

Einleitung

VIKTOR KITTLAUSZ/WINFRIED PAULEIT

Arbeitsfelder der Kunst- und Kulturvermittlung sind vielfältig und finden sich in unterschiedlichen gesellschaftlichen Zusammenhängen. Das Spektrum erstreckt sich von performativen Inszenierungen im Alltag über Ausstellungen und museumspädagogische Angebote, über kulturelle Bildung und ästhetische Projekte bis hin zum Kulturmarketing. Aus diesem weiten Aktivitätsbereich führt der vorliegende Band eine Auswahl aktueller Perspektiven zusammen. Praktiker und Wissenschaftler aus verschiedenen Ländern berichten über ihre Ansätze, Projekte und Methoden, über Erfahrungen aus der kuratorischen Praxis in Museen ebenso wie über außerinstitutionelle Vermittlungsformen. Diskutiert werden unter anderem der Wandel musealer Ausstellungskonzepte, künstlerische Infragestellungen der Institution ‚Museum‘, die Rolle von KünstlerInnen als VermittlerInnen und Beispiele der Projektarbeit. Die unterschiedlichen Beiträge greifen aus je eigener Perspektive aktuelle Fragen der Kunst- und Kulturvermittlung auf und bieten Einblicke in die Vielfältigkeit der Praxisformen des Feldes.

Das erste der zwei Kapitel des Buches versammelt Beiträge, die sich auf das Museum als Ort und Institution von Vermittlungsprozessen und die damit verbundenen Praktiken der Wertschätzung, Aufbereitung und Tradierung kultureller Güter beziehen. Die Aufsätze im zweiten Kapitel thematisieren einzelne Projekte und unterschiedliche Vermittlungsansätze und gehen auf gesellschaftliche Rahmenbedingungen der Kunst- und Kulturvermittlung ein.

I. Museen

Ausgehend von Überlegungen zu den allgemeinen Merkmalen von Museen stellt ROLAND ALBRECHT das von ihm gegründete und betriebene *Museum der Unerhörten Dinge* vor, in dem er gefundene Objekte mit Geschichten konfrontiert, die er diesen entlockt hat bzw. die ihm von den Objekten selbst ‚anvertraut‘ wurden. Zu den zahlreichen Objekten des Museums zählen beispielsweise zwei Teile der Schreibmaschine, auf der Walter Benjamin den Essay *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* geschrieben hat. Auch wenn das in Berlin ansässige Museum in räumlicher Hinsicht sehr klein ist, so weist es doch alle charakteristischen Merkmale größerer Museen auf: beschriebene Exponate, Texte, ein Museumsdepot mit über 300 noch nicht beschriebenen Objekten, ein Museumscafé und einen Museumsshop sowie einen Museumsdirektor. Es ist Mitglied in Museumsverbänden, beteiligt sich an den ‚langen Nächten‘ und veranstaltet Sonderausstellungen. Das *Museum der Unerhörten Dinge* wird durchschnittlich jede Stunde von „9,25 Besuchern besucht, wobei jedem 2,63 m² individuell zur Verfügung stehen. Wenn man nun bedenkt, dass der durchschnittliche Besucher 1,5 Stunden (ein Fußballspiel lang) im Museum bleibt, bei 22 Exponaten, heißt das, dass jeder Besucher 4,09 Minuten vor jedem Exponat verweilt, es anschaut; und kein Exponat sagte bisher: ‚Glottz mich nicht an.‘“

Die Darstellung des *Museums der Unerhörten Dinge* verbindet gewissermaßen jüngere Ansätze zu einer ‚künstlerischen Kulturvermittlung‘ mit eher konventionellen musealen Vermittlungsformen und greift damit bereits zahlreiche Aspekte der Beiträge des Buches auf. Angesprochen werden die Verhältnisse zwischen Institutionen, Dingen und Geschichten, die sich um diese bilden und die wiederum bildend in die Gesellschaft eindringen, indem sie ‚Erzählungen‘ anbieten für individuelle und kollektive Sinnkonstruktionen. Museale Inszenierungen können als ambivalent bezeichnet werden, da sie einerseits Geschichten als Angebote für die Herstellung von Bedeutung konstruieren und vermitteln und andererseits in ihrer Selektivität und Darstellungsweise andere Geschichten und Sichtweisen ausschließen. In drei weiteren Beiträgen wird neben anderem diese Ambivalenz thematisiert.

Mit Blick auf das Projekt *muSIEum.at displaying:gender* untersucht ELKE KRASNY den Umgang mit musealen Beständen und ihren Inszenierungen unter einem genderspezifischen Fokus. Das ‚virtuelle Museum‘ *muSIEum* vernetzt Objekte verschiedener Museen Wiens (Wien Museum, Jüdisches Museum Wien, Technisches Museum sowie Österreichisches Museum für Volkskunde), die in 13 Themenräumen zusammengeführt und damit einer Relektüre zugänglich gemacht werden. Durch die Sichtbarmachung tradierter Inszenierungsweisen, die immer auch unhinterfragt genderspezifische Konnotationen mitführen, werden in dem Projekt Konfigurationen von Dingen und Geschich-

ten de- und rekonstruiert. Es geht Elke Krasny um eine „Kritik im Schauen“ und um ein „kritisches Schauen“. Beide Zugänge können an unterschiedlichen Ebenen des Museums ansetzen, z.B. an den aktuellen „Schau-Sammlungen“ mit ihren Selektionen und Präsentationen oder an der Kanonbildung und den mit dieser verbundenen geschlechtsspezifischen Einschreibungen, aber auch an einzelnen Objekten, die eingebunden sind in historische Bedingungen und durch unterschiedliche Lektüren Unterschiedliches hervortreten lassen. Vorhandene Museumsbestände werden in dem thematisierten Projekt in ihrer Präsentationsweise, in ihren Anordnungen, Beschriftungen und Kommentaren untersucht, u.a. um die stillschweigenden Voraussetzungen der musealen Praxis hervortreten zu lassen. Mit „Museumsdingen“ geschieht Krasny zufolge zweierlei: „Einmal wird das Geschichtswürdige vom Unwürdigen, das Wesentliche vom Unwesentlichen geschieden, zum zweiten werden die Dinge über das ästhetische Geschmacksurteil erhöht. Das moderne Museum ist das Fachmuseum, das die Artefakte wertet und ordnet. Das Museum produziert einen zu erschauenden Mainstream.“

IRENE NIERHAUS setzt in ihrem Beitrag an dem Verhältnis von Bild- und Raumanordnungen und BetrachterInnen bzw. BewohnerInnen an. Sie untersucht mit dem gedoppelten Begriff ‚Screen/Display‘ die Vorstrukturierungen von ‚Blickausrichtungen‘ in Konstellationen des Wohnens und Ausstellens. Wie Nierhaus aufzeigt, lassen sich in der historischen Entwicklung des Wohnens und Ausstellens, die sie beide als Gefüge eines ‚Zu-Sehen-Gebens‘ auffasst, erstaunliche Wechselbeziehungen entdecken. Beide Bereiche organisieren das Verhältnis und die möglichen Beziehungen zwischen ausgestellten Objekten (Wohnausstattung) und BetrachterInnen (BewohnerInnen). Als ‚Settings‘ sind sie keine neutralen ‚Vermittlungsmedien‘, sondern von sozialen und kulturellen Wahrnehmungsmodellen strukturiert, die in visuellen und räumlichen Praktiken sichtbar werden. Im 19. Jahrhundert formieren sich im Bereich des Wohnens Familie, Geschlechterdifferenz und Privatheit auf historisch spezifische Weise, mit der die „Konstituierung des modernen Betrachtersubjekts“ assoziiert ist. Die bildlichen und räumlichen Anordnungen der Interieurs dieser Zeit bilden den historischen Bezugsrahmen für eine nähere Analyse ihres Wandels in der Moderne des 20. Jahrhunderts. Am Beispiel der Villa Tugendhat von Mies van der Rohe und Lilly Reich untersucht Nierhaus, „welcher Wahrnehmungsspielraum zwischen Bewohner (Betrachter) und Wohnausstattung (Ausgestelltem) entfaltet“ wird.

Die Ein- und Ausschlussmechanismen der Museen als Institutionen der ‚Auswahl‘ und ‚Wertschätzung‘ sind insbesondere seit den 1960er Jahren erneut Thema künstlerischer Angriffe auf das Museum. WOUTER DAVIDTS skizziert an verschiedenen Beispielen, welche Aspekte der musealen Praxis mit welchen Mitteln angegriffen wurden. Die Institution Museum ist im Zuge dieser Angriffe unter Druck geraten, sich neu zu definieren. Nach einer Phase

bewusst neutral gehaltener Museumsräumlichkeiten, die sich ganz zurücknehmen und variabel den Anforderungen der Werke Genüge leisten sollen, zeichnet sich in der Museumsarchitektur seit den 1980er Jahren verstärkt eine Betonung der Bauformen selbst ab. Die Bauten sollen sich in ihrem urbanen Kontext als besondere Attraktionspunkte spektakulär vom Rest abheben und damit die Attraktivität ihrer jeweiligen Städte insgesamt steigern. Davids zeigt am Beispiel eines Entwurfs für das *Museum Aan de Stroom*, Antwerpen, Alternativen auf zu dieser Tendenz der Vereinnahmung der Museen durch von außen angetragene Interessen. Er plädiert dafür, der Museumskonzeption eine Eigenständigkeit zuzugestehen, ohne die Möglichkeiten der flexiblen Anordnungen der Museumsdinge dadurch einschränken zu müssen.

Von welchem Wandel der Erzählungen die Präsentation von Kunstwerken begleitet sein kann, wenn diese neu konfiguriert und kontextualisiert werden, zeigt JENNY REYNAERTS an der derzeitigen Umstrukturierung des Rijksmuseums in Amsterdam. Zuständig für den Bereich des 19. und 20. Jahrhunderts ist Reynaerts an der Umstrukturierung des Rijksmuseums beteiligt. Im Jahr 2009 soll das Rijksmuseum mit einem renovierten Gebäude und einer völlig neuen Präsentation eröffnet werden. Die Geschichte der Niederlande und ihre identitätsbildenden Momente werden dann chronologisch anhand bedeutender Kunstwerke und Artefakte der Geschichte neu erzählt. In ihrem Beitrag thematisiert Reynaerts den Prozess und die Anforderungen dieser Umstrukturierung und zeigt dabei einige der neuen Vermittlungskonzepte auf. Es geht ihr unter anderem um die unterschiedlichen Qualitäten von Kunstwerken und anderen Exponaten sowie um ihre Beziehungen zueinander und darum, wie sich Objekte durch ihre Anordnungen wechselseitig kommentieren und zum Sprechen bringen. Berücksichtigung finden dabei auch maßgebliche Voraussetzungen der Neustrukturierung der Ausstellung im Rijksmuseum, wie etwa das Museumsgebäude und die konzeptionelle Entscheidung für eine chronologische Erzählweise.

Musealisierende Praktiken haben längst die Grenzen ihrer institutionellen Verankerung verlassen und sind in unterschiedlichste gesellschaftliche Bereiche eingedrungen, insbesondere in den sie umgebenden urbanen Raum. Anknüpfend an die Überlegungen Lewis Mumfords schreibt MICHAEL MÜLLER in seinem Beitrag: „Die Stadt ist ein ‚Lagerhaus‘, ein, so Lewis Mumford, ‚Ort des Bewahrens und Sammelns‘. Als Aufbewahrungsort ist sie ein einzigartiges Speichermedium, aber auch ein Medium, das in der Vielfalt des Aufbewahrten die Überlegenheit der städtischen Lebenspraxis vermittelt.“ Für Mumford ist einerseits die Stadt selbst das ‚größte Museum‘ und andererseits ist das Museum gewissermaßen die ‚notwendige Folge‘ des immensen Stadtwachstums im 19. Jahrhundert. Müller skizziert in seinem Beitrag unterschiedliche Facetten des Zusammenhangs von Stadtentwicklung und Kulturentwicklung in ihrem ‚andauernden‘ Wandel und verweist auf die Reichhal-

tigkeit wie auch die subjektiven Anforderungen der Kulturvermittlung im städtischen Leben.

In Wechselbeziehung mit der Stadt haben sich im Zuge medientechnischer Neuerungen andere kulturelle Archive herausgebildet, die in jüngerer Zeit im Hinblick auf ihre kulturellen Vermittlungsleistungen verstärkt diskutiert werden. WINFRIED PAULEIT versucht in seinem Beitrag den spezifischen Charakter der Filminstitutionen im Verhältnis zum Museum herauszustellen. Ausgehend vom Begriff des Museums unterscheidet Pauleit zunächst drei strukturell unterschiedliche Formen des Archivs:

„Das Museum als Sammlung von Objekten, die Bibliothek als Sammlung von Texten und die Kinemathek als Sammlung von Filmen oder audio-visuellen Produktionen. Das Besondere des Films ist, dass er wie das Buch auch Objektcharakter besitzt, dass er zudem als Text begriffen werden kann und dass er schließlich als spezifische Form der Kinematografie über Sammlungsobjekt und Textualität hinausgeht. Als erstes Hypermedium ist der Film in der Lage, sich neben der Welt auch andere Künste anzueignen und somit selbst einen imaginären Ort der Sammlung kultureller Produktionen zu etablieren.“

Neben den Analogien von White Cube und dunklem Kinosaal zeichnet Pauleit am Beispiel des Films *Sans Soleil* (Chris Marker, 1982) die Möglichkeit des imaginären Ortes einer Sammlung von Bildern, Texten und Tönen nach, die zunächst durch das Medium Film realisiert wurde und heute in den neuen Technologien ihre Fortsetzung findet.

Versuche, die Komplexität des gesellschaftlichen Lebens zu reduzieren, finden Ausdruck in unterschiedlichen Ordnungen, darunter auch und prominent in solchen der Wissenschaften. SUSANNE WITZGALL untersucht in ihrem Beitrag, wie sich wiederum zeitgenössische KünstlerInnen mit den Wissenschaften und ihren Ordnungssystemen auseinandersetzen. Aus genuin künstlerischen Perspektiven reflektieren und hinterfragen die von ihr thematisierten Arbeiten unterschiedliche Facetten der Naturwissenschaften, die Besonderheiten wissenschaftlicher Arbeits- und Darstellungsmethoden und die möglichen Folgen ihrer Entwicklungen. Die Konstruktivität des Wissens und der assoziierten Wissenssysteme wird durch die künstlerisch-ästhetischen Bearbeitungen anschaulich. So werden in Arbeiten des Künstlers Mark Dion Museen und Sammlungen in ihrer Wissenschaftlichkeit als abhängig von sich wandelnden wissenschaftlichen Theorien sichtbar. Es zeigt sich, dass die künstlerischen Arbeiten selbst als ‚Vermittlungsmedien‘ fungieren, die dann wiederum in Kontexten ihrer Präsentation in weitere Vermittlungszusammenhänge gestellt werden. Auch wenn sich diese Arbeiten auf komplizierte Gegenstände beziehen, erfolgen über die ästhetischen Aspekte immer auch eigensinnige

Veranschaulichungen, die Einsichten gerade in das Unhinterfragte von Wissenschaftlichkeit selbst gewähren.

In Ergänzung zu dem Beitrag von Susanne Witzgall thematisiert GUIDO BOULBOULLÉ die Entwicklung einer Ausstellung zu künstlerischen Arbeiten, die sich intensiv mit den Vorgehensweisen, Ordnungen und Paradigmen der Wissenschaften befassen. Dabei werden weitere Aspekte der künstlerischen Reflexionen des Themenfeldes herausgestellt und in Beziehung gesetzt mit den sich daraus ergebenden Anforderungen für die kuratorische Praxis. Kuratieren wird in diesem Zusammenhang als eine Dimension der Kunstvermittlung aufgefasst, die Möglichkeiten bieten kann, das Museum in einen „offenen Experimentalraum des Labors“ zu verwandeln. Boulboullé verdeutlicht, dass in Ergänzung zu der weiterhin bestehenden Aufgabe der Museen, „Bedeutungsvolles zu erhalten“, Ausstellungen als „experimentelle Arrangements“ konzipiert werden, „um unterschiedliche Erkenntnis- und Lesarten von Kunstobjekten vorzuführen oder ungewohnte Sichtweisen durch neue Bezüge zu erhellen. Solche Ausstellungen folgen experimentellen Intentionen.“

CHRISTINE BREYHAN betrachtet in ihrem Aufsatz das Museum als Ort der Animation der Betrachter, folgt dabei den Analogien zwischen Bahnhof und Museum, auf die u.a. bereits Proust, Adorno und Beuys hingewiesen haben: das Museum als transitorischer Ort, als Ort des Bewahrens von Kulturgütern und als Ort des Verlustes von Lebendigkeit. Durch die Technik des Sammelns, die Akkumulation seiner Objekte, deren Loslösung vom ursprünglichen Kontext und formalisierte Präsentation provoziert das Museum andersartige Wahrnehmung. Als Ort der Präsentation gibt sich das Museum vielfältig: es wird gehortet wie in der Kunstkammer, bewahrt wie im Reliquien-schrein, angeordnet wie in Versuchsreihen im Labor und aufgelistet in Datenbanken. Nicht mehr allein das Museum selbst erforscht und präsentiert seine Objekte, vielmehr legen nicht selten bereits KünstlerInnen und AusstellungsmacherInnen ihre Arbeiten als Forschungsprojekt an und beziehen die Betrachtenden mit ein, die so zugleich mit ihren eigenen Sehvorgängen konfrontiert werden. Dabei sprechen Museumsarchitektur, die gegebenen Konfigurationen der Objekte und insbesondere auch der Installationscharakter vieler zeitgenössischer Arbeiten die MuseumsbesucherInnen auf je eigene Weisen an. Sie bieten spezifische Anknüpfstellen für die Vermittlungspraxis im Museum, deren Bezeichnung als ‚Museumspädagogik‘ schon länger kontrovers diskutiert wird.

II. Kontexte

In den ersten beiden Beiträgen des zweiten Kapitels werden zunächst unterschiedliche Gesichtspunkte der aktuellen Diskussionen um Kunst- und Kulturvermittlung mit Blick auf die Pluralität der Vermittlungspraxis thematisiert. Der Beitrag von CARMEN MÖRSCH widmet sich der aktuellen Diskussion um eine künstlerische und kritische Kunstvermittlung. In einer kurzen Skizze der Geschichte ‚kritischer Kunstvermittlung‘ bezieht sich Mörsch auf den Begriff der Dekonstruktion von Jacques Derrida, der sowohl auf analytische als auch auf kreative Verfahren verweist und der in jüngeren Theorieansätzen für die kritische Auseinandersetzung mit Anordnungen von Gegenständen, räumlichen Konfigurationen und institutionellen Rahmenbedingungen fruchtbar gemacht wird. In der ‚New Museology‘ der 1980er Jahre werden diese Impulse aufgegriffen und mit der Forderung verbunden, „bislang ausgeschlossene Subjektpositionen und Diskurse“ einzubeziehen und ‚Gegen Erzählungen‘ zu produzieren.

„Nicht mehr über, sondern in Kooperation mit den Produzentinnen einer Kultur im erweiterten Sinne, die nun alltägliche Objekte, Bilder und Handlungen einschließt, sollten Ausstellungen entstehen. In der Folge entstand die Forderung, auch das wachsende Arbeitsfeld der Kunstvermittlung oder, wie sie im angelsächsischen Kontext heißt, ‚Museum and Gallery Education‘ als kritische Lektüre des Museums zu betreiben und durch die gezielte Zusammenarbeit mit als marginalisiert erachteten Gruppen deren Stimmen darin hörbar zu machen.“

Kunstvermittlung fordert mit diesen kritischen Manövern zugleich Konfliktmomente heraus, da sich die involvierten Institutionen gegenüber Veränderungsimpulsen tendenziell als wandlungsresistent zeigen. Kritische Kunstvermittlung bewegt sich demnach zwischen ihren eignen Ansprüchen, den Ansprüchen der Institutionen und denen der Publika. Nach einer Formulierung von „Kriterien für eine zeitgemäße Kunstvermittlung“ zeigt Mörsch an ausgewählten Projektbeispielen der Gruppe *Kunstcoop*© unterschiedliche Zugangsweisen einer solchen Vermittlungspraxis zwischen „Pragmatismus und Dekonstruktion“ auf.

Auch JANICE MCLAREN skizziert in ihrem Beitrag unterschiedliche Ansätze in der Kunst- und Kulturvermittlung und schöpft dabei aus der in Großbritannien bereits deutlicher etablierten und anerkannten Vermittlungsarbeit. Zum Standardrepertoire der ‚Gallery Education‘ zählen Formen der Vermittlung, in denen der interpretierende Umgang mit den dargebotenen Werken im Vordergrund steht, sei dies über einfache Hinweistafelchen, *audio guides* oder Printmaterialien, durch begleitende Veranstaltungen, Vorträge oder durch KünstlerInnen und ExpertInnen. Eine Verbindung von Werkbetrachtungen mit Dis-

kussionen und eigener ästhetischer Praxis wird in interaktiven Vermittlungsangeboten erprobt, die häufig in Form von Workshops durchgeführt werden. Einen dritten Zugang bieten ‚Artist-in-Residence‘-Projekte, in denen außerhalb des Museums Möglichkeiten für Gruppen angeboten werden, eigene ästhetisch-gestalterische Projekte durchzuführen, die von KünstlerInnen begleitet werden. Darüber hinaus findet sich ein umfangreiches Spektrum an Weiterbildungsangeboten, die sich insbesondere an LehrerInnen richten und Möglichkeiten zur Bereicherung professioneller Vermittlungsarbeit bieten. McLaren weist schließlich auf experimentelle Vermittlungsformen hin, die in den letzten Jahren an Bedeutung gewonnen haben.

In drei weiteren Beiträgen werden konkrete Projekte bzw. Vermittlungsansätze in der Projektarbeit vorgestellt, die sich auf die spezifischen lokalen Gegebenheiten einlassen und Möglichkeiten zur kulturellen Vermittlungsarbeit vor Ort entwickeln.

Der 2002 in Madrid von ULRICH SCHÖTKER und anderen gegründete Projektraum für zeitgenössische Kunst *Liquidación Total* (Räumungsverkauf) versteht sich als Versuch, einen alternativen Ausstellungsraum für ‚junge‘ KünstlerInnen in einem Umfeld mangelnder Möglichkeiten zu etablieren. Der Beitrag von Schötker zeigt die Entwicklung dieses Projektraumes auf und skizziert einige Ausstellungsbeispiele, die das Vermittlungsverständnis der beteiligten Akteure verdeutlichen. Der Projektraum selbst kann als ein selbstorganisiertes Vermittlungsprojekt betrachtet werden, das Möglichkeiten der Präsentation aktueller Kunstformen neben dem Mainstream und Raum für Auseinandersetzungen und Diskussionen zu kulturellen und gesellschaftlichen Fragen bietet. Schötker streift in seiner Darstellung sowohl die kulturpolitischen Rahmenbedingungen in Madrid als auch die selbstorganisatorischen Strategien, etwas aus dem Gegebenen zu machen.

Auch das in dem Beitrag von BIRGIT KAMMERLOHR vorgestellte Projekt *HALLE G* bewegt sich außerhalb institutionalisierter Vermittlungszusammenhänge. Das Projekt wurde auf dem Gelände der ehemaligen Borsig-Werke in Berlin durchgeführt, die während der Zeit der Nationalsozialisten Zwangsarbeiter zur Rüstungsproduktion verpflichteten. Im Rahmen des Projektes entwickelten KünstlerInnen zusammen mit Jugendlichen Arbeiten zum Thema ‚Erinnern, Gedenken, Vergessen‘. Als partizipatorisches Kunst- und Gedenkprojekt wirft *HALLE G* Fragen auf nach dem spezifischen Potenzial künstlerischer Arbeit für politische/pädagogische Prozesse. Damit assoziiert sind Fragen nach den Grenzen von künstlerischer Produktion, Vermittlungsarbeit und politischer Aktivität sowie nach dem Rollen- und Selbstverständnis der im künstlerischen Feld tätigen Personen. Ein Projekt wie *HALLE G* lässt (produktive) Konflikte und Konkurrenzen zwischen VermittlerInnen, KünstlerInnen und politisch Engagierten deutlich werden und offenbart zugleich die

Fragwürdigkeit bzw. Intentionalität herkömmlicher Trennungen und Begriffsbestimmungen innerhalb der ‚Institution‘ Kunst.

Seit vielen Jahren organisiert der Bremer Verein *Quartier e.V.* mit wechselnden thematischen Schwerpunkten stadtteil- und stadtbezogene Kulturprojekte unter Beteiligung regionaler KünstlerInnen. ANDREA SIAMIS stellt in ihrem Beitrag die Zugangsweisen und das Vermittlungsverständnis der Projektarbeit des Vereins dar, der sich gerade auch in den ‚abgewerteten‘ Stadtteilen um eine breite Beteiligung ansonsten wenig erreichbarer Personenkreise – insbesondere Kinder und Jugendliche – bemüht. An dem Kinderkulturprojekt *Stadtbilder – Bilderstadt* (2005) zeigt der Beitrag Anforderungen und Möglichkeiten der Kulturarbeit vor Ort und der künstlerischen Zugänge in der Kulturvermittlung auf.

In den letzten vier Beiträgen werden aus unterschiedlichen Perspektiven und Hintergründen Rahmenbedingungen der Kunst- und Kulturvermittlung, ihre sozial-politischen Möglichkeiten und ihre gesellschaftliche Relevanz thematisiert.

RENATE GOEBL legt in ihrem Beitrag gewissermaßen einen Zeitzeugenbericht über den Wandel der Bedeutung von Kunst- und Kulturvermittlung und der Selbsteinschätzung ihrer Akteure in Österreich im Verlauf der letzten 25 Jahre dar. Sie zeigt unterschiedliche Ansätze in der Vermittlungsarbeit auf und skizziert die Erfahrungen in den Bemühungen ihrer Professionalisierung und liefert damit wichtige Anknüpfstellen für die aktuellen Diskussionen in Deutschland. Angereichert ist der Beitrag mit zahlreichen Hinweisen zu weiterführenden Informationsquellen und zu interessanten Projektbeispielen in Österreich.

Kulturvermittlung ist eine aufsuchende, recherchierende, interpretierende, analytische und emotional aufspürende Arbeit. Sie generiert ihren eigenen Gegenstand dauerhaft selbst über die Kraft der eigenen Bilder von Vermittlungszusammenhängen. NARCISS GÖBBEL thematisiert in seinem Beitrag den Bedarf an Professionalität für die Vermittlung des immer schon Vermittelten. Im Schnittfeld von Kulturverwaltung, Kulturpolitik, Kulturmarkt und kultureller Öffentlichkeit existiert eine Vielfalt von zuliefernden Professionalitäten. Wie Göbbel hervorhebt, benötigen die sich in diesem ‚Haifischbecken‘ von Sinneskampf, kultureller Hegemonie und schnöden ökonomischen Interessen oft verwischenden, überlagernden und transformierenden Spuren von Vermittlungswegen ‚Profiler‘ und ‚Kommissare‘ zur Aufdeckung der kulturellen Zerbrechlichkeiten.

Vor dem Hintergrund künstlerischer Praxisformen in den 1990er Jahren, die sich zum Teil explizit auch als sozial-politische *site specific* Interventionspraktiken verstanden wissen wollen, stellt JAKOB HARTMANN in seinem Beitrag die Frage: „Wo bleibt die Kunst?“ An Tendenzen der 1960er und 70er Jahre anknüpfend und mit Betonung der sozialen, politischen und kulturellen

Kontexte der Kunst erschienen verstärkt konzeptionelle und prozessorientierte Arbeiten, die bisweilen die Form von Dokumentationskonvoluten annahmen und gemeinhin der Kunst zugeschriebene ‚ästhetische‘ Qualitäten vermissen lassen. Parallel dazu etablieren sich Arbeiten, die sich an Postulaten einer ‚autonomen‘ Kunst orientieren. Nach Ansicht Hartmanns sind diese allerdings nicht als frei von politischer Motivation aufzufassen. Er vertritt die These, dass sich Kunst prinzipiell „für jede erdenkliche Ideologie als Kronzeugin heranziehen lässt und somit auch die selbstreferenziellste, scheinbar harmloseste Kunstrichtung noch eine dezidiert politische Äußerung darstellt“. Deshalb kann er die Eingangsfrage mit der Gegenfrage konfrontieren: „Wo bleibt die Gesellschaft?“, um schließlich zu fragen: „Wo bleibt die Kunst in der Gesellschaft?“ Um dieser Frage nachgehen zu können, besteht für die Praxis der Kulturvermittlung die Anforderung, eine genaue Vorstellung der verschiedenen Bereiche und Akteure im kulturellen Feld zu entwickeln. Hartmann plädiert für eine Kulturvermittlung, die sich selbstbewusst und kritisch zu diesen positioniert und stets von neuem Funktionszusammenhänge und Wissenskonstruktionen des Kulturbetriebs offenlegt und hinterfragt. Vermittlungsarbeit hätte sich in diesem Sinne dezidiert gesellschaftspolitisch zu verstehen.

Die in unterschiedlichen Disziplinen beobachtete zunehmende Mediatisierung und Ästhetisierung gesellschaftlicher Prozesse bildet den Ausgangspunkt für den Beitrag von VIKTOR KITTLAUSZ, der sich ebenfalls mit der Frage nach der gesellschaftlichen Relevanz von Kunst- und Kulturvermittlung befasst. Im Zuge der gesellschaftlichen Entwicklungen hat sich die Komplexität des alltäglichen Handelns immens gesteigert. Insbesondere die mit den elektronischen Massenmedien gesteigerte Zirkulation symbolischer Codes stellt fortwährend Anforderungen an Individuen und Gesellschaft, die unzähligen Ansprachen zu vermitteln oder abzuwehren. Unterschiedliche Lebensentwürfe und kulturelle Praxisformen werden vergleichbar und verweisen auf die Möglichkeiten und Anforderungen, das eigene Leben konstruktiv zu entwerfen. Mit diesem immensen Zuwachs an gesellschaftlicher Komplexität erwachsen zugleich Unsicherheiten, die ausgehalten werden müssen oder zu Anlässen der Abschottung werden. In dem Beitrag wird die Frage aufgeworfen, welche Bedeutung Ansätzen der Kunst- und Kulturvermittlung für eine produktive Bearbeitung dieser individuell und kollektiv zu erbringenden Vermittlungsleistungen zukommt. Dabei werden die in Diskussionen häufig mit Fragezeichen versehenen Begriffe ‚Kunst‘, ‚Kultur‘ und ‚Vermittlung‘ betrachtet, allerdings nicht in der Absicht, sie auf feste Nenner zu bringen. Vielmehr verweisen die Begriffe auf komplexe Verflechtungen unterschiedlicher gesellschaftlicher Bereiche, Handlungssituationen und Wahrnehmungsqualitäten zwischen ‚ästhetischen‘ und ‚außerästhetischen‘ Erfahrungen. In der Vermittlungsarbeit erfahren solche Verflechtungen gerade auch im Hinblick auf die Anforderungen, in mediatisierten Gesellschaften ‚sein Leben zu leben‘, spezi-

fische Bearbeitungen, die zur Ausbildung ästhetisch-reflexiver Kompetenzen beitragen.

Ein Teil der in diesem Band versammelten Beiträge geht auf eine Tagung zurück, die im Frühjahr 2005 in Bremen stattfand. Die Tagung fokussierte aktuelle Positionen der Kunst- und Kulturvermittlung und wurde vom Masterstudiengang Kunst- und Kulturvermittlung der Universität Bremen durchgeführt. An dieser Stelle sei all jenen gedankt, die die Tagung und die Publikation getragen und ermöglicht haben: den Autorinnen und Autoren, den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der Instituts für Kunstwissenschaft und Kunstpädagogik der Universität Bremen, den Kooperationspartnern: dem Bremer Focke Museum, dem Bremer Kino 46 sowie den Förderern: der VGH-Stiftung, der Öffentlichen Versicherung Bremen (ÖVB), der Sparkasse Bremen und der Universität Bremen. Besonderer Dank gilt auch den in Planung und Durchführung sowohl an der Tagung als auch der Publikation beteiligten Studierenden des Masterstudiengangs Kunst- und Kulturvermittlung: Saki Aoyagi, Rebecca Burwitz, Barbara Campaner, Ute Duwensee, Meike Günther, Jakob Hartmann, Cynthia Hoedoro, Britta Janssen, Rieke Marquarding, Jarkynay Minbaeva, Anja Piontek, Adrian Rudershausen.

