (it was the period of a slow transition between socialist and neoliberal economy, so culture was completely non-commercial) and were publicised without any privileges and hidden agendas, in London I could hardly attend any art event.^[4] Without a special personal invitation, paid institutional membership, or expensive tickets for which the long waiting list was also an obstacle it was simply impossible to attend any official opening of an exhibition, conference, performance, etc. Thus, the unique and successful participatory effect of Perjovschi's project, at least in my view, consisted exactly of the given opportunity to non-members to enter this elitist and prestigious membership-based 'club' (the single annual membership costs £90).

For the duration of the exhibition, Perjovschi turned the walls of the Members' Room into surfaces for his renowned signature 'murals' – black and white graffiti consisting of many combined cartoon-like drawings and texts. Perjovschi's project was a rare opportunity for the artist not only to meet the professionals and members of Tate Modern but also to mingle with the members of the general audience. However, even today all you can read on Tate Modern's web site about the project is: 'Treating the walls of Tate Modern's Members' Room as a blank canvas, Dan Perjovschi creates a witty, provocative and occasionally cutting social commentary, using drawing to deal with socially relevant issues. His work follows the tradition of political cartoonists' drawings which link humorous observations of everyday life with ironic commentary.'
(<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/dan-perjovschi-room-drawing-2006>) No mention of the open doors of the otherwise secluded space, nor about the new protocols of communication and relationships that were forged in the course of the project.^[5]

In the centre of the discussion about accessibility and access is the urgent need to challenge the received assumption that art is not obliged to deliver truth, but it rather constructs it. Even when it aspires toward grasping certain truths art's main role is not necessarily linked to ontology, gnoseology, epistemology, and

critical thinking in general. Art rather clings to its hermeneutical, representational and creative role. Such definitions of art imply that neither art aims to reveal some kind of absolute truth, nor it is about delivering truthful facts regarding various world phenomena. The main rationale behind this argument is the paradox stemming from such a definition of art that still prevails in different contexts in contrast to the social-practice based art and the political activist art that dominate the current non-commercial art scene. According to Trenton Merricks' critique of the theory of 'Truthmaker' its assumption that each truth has a truthmaker is problematic because it assumes that 'for each claim that is true, there is some entity that, by its mere existence, makes that claim true'.^[6] (Merricks 2007: xiii) For Merricks not each truth depends substantively on being, but rather 'making true' means that: x makes p true only if, necessarily, if both x and p exist, then p is true. (Merricks 2007: xiv) Merricks therefore introduces a certain 'conditional necessitarianism' and explores the question of whether and how the truth 'depends on the world'. (Merricks 2007: xiii) In this respect one could conclude that truth exists and can be revealed and accessed as long as the accessibility and access to it exist for all: for the artists, the institutions and for all sorts of different audiences, either individuals or communities that are at various stages of understanding of art, and this is true regardless to how complex and opaque the meaning of art is.

For various reasons, art comprises and is capable of powers that are not affordable to the state and political centres of power. I want to argue that truth as a social construct that is controlled by the societal structures of power can and should be tackled by various artistic strategies, but it takes a carefully extrapolated and targeted approach towards the stratified audiences and communities. The amplitude and affordance of art for addressing even the most uncomfortable truths about our society are relational.^[7] (Gibson 1979: 127) It's safe to state that the affordance of art depends on accessibility. Unfortunately, the inaccessibility of art is definitely one of these uncomfortable truths and both accessibility and access to art and its institutions should be rethought and reassessed time and again. Participatory art is definitely one of the artistic practices that aims to such reassessment and does it with bigger or lesser success. The current deceptive mechanisms that grind and shape truth on levels that were extremely difficult to anticipate and imagine in the pre-internet and pre-social networks era are mechanisms that are and have been affordable to artists by default. Moreover, by questioning the offered and received truths and by producing new truths and knowledges the participatory art and artistic research are capable of drawing relevant intersections between the ontological, epistemological and gnoseological role of art and thus redefining it.

The promise of participatory art is fundamentally based on the need to surpass and overcome this misgiving between the general audience and the art world. However, while on the one hand aiming to open the art institutions towards a more profound involvement of art audiences in the process of artistic practices and productions, on the other hand such tendency towards participation can produce new distinctions and 'elites' because of the too general invitation to the audiences in different levels of

direct involvement without taking into account the multi-layered and stratified audience.

Such differentiation of audiences can lead towards developing more diversified art and cultural policies among curators and art administrators but also towards a greater awareness among the 'elitist' museum and gallery audiences of the existence of other publics and participants. Yet the issues of access and accessibility remain fundamental for even starting to think the diverse structure of the audience exactly because the accessibility is as complex as the audiences that need the access.

Suzana Milevska is a visual culture theorist and curator. Her theoretical and curatorial interests include postcolonial critique of the hegemonic power regimes of representation, gender theory and feminism as well as participatory, collaborative and research-based art practices. Currently she is Principal Investigator at the Politecnico di Milano (TRACES, Horizon 2020). From 2013 to 2015 she was the Endowed Professor for Central and South Eastern European Art Histories at the Academy of Fine Arts Vienna, where she also taught at the Visual Culture Unit of the Technical University. Milevska was Fulbright Senior Research Scholar at the Library of Congress (2004). In 2012, Milevska won the Igor Zabel Award for Culture and Theory.

References

- Gibson, James J., 1979. *The Ecological Approach to Visual Perception*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt
- Gregorič, Alenka and Milevska, Suzana, 2017. *Inside Out: Critical Art Practices That Challenge the Art System and Its Institutions*. In: Gregorič, Alenka and Milevska, Suzana (eds.): *Inside-Out Critical Discourses Concerning Institutions*. Ljubljana: City Art Gallery
- Heller, Hannah, 2017. *Whiteness and Museum Education*. In: *Best Practices, Culture, Heritage, & Identity, Educational Environment*. The Inclusion - Inclusion | Museums. December 14, 2017, <https://inclusion.com/2017/12/14/whiteness-and-museum-education/> (visited 23 March 2021)
- McLean Ferris, Lana, 2014. *Visual Cultures as Seriousness* by Gavin Butt and Irit Rogoff. In: *Art Review*. 10 July 2014 <https://artreview.com/april-2014-book-review-visual-cultures-as-seriousness-by-gavin-buttirit-rogoff/> (visited 23 March 2021)
- Merricks, Trenton, 2007. *Truth and Ontology*. Oxford: Oxford Clarendon Press
- Milevska, Suzana, 2018. *Infelicitous: Participatory Acts on the Neoliberal Stage*. In: *P/art/icipate: Kulturaktiv gestalten*, Vol. 7, October 2016. www.p-art-icipate.net/cms/infelicitous-participatory-acts-on-the-neoliberal-stage, pp. 19-30 (visited 23 March 2021)
- Perjovschi, Dan, 2006. *The Room Drawing*, curator: Maeve Polkinhorn, 25 March-23 June 2006, London, Tate Modern. <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/dan-perjovschi-room-drawing-2006> (visited 23 March 2021)

Rancière, Jacques, 1995. Politics, Identification and Subjectivization. In: Rajchman, John (ed.): The Identity in Question. New York and London: Routledge

Rogoff, Irit, 2013. On Being Serious in the Art World. In: Butt, Gavin and Rogoff, Irit: Visual Cultures as Seriousness. Berlin: StenbergPress

Tunali, Tijen, 2017. The Paradoxical Engagement of Contemporary Art with Activism and Protest. In: Bonham-Carter, Charlotte and Mann, Nicola (eds.): Rhetoric, Social Value and the Arts. But How Does it Work? London: Palgrave McMillan

[1] The Art Review published a very positive, but short review of the book 'Visual Cultures as Seriousness' that didn't question the contentiousness of some of Rogoff's claims: McLean Ferris, Lana, 2014. Visual Cultures as Seriousness by Gavin Butt and Irit Rogoff. In: Art Review. 10 July 2014 visited 20.03.2021
<https://artreview.com/april-2014-book-review-visual-cultures-as-seriousness-by-gavin-buttirit-rogoff/> (visited 23 March 2021)

[2] Heller, Hannah, 2017. Whiteness and Museum Education. In: Best Practices, Culture, Heritage, & Identity, Educational Environment, The Inluseum - Inclusion | Museums. December 14, 2017 <https://inluseum.com/2017/12/14/whiteness-and-museum-education/> (visited 23 March 2021)

[3] The short description of the project and a video recording of the talk with the artist are still accessible online: Perjovschi, Dan, 2006. The Room Drawing, curator Maeve Polkinhorn, 25 March-23 June 2006, London, Tate Modern. <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/dan-perjovschi-room-drawing-2006> (visited 23 March 2021)

[4] Perhaps this doesn't apply to Perjovschi as a native Romanian, but for a completely other reason: The National Museum of Contemporary Art in Bucharest is based in the Palace of the Parliament or People's Palace – Nicolae Ceausescu's building that is one of the largest and most guarded and inaccessible museum buildings in the world.

[5] In one of the several emails during the correspondence I had with the artist about this project for this particular essay Perjovschi wrote: 'Members' Room is exclusive to the 80.000 members, but they do not come all at once [...] and it's basically a coffee shop (coffee, sandwiches and sweets and champagne) not open for everybody. And here was the deal. I asked and got permission to open the Members' Room (5th floor I think but not sure) for everybody the whole week (except on Saturday and Sunday when usually it is full because of the splendid terrace). I had to talk with the Tate director of flux of people (can u believe it?) because of opening for the public to the floor (and elevator) reserved usually for members card holders.' (email from Dan Perjovschi, 26 March 2021)

[6] For a more precise definition of the concept 'Truthmaker' as it is defined in philosophy see: Merricks, Trenton, 2007. Truth and Ontology. Oxford: Oxford Clarendon Press.

[7] The concept of affordance in art and culture was coined by James J. Gibson and first appeared in his 1966 book 'The Senses Considered as Perceptual Systems'.

„... warum denn liegt denn die da? ...“ Kunstvermittlung und Verantwortung Eva Sturm



GENERATOR
in der Einblickshalle des Sprengel
Museum Hannover
7. Juli bis 1. September 2019
Mit Helene Bierstedt, Jessica Grö-
minger, Lena Maria Hoppe, kalagrafik
(Kai & Laura Gläser), Kartel, Max
Meyer, Jascha Müller, noSignal (Samira
Körner, Julius Theissen, Vincent Fran-
ke) Simon Schirmer, Julia Thomas, Mel
Wilkens, Jonas Wömpner
Finissage am 1. September

Bild: Sprengel Museum, Gabriele Sand

„Heute, in Zeiten von Flüchtlingskrisen, Terroranschlägen, Präsidenten wie [(...)], Vladimir Putin, Recep Tayyip Erdogan, erstarken rechtspopulistische Parteien in Europa, Brexit und Klimawandel setzt eine neue Welle politischer Kunst ein.“ (Kikol 2018: 48)

„Es gibt keine Kunst, die nicht ein sublimer Akt des Widerstandes wäre.“ (Cixous 2018: 5)

Was nun kann in einer so gelesenen Situation Kunstvermittlung[1] leisten? Was kann Bildungsarbeit – ganz allgemein gefragt – dazu beitragen, dass womöglich nicht nur „sich empört“ wird, sondern wie kann vor allem gedacht und gehandelt werden? Wie können Zusammenhänge erkannt werden? Wie kann man Leid, Verwirrung, Ungerechtigkeit, rassistische Urteile, sichtbare massive Benachteiligungen, sprachlich-real unfaire Zuschreibungen, andauernde patriarchale Vereindeutigungen und gewaltsame Handlungen sehen und aushalten, ohne handlungs-un-fähig zu werden, gleichzeitig die eigene Unzulänglichkeit und Mit-Verantwortung erkennend? Welche Rolle spielt Kunst dabei, wenn man sich in ihrem Anregungshorizont und in ihrem Fragen aufhält? Wie kann man sich zu ihr verhalten?

Hier winken Bildungsansprüche.

„Es geht um Bildungsarbeit in postnazistischer, postmigrantischer Gesellschaft mit anderen, künstlerisch-kritischen Zugängen.“ (Katja Hoffmann)[2] Nicht Selbstberuhigung, sondern Sich-Verwickeln; nicht Komplexitätsreduktion und Dummheit (vgl. Pazzini 2015); nicht Unschuldsgefühle, sondern Verantwortung; nicht Harmonie, sondern kritischer Dissens.

Ganz im Gegensatz zu einem solchen Bildungswollen und Kunst-Vermittlungs-Verständnis bemerkte Wolfgang Ullrich an der Universität der Künste Berlin 2018[3] skeptisch, Kunstvermittlung sei „betreute Erfahrung“. Dahinter stünde Misstrauen. Die Begegnung zwischen dem Publikum und dem, was gesehen wird, sei darum reglementiert. Ich vermute: Ullrich hat Angst vor der Reduktion der Komplexität von Kunst und deren Verharmlosung durch Vereinfachung und Linearisierung. Es gibt ja einen ähnlichen Verdacht gegenüber Didaktik ganz allgemein.

StörDienst

Meine Karriere als Kunstvermittlerin begann in den 80er-Jahren des letzten Jahrhunderts, als mich Heiderose Hildebrand [4] fragte, ob ich nicht am Wiener Museum moderner Kunst Vermittlung machen wolle. Ich fand mich wieder in einer Gruppe. Da waren ein Physiker, eine Philosophin, mehrere Künstler/Kunstlehrer-Studentinnen, eine Grundschullehrerin u. a. Wir nannten uns „Kolibri flieg“, wollten die Fantasie fliegen lassen. Aber nachdem wir im Zusammenhang mit einem Leitungswechsel fast aus dem Museum geflogen wären, denn wir „störten“ die Museumsroutine, nannten wir uns in den 90er- Jahren „StörDienst“. Wir gingen davon aus, dass Kunst strukturell stört, und wir wollten das nicht heilen oder beruhigen, sondern Beunruhigungen lassen, eher weiter treiben als stoppen.

Wie machten wir das?

Wir lernten von Heiderose Hildebrand, dass nur das Sich-Verwickeln, das Von-etwas-angesprochen-Sein für den jeweiligen Menschen von Belang wird. Wir nutzten Tools, um von herkömmlichen Bewertungskriterien (... das kann ich auch ... das ist keine Kunst ...) abzulenken. Wir sagten zum Beispiel: „Nimm diesen Geschmack im Mund (zum Beispiel eine Zitrone) wahr und suche eine künstlerische Arbeit hier im Museum, die dem entspricht, was du schmeckst, denkst, erinnerst.“ Wir hörten zu und zwangen die anderen, auch zuzuhören. Wir diskutierten, nahmen Gegenpositionen ein, berichteten davon, was professionelle Sprecher:innen dazu gesagt hatten, zitierten die Künstler:innen, logen, deckten unser eigenes Sprechen auf, zitierten Verschiedenes und ließen nicht in Ruhe. Manche Lehrer:innen waren unzufrieden. Wir zeichneten, aßen, bauten, verrätselten, machten Musik und Geräusche, kostümierten etc., hinterließen Spuren und räumten alles wieder weg. Wir lasen, anders gesagt, das Museum und all seine Ausstellungen gegen den Strich, durchkreuzten unhinterfragte Ordnungssysteme. Manche Künstler:innen mochten das auch nicht. Verdacht auf Simplifizierung.

Was sich hier zeigt: Es gibt einen Markt der Diskurse. Anders gesagt, es gibt legitimes und illegitimes Sprechen, es gibt Diskurse, die wertvoller und teurer sind als andere. Laiendiskurse sind im Grunde genommen zwar erlaubt, aber leise und wenig aufzeichnungswürdig.

Aber da gab es auf der anderen Seite auch Kunst, die uns Kunstvermittler:innen widerstrebte. Zum Beispiel diese: John de Andreas „Woman on Bed“ von 1974. Ich zeige kein Bild. Ich bitte stattdessen, das Imaginäre aufzurufen. Zu sehen war/ist: Eine nackte Schöne, schlafend, etwas über 20 Jahre alt, mit kleinen Brüsten und schwarzem Haar, sie liegt auf einer Matratze mit weißem Bettlaken auf dem Museumsboden, allen Blicken

ausgeliefert. Wir Kunstvermittler:innen saßen auf dem Boden vor der Skulptur, zerbrachen uns zu zweit den Kopf, wie wir mit dieser Nackten umgehen sollten, und erzählten uns von John de Andrea, da kam ein etwa vierjähriges Mädchen in den Raum gelaufen, sah die Figur und rief, ohne zu stoppen: „Warum denn liegt denn die da? Warum ist die nicht zugedeckt?“ Und weg war sie. Es folgte der lächelnde, kopfschüttelnde Vater.

Das kleine Mädchen hatte uns etwas gezeigt. Sie wurde zu unserer Vermittlerin, genauer gesagt, sie nahm die Position der Vermittlerin ein, ließ uns sitzen in unserem Staunen, vor der entblößten Liegenden.

Hélène Cixous schreibt: „Wenn man die Frau sucht, kann man sich ziemlich sicher sein, sie immer in derselben Position zu finden, nämlich im Bett. Sie ist im Bett [...] oder sie ist im ‚er‘. Sie liegt und sie schläft: sie ist ‚gestreckt‘ [...]. Dornröschen wird aus diesem Bett durch den Mann herausgeholt, denn die Frauen wachen nicht von allein auf, wie ihr wißt, dafür sind die Männer nötig.“ (Cixous 1977: 19)

Alterität und Verantwortung

Welche Verantwortung haben also Kunstvermittler:innen? Welche haben Künstler:innen? Kann man danach fragen? Und was heißt das überhaupt: Verantwortung „haben“? Was meint „Empört euch!“?

Im ersten Zitat dieses Textes traten diese Herren auf: Vladimir Putin und Recep Tayyip Erdogan sowie generell rechtspopulistische Parteien in Europa – sie alle fühlen sich bestimmt verantwortlich, etwa für „das russische Volk“, „das Türkische“ etc. Die Anhänger der AfD in Deutschland singen gerne die deutsche Nationalhymne und schließen damit alle anderen aus, das heißt, sie stellen sich her als Nation, als Identität.

„Die notwendige Grundlage für diese Konzeptionen von Verantwortung bildet ein spezifisches Verständnis eines autonomen und in diesem Sinne handlungsfähigen sowie zurechenbaren Subjekts. [...] Freiheit, Handlungsfähigkeit und Zurechnungsfähigkeit stehen damit in einem intrinsischen Zusammenhang. Sie werden nicht nur vorausgesetzt, sondern zugleich dem Verantwortungsbegriff unterstellt.“ (Flatscher 2016)

Das ist genau das Gegenteil des Verständnisses von Verantwortung, wie es Emmanuel Levinas denkt. Kein souveränes Subjekt, sondern im Gegenteil: Der Prozess der Subjektconstitution wird aus alteritätsethischer Perspektive verstanden. Verantwortung wird zu der „wesentlichen, primären und grundlegenden Struktur der Subjektivität“ (Levinas 1992: 72).



Valie Export: Aktionshose,
Genitalpanik, 1969. Selbst-
inszenierung
©VALIE EXPORT, Bildrecht
Wien, 2021, Foto: Peter
Hassmann
Courtesy VALIE EXPORT

Die „Alterität, von der bei Levinas in Jenseits des Seins die Rede ist, lässt sich nicht als ein wie auch immer geartetes Gegenüber des Subjekts begreifen; sie erscheint nicht in den herkömmlichen Kategorien von Raum und Zeit, sondern widersetzt sich jeder möglichen Verortung sowie Datierung. Die Andersheit bestimmt – vor jeder bewussten Konstitutionsleistung oder generösen Aufnahme – das erst zu konstituierende Subjekt. Das Andere tritt somit nicht in einem zweiten Schritt zu einem bereits etablierten Subjekt hinzu, sondern hat es je schon heimgesucht.“ (Flatscher 2016)

Das Andere ist so gesehen nicht nur die Voraussetzung jeden Subjekts, wir sind auch für das Verhältnis dazu und für das Andere verantwortlich. „In diesem Zusammenhang spricht Levinas von einem konstitutiven „Paradox der Verantwortung“ (Levinas 1998: 46), das darin besteht, dass das Subjekt in die Verantwortung genommen wird, ohne dass diese Verantwortung in ihm seinen Anfang findet. Diese „vor ursprüngliche“ Verantwortung wird daher auch niemals abzugelten sein, sondern sie „wächst“ – wie Levinas nachdrücklich betont – „in dem Maße, in dem sie übernommen wird“ (Levinas 1998: 44).

Jacques Derrida hat mit diesem Verständnis von Verantwortung weiter gedacht. Er wendet sich dem französischen Verb „répondre“ zu, das sowohl mit „antworten“ also auch „verantworten“ ins Deutsche übertragen werden kann. Matthias Flatscher denkt mit Derrida noch weiter: „Jede Inanspruchnahme der Sprache antwortet demnach bereits auf diskursive Vorgaben [...]. Stets trägt oder übernimmt man Verantwortung für- (sich selbst, seine Handlungen, seinen Diskurs) und verantwortet sich vor-, indem man zunächst antwortet (jemanden auf-).“ (Flatscher 2016)

Ein zentraler Begriff, an dem sich das Für-den-anderen-verantwortlich-Sein verdichtet, ist das „Antlitz“. Mit Bezug auf Levinas heißt es: „Diese äußerliche und ob der Nacktheit sichtbare Hilflosigkeit, die ein Gesicht ausdrückt, fordert mich auf zu helfen, nicht nur wenn es um das Antlitz geht, sondern wenn jemand hilflos auf der Straße liegt oder wenn ich die medialen Bilder des Fernsehens sehe. So sehen sich viele, auch Politiker angesichts der Bilder von erniedrigten und gequälten Menschen, plötzlich genötigt, diesen Menschen zu helfen, auch wenn es nicht unbedingt in ihr politisches Kalkül passt.“ <https://www.hoheluft-magazin.de/2015/11/verantwortung-fuer-fluechtlinge/> (Zugriff 10.3.2021)

„Einem Menschen begegnen heißt, von einem Rätsel wachgehalten zu werden“, sagte Levinas einmal. Wenn ich also frage, welche Verantwortung haben Kunstvermittler:innen, dann kann ich mit Levinas zumindest dies antworten: Der Andere ist unendlich fremd und ein immerwährendes Rätsel. Der Andere ist immer schon da. Die Verantwortung für mich und mein

Handeln ist unendlich. Die Verantwortung für den Anderen ist unendlich. Ich bin kein souveränes Subjekt. Die Diskussionen und Verhandlungen, die Fragen und (Ver-)Antwort(ung)en müssen weitergehen.

Kunst und die Gabe der Bildung



John de Andrea: Woman on Bed, 1974 © Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien

Als Kunstvermittlerin fühle ich mich zu dem berufen, zu tun, was ich kann: mit Kunst zu arbeiten und Bildungsprozesse anzustoßen. Beides ist unvorhersehbar, nicht kontrollierbar, unendlich. Und darum eine ständige Infragestellung. In jedem Fall bin ich mit Alterität konfrontiert, bin gefordert, überfordert.

Dieses Foto zum Beispiel. Ich betrachte es, zeige es, setze es der Frauenfigur des hyperrealistischen Künstlers John de Andrea gegenüber. Ich zeige das Bild an dieser Stelle (doch). Und ich antworte damit auf eine sich mir stellende Frage, ohne je die letztgültige Antwort zu bekommen: ob ich das „darf“.

Oder: Bildung zum Beispiel. Die versuche ich hiermit zu initiieren, nicht wissend, ob das Quatsch ist, irgendwohin führt oder nur „Meins“ ist.

Über Bildung habe ich bei dem Erziehungswissenschaftler Michael Wimmer, der sich auf Derrida und dessen Denken der Dekonstruktion bezieht, gelernt, dass diese eine „unmögliche[5] Auf-Gabe der Pädagogik“ (Wimmer 1996: 149) sei, weil man über Bildung niemals verfügen kann. Bildung ist eine Gabe, die da ist oder nicht: „Eine Gabe kann es [...] nur geben, wenn es keine Reziprozität gibt, keinen Tausch, keine Gegengabe, keine Schuld als aufgeschobene Rückgabe.“ „alle Modalitäten der Intentionalität zerstören [...] die Gabe.“ (Wimmer 1996: 154) Nicht Wissen wird im Bildungsprozess gegeben. Dies wird nur vermittelt. Denn Wissen allein „ist fieberfrei und leblos“ (Cixous 2017: 35), so Cixous.

Gegeben wird die Gabe selbst als das Unmögliche und mit ihr das Selbstdenken-und-erkennen-Wollen, der Wille zum Wissen vielleicht.

Und dieses Wissen beinhaltet auch das Wissen um die Notwendigkeit und die Übernahme von Ver-Antwortung, in der alles auf dem Spiel steht, vor allem das Subjekt selbst mit ihrem/seinem konstitutiven blinden Fleck.

Eva Sturm, Prof., Mag., Dr., geb. in Österreich, Kunstpädagogin, Museumspädagogin und Germanistin. Lehrte 1998–2006 an der Universität Hamburg. Gast- und Vertretungsprofessuren in Berlin, Oldenburg und Erfurt 2003–2008. 2009–2015 Professur für Kunst-Vermittlung-Bildung in Oldenburg. Habilitation 2009. Lebt in Berlin. Mehrere Buchpublikationen. Arbeitsschwerpunkte: Sprechen über Kunst; (künstlerische) Kunstvermittlung; künstlerisch-publikumsintegrative Projekte; Von Kunst aus / Kunstvermittlung mit Gilles Deleuze.
Derzeit freiberufliche Kunstvermittlerin in Theorie und Praxis.

Literatur

Cixous, Hélène, 1977. Die unendliche Zirkulation des Begehrens. Berlin: merve

Cixous, Hélène, 2017. Gespräch mit dem Esel. Blind schreiben. Wien: zaglossus

Cixous Hélène, 2018. Schriften zur Kunst. Berlin: Matthes & Seitz

Flatscher, Matthias, 2016. Was heißt Verantwortung? Zum alteritätsethischen Ansatz von Emmanuel Levinas und Jacques Derrida. <https://www.praktische-philosophie.org/flatscher-2016.html> (Zugriff 10.03.2021)

Freud, Sigmund, 1968. Notiz über den Wunderblock. In: ders.: Gesammelte Werke, 14 Bd. (Werke aus den Jahren 1925–1931). Frankfurt a. M.: S. Fischer

Kikol, Larissa, 2019. Nett geknebelt. Zur Schalldichte der ‚L’art pour l’art politique‘. In: Kunstforum International Bd. 254, Juni/Juli 2019, S. 46–61

Levinas, Emmanuel, 1998. Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht. Freiburg: Karl Alber

Pazzini, Karl-Josef, 2015. Bildung vor Bildern. Kunst • Pädagogik • Psychoanalyse. Bielefeld: transcript

Wimmer, Michael, 1996. Die Gabe der Bildung. Überlegungen zum Verhältnis von Singularität und Gerechtigkeit im Bildungsgedanken. In: Maschelein, Jan, Wimmer, Michael: Alterität, Pluralität, Gerechtigkeit. Randgänge der Pädagogik, S. 127–162. Sankt Augustin: Academia

Im Text zitiert:

<https://www.hoheluft-magazin.de/2015/11/verantwortung-fuer-fluechtlinge/> (Zugriff 10.03.2021)

Endnoten

[1] Kunstvermittlung als Arbeiten/Sprechen im Zusammenhang mit/über/ in Folge von Kunst, meist Laienkunstvermittlung (zum Beispiel Führungen, Gespräche, Aktionen, performative Vorgangsweisen etc.)

[2] E-Mail an die Autorin 2018

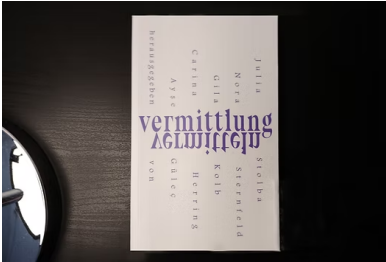
[3] „Gegen die Entmündigung von Kunst und Pädagogik“. Universität der Künste Berlin 2018

[4] Heiderose Hildebrand ist eine der wichtigsten Figuren in der österreichischen Vermittlungsszene.

[5] Auch Sigmund Freud sprach von den drei „unmöglichen Berufen“, denen nicht Erfolg, sondern der ungenügende Erfolg gewiss ist: dem Regieren, dem Analysieren und dem Lehren (vgl. Freud 1968: 94).

vermittlung vermitteln. Fragen, Forderungen und Versuchsanordnungen von Kunstvermittler:innen im 21. Jahrhundert

Buchbesprechung von Martin Krenn



vermittlung vermitteln. Fragen, Forderungen und Versuchsanordnungen von Kunstvermittler:innen im 21. Jahrhundert
Bild: Martin Krenn

„Warum müssen wir als Kunstvermittler:innen immer wieder um die gleichen Themen und Bedingungen bei den Institutionen kämpfen?“ Dies war eine der Ausgangsfragen einer Veranstaltungsreihe mit dem Titel „vermittlung vermitteln“ der documenta Professur an der Kunsthochschule Kassel, die von November 2018 bis Juli 2020 stattfand. Vor ein paar Monaten ist ein kleiner Sammelband mit demselben Titel erschienen, der Beiträge zu aktueller Kunstvermittlung versammelt.

Die Herausgeberinnen Ayşe Güleç, Carina Herring, Gila Kolb, Nora Sternfeld und Julia Stolba beschreiben im Vorwort ihre Zielvorstellungen: Es gehe darum, „Geschichte(n) und Gegenwart(en), Theorie und Praxis, Kritik und Alltag zusammenzudenken“.

Dadurch sollten „neue Ansätze imaginiert und mögliche Konvergenzen zwischen historischen emanzipativen Bildungsprojekten und aktuellen post-digitalen Strategien, zwischen Arbeitskämpfen und Zukunftsvisionen, zwischen lokalen Diskussionen in Kassel und transnationalen Vermittlungsdebatten“ hergestellt werden. Die Publikation enthält zehn Beiträge, in denen die Thematik aus verschiedensten Perspektiven diskutiert wird. Die Vielfalt schlägt sich auch in den unterschiedlichen Textsorten nieder: Neben Interviews, einem Forderungskatalog und Projektberichten bildet sogar eine Art Begriffsglossar einen eigenständigen Beitrag. Das ambitionierte Layout betont die Vielgestaltigkeit, indem die Artikel unterschiedlich gestaltet und sogar in verschiedenen Schriftarten gesetzt worden sind. Diese vielen Satzbilder wirken sich allerdings nicht immer positiv auf den Lesefluss aus, zudem ist der Bundsteg (linker bzw. rechter Innenrand der Buchseite) bei einigen Beiträgen etwas zu schmal geraten. Diese kleine Schwäche des Layouts sollte aber nicht davon abhalten, sich in die Lektüre der verschiedenen Positionen zu vertiefen. Alle Beiträge eint nämlich, dass sie emanzipatorisch und selbstreflexiv ausgerichtet sind.

Der Forderungskatalog der doc14_workers zeigt gleich zu Beginn auf, dass die prekäre Situation von progressiven und kritischen Kunstvermittler:innen überwunden werden muss und dass es dazu notwendig ist, sich besser zu organisieren. Interviews und Projektberichte geben wichtige Einblicke in historische und gegenwärtige Formen kritischer Kunstvermittlung.

Herausgegriffen sei hier ein Gespräch von Claudia Hummel mit Ayşe Güleç und Gila Kolb. Claudia Hummel verweigert sich der

„Anrufung des neoliberalen Bildungssystems, alles neu erfinden zu müssen“, und setzt stattdessen auf das frei werdende Potenzial von Archivfunden. So sollen zum Beispiel längst vergessene Praxen der 1970er-Jahre re-aktualisiert und in neue Praxen für die Gegenwart transformiert werden. Die Wiederaufführung des künstlerisch-educativen Projektes „Spielclub“ aus den Jahren 1970/71 stellt ein solches Beispiel dar. 50 Jahre nach der Erstausführung fand nämlich in der Berliner neue Gesellschaft für bildende Kunst (nGbK) erneut ein „Spielclub“ mit dem Zusatz „Oranienstraße 25“ statt, in dessen Rahmen eine Arbeitsgruppe mit Kindern und Jugendlichen dem historischen Beispiel folgend spielerisch aktuelle Fragen der Stadtentwicklung kritisch behandeln wollte. Allerdings schien der Versuch, mit den Schüler:innen die Mietproblematiken in der Stadt im Jahr 2019 zu besprechen, auf wenig Gegenliebe zu stoßen, da es die Schüler:innen vorzogen, Fridays-for-Future-Demonstrationen im Rahmen des „Spielclubs“ zu organisieren. Die Offenheit der Künstler:innen und Vermittler:innen, einen solchen Vorschlag anzunehmen und von und mit den Schüler:innen zu lernen, anstatt sie zu belehren, zeichnet aber gerade eine solche Re-Aktualisierung aus. Die Re-Aktualisierung des Projektes „Bauvorhaben Mitmachstadt“ von 1979, das seinerzeit von Studierenden und Lehrenden des „Modellversuchs Künstlerweiterbildung“ entwickelt worden ist, ist ein weiteres Beispiel für Claudia Hummels kunstvermittlerischen Re-Aktualisierungsansatz. Im Rahmen des Projektes „Kontext Labor Bernau“ re-inszenierte sie die Mitmachstadt, um „Fragen von Privatisierung und Kapitalisierung von Stadt“ 2015 erneut zu stellen. Mehrere Tonnen von rohem Ton wurden dafür nach Bernau gebracht und im Zeitraum von drei Monaten wurde mit Bernauer Schulklassen und bis zu 700 Stadtbürger:innen ein Modell geknetet, „Privatisierung gespielt, Stadtteile wieder abgerissen und die Nutzung in Workshops verhandelt“. Am Ende stellte sich heraus, dass die Bernauer:innen zwar kein großes Problem mit Privatisierung hatten, allerdings durch das Knetprojekt auf das Defizit eines fehlenden Kinderkunstortes aufmerksam wurden, was dazu führte, dass bei der Projektabschlussveranstaltung beschlossen wurde, eine dauerhafte Kinderkulturstädte in Bernau zu schaffen.

Am Ende des Bandes überrascht schließlich das Wiener Kollektiv trafo.K mit einer kommentierten Begriffssammlung, die sich dem Phänomen von sogenannten Buzzwords im neoliberalen Kulturbetrieb entgegenstellt und das Ziel verfolgt, Begriffe, die zunehmend „leer und schal“ erscheinen, für kritische Vermittlung zurückzuerobern und wieder nutzbar zu machen. Das letzte Wort der Auflistung ist „Zugang“ und trafo.K fragen, inwieweit „Kultur für alle“ ein Leitmotiv der kritischen Kunstvermittlung sein kann: „Zurecht sagten uns Jugendliche, mit denen wir arbeiteten: ‚Nur weil ihr uns ausschließt, müssen wir da nicht rein wollen!‘ oder ‚Ich gehe nie in Museen, die sind nicht für mich gemacht.‘ Das wollen wir ernst nehmen.“

Die gelungene Zusammenstellung von wesentlichen Themen und Fragestellungen der Vermittlung, die in den Beiträgen zum Teil auch konkret behandelt werden, macht dieses kleine Büchlein zu

einer wahren Fundgrube für all jene, die nach neuen progressiven kunstvermittlerischen Praxen Ausschau halten.

„vermittlung vermitteln. Fragen, Forderungen und Versuchsanordnungen von Kunstvermittler:innen im 21. Jahrhundert“ kann direkt beim Verlag nGbK – neue Gesellschaft für bildende Kunst bestellt werden und kostet 9,50 Euro.

Kritisch im Netz

Das Paradoxon der Kunstvermittlung in den sozialen Medien

Nick Schamborski



Bild: Hitus T. Manleitner

Nach über einem Jahr der Coronapandemie haben sich immer mehr Institutionen notwendigerweise in die *digitalen Räume* hineingetraut. Im Moment scheint es nur wenige Möglichkeiten außerhalb der *sozialen Medien* zu geben, weiterhin mit Kunst- und Kulturbegleitenden im Kontakt zu bleiben. Die Coronapandemie beschleunigt die Digitalisierung und zeigt, wie ein Leben in einer zunehmend globalisierten Ferngesellschaft [1] aussehen könnte. Die Möglichkeit, sich mit vielen Menschen in einem physischen/analogen Raum versammeln zu können, wird sich vermutlich in der Zukunft nur noch unter erschwerten Bedingungen ergeben oder sogar ganz ausbleiben – und somit wird der *digitale Raum* immer stärker den physischen öffentlichen Raum ablösen.

Der *digitale öffentliche Raum*, wie er sich etwa in den *sozialen Medien* abbildet, unterscheidet sich in vielen Punkten stark vom physischen öffentlichen Raum. Alles scheint direkt oder indirekt von einer ökonomischen Bewertung in Form von Likes, Klicks und Abonnent:innen abhängig zu sein.

Wie ist es dort überhaupt möglich, komplexe und prozesshafte Fragestellungen der Kunst und der Kunstvermittlung zu erörtern oder zur Diskussion zu stellen? Was für eine Position kann die Kunstvermittlung in dieser durchökonomisierten Welt einnehmen? Die Schnelligkeit und Oberflächlichkeit der *sozialen Medien* verändern und beeinflussen auch das Leben im physischen Raum. Jede Person, die sich in *digitalen Räumen* bewegt und die Inhalte der anderen Nutzer:innen konsumiert, ist zugleich meist selbst auch eine erschaffende Person. In den *sozialen Medien* werden aus Konsument:innen Produzent:innen. Die Bildwelten, die viele Menschen im *digitalen Raum* erschaffen und die sie umgeben, sind der Ausgangspunkt für diese Arbeit.

Bevor ich tiefer in das Thema einsteige, möchte ich noch kurz einige Begriffe vorstellen. Ich werde in diesem Text sehr häufig die Ausdrücke *digitaler Raum* und *soziale Medien* verwenden. Beide können Verwirrung stiften. Über den *digitalen Raum* zu schreiben, kann nur einen kleinen Ausschnitt bedeuten. Ganz egal wie viel ich scrollte und mich informiere – ich sehe immer nur mikroskopartige Ausschnitte des Internets. Ähnlich verhält es sich bei den *sozialen Medien*. Wenn wir über den *digitalen Raum* sprechen, dann erscheint es so, als gäbe es einen Raum, der abseits des realen,

physischen oder auch analogen Raumes existiert. Doch jedes Abbild, jede Handlung, die ich mit meinem digitalen Endgerät durchführe, hat einen direkten Einfluss auf meinen Körper; sei es durch Emotionen oder andere physische Reaktionen. Alles, was auf den öffentlich-privaten Straßen des *Digitalen* passiert, steht in einem direkten Bezug zum *Nichtdigitalen*. So gibt es im Prinzip auch keine Räume mehr, die nicht eine Wechselbeziehung zum *Digitalen* haben, ganz unabhängig von der Intention. Das ist eine meiner Erkenntnisse, die mich auch dazu bewogen hat, genau über dieses Feld zu schreiben. Denn jedes Verhalten zu oder in der digitalen Gesellschaft ist eine Positionierung, insbesondere auch ein passives Ignorieren. Trotzdem werde ich in einer ständigen Wiederholung die Begriffe *digitaler Raum* und *soziale Medien* verwenden, weil ich es für notwendig erachte, diese Kategorien zu nutzen, um überhaupt in das Gespräch über diesen Themenkomplex zu kommen.

Was sind die Aufgaben und die Problematiken einer künstlerischen Kunstvermittlung in den *digitalen Räumen*? Wie können kritische Bildreflexionen in einer schnelllebigen Aufmerksamkeitsökonomie überhaupt eine Sichtbarkeit erfahren?

Während ich zu diesen Themen forsche und recherchiere, absolviere ich ein Praktikum in der Museumskommunikation des Zentrums für Kunst und Medien (ZKM) in Karlsruhe. Sowohl meine praktischen als auch meine theoretischen Ausführungen sind mitunter von meinen Erfahrungen an dieser Institution geprägt. Die digitalisierte kunstvermittelnde Praxis ist hier schon längst Alltag geworden und das ZKM verfügt über ein breites Spektrum an digitalen Formaten.

Der Leiter des ZKM, Peter Weibel, spricht in einem Interview mit dem Monopol Magazin über die Notwendigkeit, „dass Museen das bessere Netflix werden müssten“.[2] Netflix ist mit seiner großen Marktmacht eines der einflussreichsten kulturellen Bildmedien unserer Zeit. Wie aber können sich künstlerische Prozesse überhaupt zu solchen Bildgiganten positionieren oder gar mit ihnen mithalten? Darüber hinaus möchte ich die Frage stellen, ob dies in irgendeiner Art und Weise die Aufgabe von Kulturarbeit im Netz sein sollte. Was unterscheidet Marketingziele von künstlerischen Zielen?

Das Paradoxon ist, dass es nahezu unmöglich ist, komplexe und kritische Bildkompetenzen innerhalb der *sozialen Medien* zu generieren, und dass gleichzeitig eine unabdingbare Notwendigkeit existiert, genau in diesen *digitalen Räumen* eine selbstreflexive und kritische Praxis zu etablieren. Da viele Menschen mit und durch diese Kanäle kommunizieren, sind das Denken über Bilder und eine Reflexion über diese Prozesse umso wichtiger geworden. Bei allen Begrenzungen im *digitalen Raum* gibt es durchaus auch ganz neue Möglichkeitsräume, um bisher marginalisierte Themen in den Vordergrund zu rücken. Ich interessiere mich für neue autonome Bereiche im *digitalen Raum* und dafür, wie die Kunstvermittlung eben diese nutzen kann, um sogar in verkrampften, statischen Institutionen antikonoloniale und queere Perspektiven viel stärker in den Mittelpunkt zu rücken und vielleicht sogar alte epistemische Gewalten, die diesen Häusern inhärent sind, ins Wanken zu bringen.

Kristin Klein schreibt dazu: „Während die Netzkunst zu Beginn der 1990er Jahre mit dem Internet noch eine Hoffnung auf umfassende Demokratisierungsprozesse verband, sieht sich die Kunst gegenwärtig mit einem in fast allen Bereichen kommerziell gewordenen Netz konfrontiert. Zwar haben sich neue kollaborative Formen der Wissensproduktion, Räume des Austauschs in vielzähligen Online-Communities und Möglichkeiten pluraler Identitätsentwürfe eröffnet, jedoch sind diese in weiten Teilen durch wirtschaftliche Interessen, Aufmerksamkeitsökonomien, Überwachung und affektgeladene Diskussionen überformt.“[3]

Wie können Künstler:innen, Kunstvermittler:innen und die Kunsträume selbst mit diesen kommerziellen Räumen umgehen? Wird der *digitale Raum* nur zur Bewerbung von Ausstellungen und Veranstaltungen wahrgenommen oder wird dieser als ein Kulturraum gesehen, der künstlerische Diskurse und Relevanz nicht nur abbildet, sondern auch selbst erschafft?

Die Bilderwelten, die uns umgeben, sind schon längst physische Realitäten geworden und eine Trennung zwischen *Digitalem* und *Analogem* ist theoretisch wesentlich schwieriger, als es scheint. Unsere *digitale Umgebung* und *Tätigkeiten* haben direkte Auswirkungen auf unsere physische Situierung. Die Bilderwelten beeinflussen unseren Alltag, unsere Entscheidungen und unser Befinden. Allerdings sind, wie bereits beschrieben, die Menschenbilder stark geprägt von der Ökonomisierung dieser Räume. Auch wenn die Vielfalt von Aktionen, Bildern und Ideen in den *sozialen Medien* überhaupt nicht greifbar und so divers wie die vielen Menschen ist, die diese Plattformen täglich nutzen, bekommen trotzdem ganz bestimmte Menschenbilder viel mehr Sichtbarkeit als andere. Dies sind vor allem Menschenbilder, die in die kapitalistischen Funktionsweisen von *sozialen Plattformen* passen.

Dazu kommen noch bestimmte Algorithmen, die Körper bewerten und nach der Beurteilung hervorheben oder ausschließen. Es gibt Filter, die Körper normieren und homogenisieren, damit sie sich einfacher in die Bilderökonomien der Räume einpassen. Die bewertenden Algorithmen und normierenden Filter funktionieren nicht nur nach kapitalistischen, sondern auch nach rassistischen, ableistischen und sexistischen Kriterien.[4]

Meiner Meinung nach haben staatlich geförderte Bildungseinrichtungen, die im Rahmen eines gesellschaftlichen Bildungsauftrags finanziert werden, die Aufgabe, sich in diesen Orten reflexiv zu positionieren. Kunstvermittlung bekommt in *digitalen Räumen* neue Aufgabenfelder, bei denen es nicht einfach nur um eine Vermittlung von etablierten Kunstwerken und Künstler:innen geht, sondern weit darüber hinaus. Die digitale Souveränität und bildnerische Selbstbehauptung stehen im Vordergrund einer künstlerischen Kunstvermittlung im *Digitalen*.

Als ich begann, kunstvermittlerisch zu arbeiten, habe ich mich bei den Kunst-Koffern[5] engagiert. Bei diesem kunstvermittlerischen Straßenprojekt war die Hauptaufgabe, niedragschwellige Kunstpraxis anzubieten. In einer offenen Ateliersituation konnten uns Menschen jeden Alters regelmäßig auf öffentlichen Plätzen

besuchen und mit Materialien experimentieren. Neben dem offenen Zugang lag der Fokus dieser Praxis insbesondere auf einem bewertungsfreien Raum, der prozesshaftes Arbeiten ohne eine Funktionalisierung der Entstehungsprozesse möglich macht. Wir wollten hierbei das Bewusstsein unterstützen, dass jeder Mensch die Umgebung mitgestalten kann, dass wir nicht einfach nur von außen bestimmt werden, sondern es viele Möglichkeiten gibt, unser Umfeld zu beeinflussen und selbst mitzuformen.

Diesen Freiraum möchte ich mit kunstvermittlerischer Arbeit ins *Digitale* überführen und die Problematiken und Möglichkeiten erläutern. Theoretisch werde ich mich hierbei aber nicht mehr auf den Diskurs des offenen Ateliers beziehen, sondern viel mehr auf die Praxis der Queer Art Education.[6]

Für mich denkt eine Queer Art Education eine offene Ateliersituation viel weiter und positioniert sich ganz bewusst entgegen eines kolonialen, heteronormativen, ableistischen Kulturkanons: ein Feld, das neue Perspektiven eröffnet, das visuelle Monopole hinterfragt, marginalisierte Körper in den Fokus nimmt, sich stärker auf körperliche Erfahrungen bezieht und neue Zugänge denkt und schafft.

Welche Strategien können wir entwickeln, um so eine freie, dynamische Praxis selbst an statischen Museen zu etablieren?

Aufgaben der Kunstvermittlung in einer digitalisierten Gesellschaft

Wenn ich über kunstvermittelnde Praxis referiere, dann bezeichne ich eine selbst künstlerisch wirkende praktische Handlung, die in ihrer Performanz nicht nur Kunst und Kultur zeigt, sondern selbst als eine künstlerische Praxis funktioniert.[Z] Diese Selbstverständlichkeit im kunstvermittelnden Diskurs bekommt eine ganz neue Relevanz im *digitalen Raum*, da der *digitale Raum* selbst ein Raum ist, in dem Kultur passiert.

Um dem Anspruch, Kunst nicht nur abzubilden, sondern selbst künstlerisch im *digitalen Raum* aufzutreten, gerecht zu werden, ist es notwendig, eine Prozesshaftigkeit zu etablieren. Das Erleben von künstlerischen Prozessen muss dafür nicht einfach im *digitalen Raum* abgebildet werden, sondern als eigenständige künstlerische Arbeit funktionieren. Nur so können überhaupt Begegnungen und künstlerische Handlungsfelder eingebracht werden.

Die Fragestellung lautet also: Wie können wir die Experimente, die wir ansonsten mit Körpern und Materialien in der analogen Kunstvermittlung durchführen, in *digitale Räume* transferieren?

Dazu ist es nicht nur essenziell, künstlerische Ausdrucksformen mit und entgegen den *sozialen Medien* zu finden, sondern auch, sich ganz bewusst in ihnen zu verorten. In den Räumen, die allein von ihrer Funktionsstruktur der Kapitalakkumulation verschrieben sind und dementsprechend auch ökonomisierte Bilder hervorbringen, ist es umso wichtiger, Interaktionen und Strategien auf diese Aspekte hin zu überprüfen und zu hinterfragen. Dazu zählt nicht nur eine selbstständige Bildproduktion, die mit den Normierungen im *Digitalen* bricht, sondern auch Möglichkeitsräume für alle

Nutzer:innen der *sozialen Medien* zu schaffen, dies ebenfalls zu tun. Die Aufgabe einer digitalen Selbstbestimmung ist es, einer Vielzahl von Menschen zu ermöglichen, ganz unabhängig von den zur Verfügung stehenden Ressourcen eigene Bilder und sogenannte Images zu produzieren und diese kritisch zu reflektieren.

Mit digitaler Souveränität ist nicht nur die Produktion, sondern auch eine Analysefähigkeit gemeint, die Konsument:innen vor Inhalten und Bildern in den *sozialen Medien* mündig macht, Prozesse hinter den Bild- und Textproduktionen zu verstehen und diese einordnen zu können.

Dafür ist es ebenso notwendig, sich dem liberalen Mythos der *sozialen Medien* entgegenzustellen. Das Versprechen etwa, dass im Netz jede Person selbst zur:zum erfolgreichen sogenannten Broadcaster:in werden kann, ist ohne die ökonomischen Grundlagen, die für eine Sichtbarkeit in den *sozialen Medien* sorgen, eine Legende. Dies gehört zu einer Kontextualisierung der Umgebung, in der digitale Bildproduktionen stattfinden. Für eine selbstbestimmte Verortung sind Fragestellungen zu den Funktionsweisen von Algorithmen, künstlicher Intelligenz und der Infrastruktur der *sozialen Medien* ebenso wichtig.

Künstlerische Strategien im Netz gibt es bereits sehr viele, die dabei helfen können, über künstlerische Bildproduktionen im Internet zu reflektieren. Darüber hinaus braucht es aber auch digitale Werkstätten und Atelierräume, in denen entsprechende Werkzeuge erlernt und erforscht werden können. Damit können eigenständige Kunstproduktionen und die Förderung eines Bewusstseins über die Konstruktion von Bildern gewährleistet werden. Wichtig bleibt hierbei viel mehr der Prozess als das Resultat. Workshops oder Fortbildungen in diesen Bereichen sollten das Unfertige bevorzugen. Dies entspricht nicht der Logik von vielen Bildern, die im Netz zu finden sind. Es handelt sich bei Abbildungen von Prozesshaftigkeit immer um einen Gegenentwurf zum abgeschlossenen digitalen Produkt, zu dem wir in den *digitalen Räumen* immer mehr werden. Das digitale Produkt ist fertig, wird begutachtet, kategorisiert und bewertet. Der Prozess steht für Möglichkeiten, gibt Raum zur Imagination und kann sich viel leichter von Bewertungen befreien und frei machen. Digitale Werkstätten können sowohl Mündigkeiten fördern als auch bewertungsfreiere *digitale Räume* möglich machen.

Es gilt, eine kritische Praxis gegenüber den Bildzirkulationen und den Bildkonstruktionen zu bestärken. Dafür ist eine Verortung im *digitalen Raum* unabdingbar. Das Netz ist nach wie vor ein Ort, in dem Hassnachrichten, Verschwörungstheorien, Ableismus, Rassismus und Sexismus alltäglich geworden sind. Hier wird die gesellschaftliche Gewalt sichtbar und verstärkt. Diese Tendenzen münden häufig in physischer Gewalt und sind in den *digitalen Räumen*, wie sie gerade bestehen, nahezu überall gegenwärtig. In diesen Räumen muss also auch dezidiert eine antifaschistische, demokratisierende und empowernde Position vertreten werden.

Spätestens seit der sogenannten „Geflüchtetenkrise“ 2015 sollte uns bewusst sein, dass ein Kompetenzmangel in der Gesellschaft

bei der Bewertung digitaler Inhalte zu einer Destabilisierung der Menschenrechte führt. Inszenierte rassistische Bilder haben über Jahre das Internet bestimmt und Plattformen wie YouTube sind bis heute von diesen Bildern durchzogen. Ohne einen Filter oder eine Reflexion wurden 2015 rassifizierende Bilder und Ideen einfach immer weiter geteilt. Diese extreme Verschiebung des politischen Diskurses hat zu viel Gewalt und mit zu den schrecklichen Attentaten am 09. Oktober 2019 in Halle und am 19. Februar 2020 in Hanau geführt. Solche rechtsextreme Gewalt gab es auch schon vor der Flut an Falschnachrichten, dennoch wurden die Täter von Halle und Hanau beide durch maßgeblich Gemeinschaften im Netz und deren Bilder radikalisiert.

Besonders erwähnen möchte ich hier das Beispiel des Attentäters von Halle, der sich auch in Incel-Foren[8] bewegt hat. Dies ist insofern außerordentlich wichtig zu betonen, da es sich hierbei um rechtsextreme, radikalisierte junge Männer handelt, die in Internetforen gegen Frauen* hetzen und an vielen Frauen*morden weltweit beteiligt sind. Frauen*hass im Internet muss genauso wie auch andere Formen des Hasses z. B. gegen Menschen mit Behinderungen oder Menschen mit von der heteronormativen Norm abweichenden Leben immer mitgedacht werden.

Der weiße Kunstkanon ist Teil einer rassistischen Kultur. Das Museum beruht in seiner Genealogie auf dem Kolonialismus und setzt diesen bis heute fort. Die volle Brutalität zeigt sich in dem Wiederaufbau der kolonialen Wunderkammer des Kaisers in der Mitte Berlins – dem Humboldt Forum.

Dies geschieht parallel zu einer immer weiter wirkenden kolonialen ausbeutenden Struktur, die für den Wohlstand in Ländern Europas an anderen Orten Menschen und Ressourcen ausbeutet und ein Überleben dort unmöglich macht. Diese Gewalt muss klar benannt werden, wenn wir über die Dekolonialisierung schreiben.

Das bestätigt die Theoretikerin der Kunstvermittlung Carmen Mörsch.[9] In diesen Kontext gehört auch die Abschottungspolitik Europas, die an den europäischen Außengrenzen zu Situationen führt, in denen Schwarzes Leben getötet wird. Im Sinne der Necropolitics nach Achille Mbembe[10] gibt es im europäischen Kulturbetrieb einen hegemonialen Frieden, weil außerhalb Europas die Vernichtung von Menschenleben stattfindet und in Kauf genommen wird. Dieser Ausbeutung entgegenzutreten, bedeutet Dekolonialisierung.

Die Kunstvermittlung steht nicht außerhalb dieser gesamtgesellschaftlichen Fragestellungen sondern befindet sich mittendrin, deswegen habe ich es für notwendig erachtet, dass diese Probleme eine Erwähnung finden. Selbst wenn sicherlich, die Kunstvermittlung nicht allein dafür verantwortlich ist, sollte sie an den Lösungen teilhaben und nicht weiterhin Teil des Problems bleiben.

Hinzu kommt, dass es im gesamten Kulturbereich eine diskriminierungskritische Praxis braucht, denn sonst verlieren alle Bereiche der Kultur, ob Institutionen, Kunsträume oder Wissenschaften, die nur einen Bruchteil der Gesamtbevölkerung abbilden, jegliche Legitimität und Relevanz. Das kann nur verhindert werden, indem alle Bereiche und Felder sowie ihre

Beteiligten sich ganz bewusst breit aufstellen und sich die gesellschaftliche Diversität so auch in Kulturproduktionen wiederfindet.

Daneben stehen insbesondere in einer digitalisierten Praxis noch weitere Herausforderungen: etwa Fragen der Nachhaltigkeit, sowohl im ökologischen als auch im arbeitsrechtlichen Sinne. Darauf wird an dieser Stelle nur kurz verwiesen, sollte aber bei allen Konzeptionen und Strategien stets mitgedacht werden. Diese Aspekte gilt es in eine kritische, digitale Kunstvermittlung einzuweben, sowohl durch Praxis als auch durch Inhalte, aber vor allem durch praktische Unterstützungen von bereits existierenden Initiativen und Formaten. Die Institutionen müssen nicht nach außen treten, wenn sie sowieso nichts zu sagen haben, sondern sie müssen zunächst verlernen, sie müssen Informationen zulassen und aufnehmen und insbesondere die institutionellen, akademisierten gläsernen Mauern einreißen.

Die Kunstvermittlung steht nicht außerhalb der gesamtgesellschaftlichen Fragestellungen, sondern befindet sich mittendrin, weshalb ich es für notwendig erachte, diese Probleme zu erwähnen und zu erläutern. Selbst wenn die Kunstvermittlung nicht allein dafür verantwortlich ist, sollte sie sich an den Lösungen beteiligen und sich der Tatsache bewusst werden, dass sie ein Teil des Problems ist.

Der *digitale Raum* kann für die kunstvermittelnde Praxis eine neue Chance für eine autonome und kritische Arbeit sein, da wir hier teilweise unabhängig vom physischen Raum agieren können und selbstbestimmt Themen, Ideen und Schwerpunkte setzen müssen.

Nick Schamborski ist Medienkünstler:in, Kurator:in und Kunstvermittler:in mit einem Fokus auf diskriminierungskritischer Kulturarbeit. Während des Studiums bei Prof. Candice Breitz an der Hochschule für Bildende Künste in Braunschweig arbeitete Nick Schamborski in der Kunst- und Kulturvermittlung der Abteilung Museumskommunikation am ZKM | Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe zu gesellschaftlichen Fragen der digitalen Souveränität im Rahmen des Forschungsprojekts *digilog@bw*. Hierbei hat Nick Schamborski anhand einer Queer Art Education feministische und intersektionale Diskurse der Visual Culture Studies mit denen der Kunstvermittlung verbunden.

Endnoten

[1] vgl. Weibel, Peter. Virus, Viralität, Virtualität. Wie gerade die erste Ferngesellschaft der Menschheitsgeschichte entsteht. In: Neue Zürcher Zeitung, 20.03.2020

[2] Stiegemann, Cornelius. Interview mit Peter Weibel. Museen müssen das bessere Netflix werden. <https://www.monopolmagazin.de/peter-weibel-interview-museen-muessen-das-bessere-netflix-werden> (Zugriff 31.03.2021)

[3] Klein, Kristin, 2010. Branding and Trending. Post-Internet Art im Kontext aktueller Markenökologien. In: Eschment, Jane, Neumann, Hannah, Rodonò, Aurora, Meyer, Torsten (Hrsg.): Arts Education in Transition. Ästhetische Bildung im Kontext kultureller Globalisierung und Digitalisation. Schriftenreihe Kunst Medien Bildung, Band 5. München: kopaed, S. 261–272

[4] vgl. Chun, Wendy, 2018. Queerying Homiphily. In: Apprich, Clemens (Hrsg.): Pattern Discrimination. Lüneburg: Meson Press, S. 59–97

[5] Mehr dazu unter [https://www.kunst-koffer.org/#:~:text= „Die Kunst-Koffer kommen“ bietet Kindern eine individuelle Förderung und die Teilhabe am freien Gestalten.](https://www.kunst-koffer.org/#:~:text=„Die Kunst-Koffer kommen“ bietet Kindern eine individuelle Förderung und die Teilhabe am freien Gestalten.) (Zugriff 31.03.2021)

[6] Setelle, Bernadette, 2015. Queer Art Education. In: Meyer, Torsten und Kolb, Gila (Hrsg): What's Next? Art Education. München: kopaed, S. 308–311

[7] vgl. Mörsch, Carmen, 2006. Künstlerische Kunstvermittlung. Die Gruppe Kunstcoop im Zwischenraum von Pragmatismus und Dekonstruktion. In: Kittlausz, Viktor, Pauleit, Winfried (Hrsg.): Kunst-Museum-Kontexte. Perspektiven der Kunst- und Kulturvermittlung. Bielefeld, S. 177–194

[8] Incels (engl. „involuntary celibate, dt. „unfreiwilliger Zölibatärer“) sind rechtsextreme Frauenhasser, die sich in Internetforen gegenseitig herabsetzen und zu Gewalt gegen Frauen aufrufen. Für weitere Informationen: Ging, Debbie, 2017. Alphas, betas, and incels. Theorizing the masculinities of the manosphere. In: Men and Masculinities. Dublin, S. 638–657, oder zum Anhören: Chris Köver im Gespräch mit Veronika Kracher. Die Wut der Unbegehrten (über Incels). Podcast NPP 194, 18.01.2020. <https://netzpolitik.org/2020/die-wut-der-unbegehrten>

[9] vgl. Mörsch, Carmen. Decolonizing Arts Education beim Wort genommen. In: Vimeoprofil Kunst und Kunsttheorie in Köln. <https://vimeo.com/219882081> (Zugriff 31.03.2021)

[10] Mbembe, Achile, 2019. Necropolitics. Durham: Duke University Press

Discover(ing) Your Hybrid-Form Kunstvermittlung im digitalen Wandel

Franziska Peschel

Im digitalen Zeitalter verschwimmen zunehmend die Grenzen zwischen dem Menschen und den von ihm verwendeten technischen Applikationen sowie die Unterschiede der damit verbundenen physischen und digitalen Räume (vgl. Haraway 1995: 36-38). Bereits im Jahre 1985 legte Donna Haraway in ihrem radikalen Entwurf einer Erkenntnis- und Gesellschaftstheorie das Bild vom Menschen als Cyborg dar (vgl. Haraway 1995: 33-72). Dieser ist ein Hybrid aus Maschine und Organismus, der als Geschöpf ebenso in der gesellschaftlichen Wirklichkeit wie in der Fiktion vorkommt (vgl. Haraway 1995: 33). Schon lange leben wir in einer Welt der Hybride, was sich in künstlicher Intelligenz, der immer enger werdenden Verbindung zwischen Mensch und Smartphone sowie dem sich stetig ausweitenden Webraum äußert. Diese Hybride zeigen, wie die bipolare Ordnung von Natur und Kultur, Aktivität und Passivität längst nicht mehr mit dem zeitgenössischen Leben übereinstimmt (vgl. Weber 2014: 155-169). Das damit einhergehende Umdenken dieser Unterteilungen sowie die Konsequenzen des digitalen Wandels schlagen sich in verschiedensten Berufsfeldern nieder. In der folgenden Abhandlung liegt der Fokus diesbezüglich auf der veränderten Perspektive der Kunstvermittlung. Dabei nutze ich die Begriffe Webraum, das Internet, das Netz, etc. als Synonyme für den Begriff Cyberspace, der den „Sinnhorizont computermedial erzeugter Kommunikation“ (vgl. Thiedeke 2014) meint. Diese virtuelle Welt des Internets ist durch ihr Handlungspotenzial für immer mehr Menschen zu einem Ort der Alltagskultur geworden. Der Austausch mit anderen Menschen sowie Unterhaltung und Mitgestaltung sind dort jederzeit leicht möglich. Dahingehend sollten Kultureinrichtungen den Webraum noch vielmehr zum kreativen, dialogisch-partizipativen Austausch nutzen (vgl. Mandel 2014: 24). Um die Möglichkeiten des Webs auch im Bereich der Kunstvermittlung besser zur Mitgestaltung zu nutzen, möchte ich mich einer Perspektive annähern, in der physische und digitale Räume sinnvoll kombiniert werden.

Kunstvermittlung als Kollaboration

Kunstvermittlung hat einen Bildungsauftrag und kann als grundlegende Strategie begriffen werden, eine gleichberechtigte Teilhabe an der Kunstwelt zu ermöglichen. Demnach tragen Vermittler:innen mit ihrer Arbeit einen bedeutenden Teil zur Pädagogik bei, dem Nora Sternfeld ein gesellschaftspolitisches Potenzial zuschreibt: „Wenn Politik also immer einer Pädagogik bedarf, um sie zu erhalten, dann kann sie auch durch Pädagogik in Frage gestellt werden.“ (Sternfeld 2017:72). Sie beschreibt (ebd.)



ZOOM IN - ZOOM OUT Plakat
Bild: Franziska Peschel

Pädagogik als Mittel, die Welt verändern und mitbestimmen zu können. Institutionskritisch und zur gesellschaftlich differenzierten Mitbestimmung auffordernd, ist Kunstvermittlung eine kollaborative Praxis (vgl. Mörsch 2009: 10), die als eine Form des lebenslangen Lernens und Verlernens zu verstehen ist (vgl. Sternfeld 2017: 72). Es werden Herangehensweisen an künstlerische Prozesse erfahren, verhandelt und vermittelt sowie Kompetenzen zum interkulturellen Austausch und dem Entwickeln von Identität und Gemeinschaft gefördert (vgl. Mandel 2014: 19). Kunstschaffen birgt das partizipative Potenzial in sich, unterschiedlichsten psychischen und physischen Positionen Ausdruck zu verschaffen, die im Zuge dessen verhandelt und vermittelt werden. Im gemeinsamen künstlerischen Schaffen sind spielerische Freiräume enthalten, die Möglichkeiten der Veränderung aufzeigen. Dies sehe ich in meiner künstlerischen wie auch kunstvermittlerischen Arbeit. Die Kunst ist dabei im Kontext des digitalen Wandels und den damit einhergehenden Errungenschaften online präsentier-, kommentier- und produzierbar geworden. Das Internet schafft somit eine Basis für kollaborative Projekte, indem es als Alltagskulturraum dem Austausch von Künstler:innen und Interessierten dient. Als Katalysator für aktivistisches Handeln lässt es sich strategisch in Kunstvermittlungsprojekten einsetzen.

Eigene Erfahrungen web-basierter Strategien im institutionellen Kontext

Im Rahmen meines Praktikums in der HALLE 14 Zentrum für zeitgenössische Kunst in Leipzig erprobte ich verschiedene digitale Vermittlungsformate. Mein erstes Projekt umfasste die Transformation eines analogen Zeichenzirkels in ein Onlineangebot. Vor der Covid-19-Pandemie fand diese Veranstaltung wöchentlich in den Räumlichkeiten der HALLE 14 in Kooperation mit wechselnden externen Künstler:innen statt. In anderthalbstündigen Kursen wurden den Teilnehmer:innen verschiedene Herangehensweisen an Zeichnung als Ausdrucksmittel nähergebracht. Von Mai bis August 2020 übernahm ich die Verantwortung und Planung dieses Vermittlungsformats, was aufgrund der Kontaktbeschränkungen neue Strategien erforderte. Ich lud Künstler:innen ein, Onlinezeichnenkurse zu geben und realisierte einen eigenen. Den Titel für meinen Kurs ZOOM IN – ZOOM OUT wählte ich in Anspielung auf den Videokonferenzanbieter Zoom und den Prozess des Fotografierens und Beobachtens. Der Kurs vermittelte Techniken des präzisen Betrachtens von Formen und Texturen sowie deren zeichnerische Darstellung.^[1] Dabei ging ich von meiner eigenen multimedialen künstlerischen Praxis aus, die von Geometrie und Haptik inspiriert ist. Als Initiatorin wollte ich das hierarchische Verhältnis zwischen Lehrperson und Teilnehmer:innen aufbrechen und dazu motivieren gemeinsam das Medium in Bezug auf den digitalen Raum zu erproben und zu hinterfragen. Zur Planung meines Kurses recherchierte ich nach vergleichbaren Onlineangeboten.^[2] Größtenteils fand ich dabei Tutorials mit permanentem Zugang und unbegrenztem Publikum, das sich per Kommentarfunktion beteiligen kann. Dahingegen handelt es sich bei den Onlinekursen der HALLE 14 um eine



Screenshot ZOOM IN - ZOOM OUT
(09.07.2020)
Bild: Franziska Peschel



Standbild zu den Videobeiträgen
zum Tutorial SUPERHELDINNEN
FOR FUTURE (15.04.2020)
Bild: Franziska Peschel

Gruppe von fünf bis zehn Teilnehmer:innen, die im unmittelbaren Kontakt mit den Künstler:innen stehen. Über einen Telegramkanal wird diesen ermöglicht sich unabhängig vom Kurs kennenlernen, austauschen sowie Zeichnungen teilen zu können. Von den Partizipierenden wurden die Treffen als intensiv und fokussiert wahrgenommen. Wie sich durch die Umsetzung zeigte, sprach das Onlineformat mit Teilnehmer:innen in einer Altersspanne von Anfang 20 bis Mitte 30 vor allem junge Erwachsene an während aus der Gruppe des analogen Zeichenzirkels, deren Altersdurchschnitt bei über 40 Jahren lag, kaum Teilnehmer:innen das Onlineangebot wahrnahmen. Grund dafür waren unter anderem Skepsis gegenüber und mangelnde Kenntnis von digitalen Medien, wie sich in Gesprächen mit ehemaligen StammtTeilnehmer:innen des Zeichenzirkels zeigte. Weiterhin kann aufgrund der digitalen Ungleichheit zwischen den jeweiligen Altersgruppen und wegen der verschiedenen soziokulturellen Hintergründe der Besitz eines entsprechenden digitalen Endgeräts nicht immer vorausgesetzt werden. Doch auch wenn es daher unmöglich ist alle ursprünglichen Teilnehmer:innen mit dem Onlineangebot des Zeichenzirkels zu erreichen, könnte dieser zusätzlich über einen von der HALLE 14 gesonderten Instagram-Account repräsentiert werden und so immerhin den internetaffinen Teilnehmer:innen mehr Interaktion ermöglichen. Im Hinblick darauf, dass der Kurs schnellstmöglich wieder in Präsenz stattfinden wird, macht eine stärkere Vernetzung zwischen sozialen Medien und dem analogen Kurs diesen attraktiver und spricht so auch ein jüngeres Publikum an. Auf diesem gesonderten Account könnten Aktionen des Zeichenzirkels vor Ort sowie kommende Onlineangebote mit einer größeren Öffentlichkeit geteilt werden, ohne vom inhaltlichen Diskurs der HALLE 14 abzulenken. In der folgenden Entwicklung der Onlinekurse wäre es spannend, den Rahmen auch für digitale Praktiken, die sich im weiteren Sinne mit Zeichnung befassen, zu öffnen.

Wenn ich meine besonderen Erfahrungen im Vermittlungsformat ZOOM IN – ZOOM OUT allgemein auf Kunstvermittlung im digitalen Raum übertrage, lässt sich folgende Schlussfolgerung ziehen: Onlineangebote sollten idealerweise nicht als Ersatz gelten, sondern müssen als eigenes, an das Publikum angepasstes und zu den Inhalten der Institution passendes Angebot konzipiert und etabliert werden. Grundsätzlich sollte es zukünftig sowohl digitale als auch analoge Angebote geben, denn nur so kann trotz digitaler Ungleichheit auf alle Adressierten eingegangen werden. Eine weitere Onlineaktion war ein Aufruf zur künstlerischen Solidarisierung mit dem globalen Klimaprotest 2020, der von den Künstlern Jörg Gönner und Marian Luft über Instagram-Beiträge der HALLE 14 organisiert wurde. Die Idee war, mittels Tutorials Kinder zum Erstellen von kurzen Videoclipstatements aufzurufen und sie dazu anzuregen als SUPERHELDINNEN FOR FUTURE kleine Aktionen zum Klimaprotest beizutragen. Diese sollten dann unter den entsprechenden Hashtags zum Klimaprotest von den Kindern oder ihren Eltern auf deren Instagram-Accounts veröffentlicht werden. Zur Realisierung der Tutorials steuerten ein weiterer Künstler und ich Videobeiträge bei.[3] Durch diese künstlerische Aktion in Verbindung mit sozialen Medien wurde für mich erfahrbar, wie Kunst politisch eingesetzt und vermittelt werden kann.

Ausblick

Nach dem Philosophen Pierre Lévy birgt das Internet die Chance, als Menschheit gemeinsam intelligent zu werden, indem wir uns mittels zahlreicher Plattformen auf neue Weise miteinander verbinden (vgl. Krebber 2020: 70). Am besten wäre es, wenn dann auch alle Menschen gleichermaßen daran partizipieren könnten. Das Internet dient bereits als soziokultureller Treffpunkt und „Mitmach-Netz“, in dem alle Interessierten mit Internetzugang, digitalem Endgerät sowie Medienkenntnis Kunst kommentieren und Ideen einbringen können (vgl. Mandel 2014: 23-25). Die darin vorhandenen Strukturen sollten optimiert werden, um diese so ideal wie möglich für kollektive Projekte nutzen zu können. Dabei gestalten sich die Aufgaben und Perspektiven von Künstler:innen und Vermittler:innen - mit einer veränderten Wahrnehmung von Kunst und Vermittlung im Internet - zunehmend diverser und komplexer. Zudem kommt es zur Verwischung von Produktion und Rezeption, es „[...] ist daher nur verständlich, dass sich das kreative Schaffen von den Botschaften hin zu den Dispositiven, Prozessen, dynamischen Architekturen und Umgebungen verlagert“ (vgl. Krebber 2020: 71-72, Lévy 1997: 128). Dabei sollte das Internet ergänzend als eigener Kulturraum verstanden werden, in dem kategorisierende Grenzen aufgehoben sind und sich Kunst neu gestalten kann. In neuen Formaten gestaltet kunstvermittlerische Arbeit sich zunehmend darin, Räume (Plattformen, Chatgruppen, Blogs, YouTube -Communitys etc.) zu schaffen sich diese anzueignen (die Nutzung dessen zu etablieren und auszubauen) und sie mittels Liveveranstaltungen aus dem digitalen in den physischen Raum zu bringen. Bedacht werden muss, dass anders als im physischen Raum der Handlungsspielraum der einzelnen Akteur:innen von Plattformen und Webanbietern abhängt, die ihre eigenen Richtlinien haben. Die Onlinepräsenz auf sozialen Netzwerken definiert sich anhand von Followerzahlen und Likes, wodurch jegliche Aktivität einen Werbeeffect hat. Daraus ergeben sich neue Ansprüche der Institutionen und Künstler:innen was beispielsweise deren Webauftritt und Reichweite angeht. Somit besteht die Gefahr, dass diese online mehr repräsentative Fassade als tatsächliche Angebote zur Kunstvermittlung schaffen. Hier zeigt sich das große Gefälle zwischen praktischer Vermittlungsarbeit und kapitalistischem Druck, von dem wir im Internet wie im physischen Raum beeinflusst sind. Dabei gilt es auszuloten und abzuwägen wie sehr es uns bei unserer Arbeit um Präsenz im Web oder um das Einrichten von gleichberechtigten offenen Lernräumen geht. Mit der Reichweite des Internets bekommen Institutionen, aber auch wir als Künstler:innen die Möglichkeit, uns effektiv gegenseitig zu unterstützen und uns gemeinsam zu entwickeln sowie eigene losgelöste vermittelnde Formate zu schaffen. In diesem Sinne möchte ich dazu motivieren, partizipative Kunstprojekte in Vernetzung mit der digitalen Welt zu organisieren. Dabei kann das Internet zur inneren Inspiration und Organisation dienen und nach außen zur Sammlung, Dokumentation und Repräsentation von Projekten genutzt werden. Die Produktion und gemeinsame Veranstaltungen können im physischen Raum stattfinden. In hybriden Arbeitsprozessen entstehen dabei

partizipative Kunstpraktiken und Kunst, die in sich vermittelnd und nach außen kommunizierend agiert.

Franziska Peschel ist Künstlerin und Kunstvermittlerin, in Projekten kultureller Arbeit wie in offenen Workshops unterstützt und regt sie zu künstlerisch politischen Aktionen im öffentlichen Raum an. Sie arbeitet multimedial mit einem Schwerpunkt auf Bildhauerei und Fotografie innerhalb derer sie sich mit dem eigenen Körper im Raum, sowie mit der Materialität und Intensität verschiedenster Objekte auseinandersetzt. Diese werden zu Requisiten und Kostümen mit denen sie ihre eigene Identität hinterfragt. Im Rahmen des Studiums an der HBK Braunschweig in der Klasse von Prof. Raimund Kummer, mit der Zusatzqualifikation zur Kunstvermittlung arbeitete sie in Leipzig in der HALLE 14 Zentrum für zeitgenössische Kunst, dort setzte sie unter anderem einen analogen Zeichenzirkel in ein Onlineformat um.

Literatur

Haraway, Donna 1995. Ein Manifest für Cyborgs. In: Hammer, Carmen, Stieß Immanuel (Hrsg.): Die Neuerfindung der Natur: Primaten, Cyborgs und Frauen. Frankfurt/Main. New York: Campus

Krebber, Gesa 2020. Kollaboration in der Kunstvermittlung. Studien zu neuen Formen gemeinschaftlicher Praktiken unter den Bedingungen digitaler Medienkulturen. In: Schriftenreihe Kunst Medien Bildung Band 4. München

Lévy, Pierre 1997. Die kollektive Intelligenz – Eine Anthropologie des Cyberspace, Bollmann: Mannheim (Franz. Original: L' intelligence collective. Pour une anthropologie du cyberspace, Paris 1995)

Mandel, Birgit 2014. Status quo zur Kunst- und Kulturvermittlung in und außerhalb des Web 2.0. In: Hausmann, Andrea und Linda Frenzel (Hrsg.): Kunstvermittlung 2.0: Neue Medien und ihre Potenziale. Wiesbaden

Mörsch, Carmen 2009. Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen. Die Dokumenta 12. Vermittlung zwischen Reproduktion, Dekonstruktion und Transformation. Zürich

Sternfeld, Nora 2017. Wo steht die Vermittlung? Eine Einführung, die Ihrer Skepsis begegnet. In: Seegers, Ulli(Hrsg.): Was ist Kunstvermittlung? Geschichte – Theorie – Praxis. Düsseldorf

Weber J. 2014. Donna Haraway: Technoscience, New World Order und Trickster-Geschichten für lebbare Welten. In: Lengersdorf Diana, Wieser Matthias. (eds) Schlüsselwerke der Science & Technology Studies. Springer VS, Wiesbaden.

Städtische Galerie Wolfsburg 2020. Kunstvermittlung goes online. <https://www.facebook.com/watch/StaedtischeGalerieWolfsburg/> (Zugriff 10.03.2021)

The Art Assignment, weekly PBS Digital Studios production hosted by curator Sarah Urist Green.

<https://www.youtube.com/user/theartassignment> (Zugriff 10.03.2021)

Free Drawing School with Kirsty McKeown, 2020. The Arbroath Correspondence School <http://hospitalfield.org.uk/whats-on/free-drawing-school/> (Zugriff 10.03.2021)

Beitrag der HALLE 14, ZOOM IN – ZOOM OUT, 2020.

[https://www.instagram.com/p/CCCHXfQINV1/?](https://www.instagram.com/p/CCCHXfQINV1/?utm_source=ig_web_copy_link)

[utm_source=ig_web_copy_link](https://www.instagram.com/p/CCCHXfQINV1/?utm_source=ig_web_copy_link) (Zugriff 22.03.2021),

[https://www.facebook.com/permalink.php?](https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=10158567311524421&id=167255594420)

[story_fbid=10158567311524421&id=167255594420](https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=10158567311524421&id=167255594420) (Zugriff 22.03.2021)

Beiträge der HALLE 14 zum Aufruf SUPERHELDINNEN FOR FUTURE. 2020.

https://www.instagram.com/p/B_nfv9BIJw/?igshid=tqegsdwnzgz ,

[https://www.instagram.com/p/B_XQnypFr7E/?](https://www.instagram.com/p/B_XQnypFr7E/?igshid=10k8w03zgxahm)

[igshid=10k8w03zgxahm](https://www.instagram.com/p/B_XQnypFr7E/?igshid=10k8w03zgxahm) (Zugriff 22.03.2021),

[https://www.facebook.com/permalink.php?](https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=10158353927009421&id=167255594420)

[story_fbid=10158353927009421&id=167255594420](https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=10158353927009421&id=167255594420) (Zugriff 23.03.2021)

Freie Universität Berlin, 2018. Donna Haraway und die Grundlagen des Cyberfeminismus. In: Blog zum Seminar Menschenbilder.

<https://blogs.fu-berlin.de/menschenbilder/2018/01/29/donna-haraway-und-die-grundlagen-des-cyberfeminismus/> (Zugriff 22.03.2021)

Thiedeke, Udo 2014. Der Raum der Entgrenzung. Der Cyberspace als Sinnhorizont medialer Kommunikation (Teil 3)

<https://soziologieblog.hypotheses.org/6391> (Zugriff 21.04.2021)

Endnoten

[1] [https://www.instagram.com/p/CCCHXfQINV1/?](https://www.instagram.com/p/CCCHXfQINV1/?utm_source=ig_web_copy_link)

[utm_source=ig_web_copy_link](https://www.instagram.com/p/CCCHXfQINV1/?utm_source=ig_web_copy_link) (Zugriff 22.03.2021),

[https://www.facebook.com/permalink.php?](https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=10158567311524421&id=167255594420)

[story_fbid=10158567311524421&id=167255594420](https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=10158567311524421&id=167255594420) (Zugriff 22.03.2021)

[2] <http://hospitalfield.org.uk/whats-on/free-drawing-school/> (Zugriff 10.03.2021),

<https://www.facebook.com/watch/StaedtischeGalerieWolfsburg/> (Zugriff 10.03.2021),

<https://www.youtube.com/user/theartassignment> (Zugriff 10.03.2021)

[3] [https://www.instagram.com/p/B_nfv9BIJw/?](https://www.instagram.com/p/B_nfv9BIJw/?igshid=tqegsdwnzgz)

[igshid=tqegsdwnzgz](https://www.instagram.com/p/B_nfv9BIJw/?igshid=tqegsdwnzgz),

[https://www.instagram.com/p/B_XQnypFr7E/?](https://www.instagram.com/p/B_XQnypFr7E/?igshid=10k8w03zgxahm)

[igshid=10k8w03zgxahm](https://www.instagram.com/p/B_XQnypFr7E/?igshid=10k8w03zgxahm) (Zugriff 22.03.2021),

[https://www.facebook.com/permalink.php?](https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=10158353927009421&id=167255594420)

[story_fbid=10158353927009421&id=167255594420](https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=10158353927009421&id=167255594420) (Zugriff 23.03.2021)