

Welche Strategien nutzen
Kunstvermittler:innen,
um kritische Vermittlung
in Theorie und Praxis zu
realisieren?

Eine Analyse kritischer
Kunstvermittlung von 1990
bis in die Gegenwart in Wien

Welche Strategien nutzen Kunstvermittler:innen, um kritische Vermittlung in Theorie und Praxis zu realisieren?

Eine Analyse kritischer Kunstvermittlung von
1990 bis in die Gegenwart in Wien

Victoria Bersch, BSc

/ecm – educating, curating, making 2022–2024

Master-Thesis

Betreut von

Prof.in Dr. Nora Sternfeld

Mag. Beatrice Jaschke

Angestrebter akademischer Titel:

Master of Arts (Continuing Education)

Wien, November 2025

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit, dass ich vorliegende Abschlussarbeit selbstständig verfasst, keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel genutzt und mich auch sonst keiner unerlaubten Hilfen bedient habe, dass vorliegende Abschlussarbeit weder im In- noch Ausland (einer:einem Beurteiler:in zur Beurteilung) in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt wurde, und, dass dieses Exemplar mit der beurteilten Arbeit übereinstimmt.

Datum

Unterschrift



Abbildung 1: „Vermittlungsprogramm, mumok Wien“, Foto von der Verfasserin, 14.11.2022.

Abstract

Kritische Kunstvermittlungsprogramme schaffen innerhalb von Institutionen Räume, in denen Kunstwerke als Ausgangspunkt für einen dialogischen Austausch mit dem Publikum dienen. Ziel ist es, alternative Perspektiven zu verhandeln, bestehende Wissenskanons kritisch zu hinterfragen und neue Denkanstöße zu ermöglichen. Die Strategien solcher Programme werden von Kunstvermittler:innen entwickelt und zielen auf partizipative, inklusive und reflektierte Auseinandersetzung ab.

Die vorliegende Masterarbeit untersucht, wie diese Strategien konzipiert und in der Praxis umgesetzt werden. Anhand einer qualitativen Analyse von Fachliteratur, drei leitfadengestützten Interviews mit Wiener Kunstvermittler:innen sowie ausgewählten Vermittlungsprogrammen wird die Praxis kritischer Kunstvermittlung von den 1990er-Jahren bis in die Gegenwart in den Blick genommen.

Im Fokus stehen fünf zentrale Strategien:

1. Performative Gesprächsformate,
2. Perspektivenwechsel zur Kontextualisierung,

und Dekonstruktion hegemonialer
Bedeutungen,

3. partizipative Formate zur aktiven Einbindung marginalisierter Gruppen,
4. queerfeministische Perspektiven sowie
5. reflexive Nachbereitung zur nachhaltigen Wissensverankerung.

Die Auseinandersetzung verdeutlicht, dass kritische Kunstvermittlung eine politische, dialogische und kontextgebundene Praxis ist, die gesellschaftliche Machtverhältnisse hinterfragt, kollektive Lernräume eröffnet und neue Perspektiven auf Kunst und Institution ermöglicht.

Abstract (English)

Critical art mediation programs create spaces within institutions where artworks serve as a starting point for dialogical exchange with audiences. Their aim is to negotiate alternative perspectives, critically examine existing knowledge canons, and generate new ways of thinking. The strategies employed in such programs are developed by art mediators and focus on participatory, inclusive, and reflective engagement.

This master's thesis investigates how these strategies are designed and implemented in practice. Using a qualitative analysis of scholarly literature, three semi-structured interviews with art mediators in Vienna, and selected mediation programs, the study explores the practice of critical art mediation from the 1990s to the present.

Five key strategies are central to this research:

1. performative formats of dialogue,
2. perspective-taking to contextualize and deconstruct hegemonial meanings,
3. participatory formats for the active inclusion of marginalized groups,
4. queerfeminist perspectives, and
5. reflective follow-up to ensure sustainable knowledge retention.

The findings demonstrate that critical art mediation is a political, dialogical, and context-specific practice that challenges societal power relations, creates collective learning spaces, and enables new perspectives on art and institutions.

Danksagung

Zunächst möchte ich mich herzlich bei meinen Betreuerinnen Beatrice Jaschke und Nora Sternfeld bedanken, die mich konstruktiv begleitet haben. Außerdem danke ich Andrea Hubin, Mikki Muhr und Katja Brandes für ihre Zeit und ihr Engagement, mit mir Interviews für die vorliegende Arbeit zu führen und die Ergebnisse gemeinsam zu reflektieren. Dem Künstler Aldo Giannotti gilt mein Dank dafür, dass ich seine Grafiken in meiner Arbeit verwenden darf. Danke an hierluca für Layout und Gestaltung.

Zudem danke ich Anneliese Haller-Pipal für ihre Motivation und die wiederholten Korrekturdurchgänge. Für den wertvollen Austausch über das *Archiv der Vermittlung. Das Unarchivierbare aktualisieren* und die hilfreiche Unterstützung möchte ich mich bei Katrin Prankl bedanken.

Besonders in schöner Erinnerung bleibt mir der Austausch mit Heiderose Hildebrand, der ich zutiefst für ihre bestärkenden Worte danken möchte.

Ein besonderer Dank gilt meinen Eltern Susanne und Hermann, die mich während des Studiums sowohl finanziell als auch mit viel Liebe unterstützt haben. Meine Schwester Cornelia ist mit ihrer Konsequenz ein Vorbild für mich. Für ihren unermüdlichen Zuspruch möchte ich meiner Großmutter Hermine danken. Ein weiterer Dank geht an meinen Cousin Abraham, der sich über mehrere Monate um meine Hündin Kiwi gekümmert hat.

Inhaltsverzeichnis

1. Vorwort	12
2. Kunstvermittlung als Widerstand: Machtkritische Aushandlung in Institutionen	18
2.1. Der Begriff der Berufsbezeichnung Kunstvermittlung ist uneindeutig	27
2.2. Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen nach Carmen Mörsch	40
2.3. Was ist kritische Kunstvermittlung?	50
2.4. Kritische Kunstvermittlung als Raum der Kontroverse	61
2.5. Theoretische Grundlagen und Kontexte kritischer Kunstvermittlung	68
2.6. Strategien kritischer Kunstvermittlungskonzepte	82
3. Kritische Kunst- und Kulturvermittlung im Wandel	90
3.1. Kunstvermittlung zwischen 1990 und 2000	93

3.2.	Kunstvermittlung von 2000 bis heute	102
4.	Das Archiv der Vermittlung. Das Unarchivierbare aktualisieren	114
4.1.	Strategien kritischer Kunstvermittlung im Archiv der Vermittlung	118
4.2.	Vermittlungskonzept: Märchen im Museum, StörDienst, 1994	121
4.3.	Vermittlungskonzept: room in progress, Büro trafo.K, 1999	126
5.	Vom Archiv zur Gegenwart: Aktuelle Vermittlungsstrategie im mumok Wien	132
5.1.	Kritische Kunstvermittlung im Museum: Queer Feministisch Betrachtet	133
5.2.	Reflexion: Queer Feministisch Betrachtet, Gespräch mit Mikki Muhr	137
6.	Interviews mit Kunstvermittler:innen in Wien	145
6.1.	Thematische Kategorien zur vergleichenden Analyse der Interviews	146
6.2.	Interviewanalyse Mikki Muhr, mumok	148
6.3.	Interviewanalyse Katja Brandes, Dom Museum	160

6.4.	Interviewanalyse Andrea Hubin, Kunsthalle Wien	168
6.5.	Vergleichende Analyse der Interviewergebnisse	178
7.	Schlussfolgerung	182
8.	Anhang	189
8.1.	Beobachtende Analyse: Vermittlungsprogramm Queer Feministisch Betrachtet	189
8.2.	Biografien der Interviewpartner:innen	197
8.3.	Einverständniserklärungen - Interviews	200
9.	Literaturverzeichnis	203
9.1.	Internetquellen	203
9.2.	Druckwerke	214
9.3.	Unveröffentlichte Materialien	218
10.	Abbildungsverzeichnis	220
11.	Lebenslauf	222

1. Vorwort



Abbildung 2: „Normalise a less hierarchical art world“, Cem A., in: https://www.instagram.com/versusartproject/p/CteUwk3o96j/?img_index=1 (28.11.2025).

„Normalise a less hierarchical art world“¹ ist eine künstlerische Arbeit von Cem A. aus dem Jahr 2025 und bedeutet übersetzt: Normalisiert eine weniger hierarchische Kunstwelt. Statt vor einer Rutschgefahr zu warnen, trägt

1 Cem A., Normalise a less hierarchical art world, in: https://www.instagram.com/versusartproject/p/CteUwk3o96j/?img_index=1 (28.11.2025).

das gelbe Bodenaufsteller-Warnschild eine gesellschaftskritische Botschaft. Es handelt sich um den subversiven Einsatz eines alltäglichen Objekts: Bestehende Strukturen, Normen und Machtverhältnisse werden auf kreative, unerwartete und indirekte Weise hinterfragt. Das Schild weist auf die starren Hierarchien des Kulturbetriebs hin. Diese betreffen unter anderem die Abteilung der Kunstvermittlung in Kunstinstitutionen. Die künstlerische Arbeit kann als Appell verstanden werden, die Idee einer weniger hierarchischen Kunstwelt zu normalisieren. In der vorliegenden Arbeit wird untersucht, ob und wie dieser Anspruch im Bereich der Kunst- und Kulturvermittlung umgesetzt wird – und wo weiterhin Bedarf am Abbau hierarchischer Strukturen besteht.

Museen sowie Kunst- und Kulturinstitutionen spielen eine zentrale Rolle in der Gesellschaft, da sie Orte sind, an denen Geschichte und Gegenwart öffentlich präsentiert und diskutiert werden. Der Fokus liegt heutzutage nicht mehr primär auf den Kunstwerken, sondern auf den Möglichkeiten, die sich in den Räumen entfalten können. Die Sammlungen der Werke, deren Herkunft oft problematisch ist, bilden die Grundlage der Ausstellungen. Sie präsentieren konkrete Objekte und Materialien, die als Ausgangspunkte für die Geschichtsdarstellung

dienen und gleichzeitig oft die Grenzen dessen aufzeigen, was ausgelassen oder nicht erzählt wird, wodurch Lücken entstehen. Diese Lücken werden unter anderem in kritischen Kunstvermittlungsprogrammen thematisiert. Wie solche Leerstellen gefüllt oder kontextualisiert werden können, zeigen die Kunstvermittler:innen in den Interviews der vorliegenden Arbeit.

Ausgangspunkt bildet eine Vielzahl von Begriffen. Die damit verbundenen zentralen Themen sind: kritische Kunst- und Kulturvermittlung, Diversität, Ambivalenz, Widerspruch und Widerstand, das Sich-selbst-Widersprechen, das Beleuchten von Machtstrukturen und -verhältnissen innerhalb von Institutionen, Paternalismus, die Dekonstruktion und das Durchkreuzen von Hegemonie sowie der Abbau patriarchaler Strukturen. Weitere relevante Fragestellungen befassen sich damit, welches Wissen – von wem, durch wen und an wen – vermittelt wird, und beziehen sich auf die Analyse der Wissensproduktion und -reproduktion sowie die Auseinandersetzung mit dem Wissenskanon. Zudem wird die Bedeutung von Selbstreflexivität, Aushandlungsprozessen sowie der Entwicklung neuer Perspektiven innerhalb kritischer Kunstvermittlungsprogramme

hervorgehoben. Ein weiterer Aspekt ist die Untersuchung prekärer Arbeitsverhältnisse, die sowohl die Struktur der Abteilung der Kunst- und Kulturvermittlung betreffen als auch im Kontext von Wissensproduktion und -vermittlung eine Rolle spielen. Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, zu erforschen, welche Strategien Kunstvermittlerinnen nutzen, um kritische Vermittlungsprogramme in Theorie und Praxis umzusetzen. Anhand der qualitativ geführten Interviews mit Kunstvermittler:innen wird der Bezug zwischen Theorie und Praxis aufgezeigt.

Verfasst wurde die Studie aus der Perspektive einer weißen, privilegierten Person, die zwar selbst noch keine institutionelle Erfahrung als Kunstvermittlerin hat, jedoch an zahlreichen Vermittlungsprogrammen teilgenommen hat. Ausgangspunkt war ein besonderes Angebot, das sich der Strategien kritischer Kunstvermittlung bediente und kollektiven Austausch zuließ. Bei jenem Vermittlungsangebot im mumok Wien (Museum moderner Kunst) wurden künstlerische Strategien eingesetzt. Die intrinsische Motivation, mehr über die kritische Kunstvermittlung zu erfahren, führte zur Untersuchung von Strategien und Faktoren, die diese Praxis seit 1990 prägen. Dabei wird

Literatur von Akteur:innen aus dem Feld der Kunst- und Kulturvermittlung – wie Carmen Mörsch, Nora Sternfeld, Eva Sturm und Alexander Henschel – herangezogen.

Mit der Forschungsfrage „Welche Strategien nutzen Kunstvermittler:innen, um kritische Vermittlung in Theorie und Praxis zu realisieren? Eine Analyse kritischer Kunstvermittlung von 1990 bis in die Gegenwart in Wien“ soll herausgefunden werden, wie kritische Kunstvermittlung definiert wird und was es bedeutet, kritisch zu vermitteln. Welche Ansätze gibt es für kritische Kunst- und Kulturvermittlungsprogramme? Wieso waren und sind die Arbeitsverhältnisse im Bereich der Kunstvermittlung prekär? Welche Konflikte ergeben sich aus den bestehenden Verhältnissen in der Kunst- und Kulturvermittlung? Warum äußert sie einerseits Kritik an der Ökonomisierung der Bildung, während sie andererseits diese gleichzeitig legitimiert? Was können wir in der kritischen Kunstvermittlung voneinander lernen? Welche Unterschiede und Übereinstimmungen bestehen zwischen Theorie und Praxis? Diese und weitere interessante Fragen werden in der vorliegenden Arbeit untersucht und beantwortet.

Infolge der Durchführung, Auswertung und Analyse von Interviews mit drei Akteur:innen aus dem Bereich der Kunst- und Kulturvermittlung konnten aufschlussreiche Einblicke in die Materie gewonnen werden. Aufgrund der langjährigen Tätigkeit und Erfahrung der Kunstvermittler:innen lassen sich bemerkenswerte Entwicklungen des Berufsfeldes nachzeichnen. Ergänzend enthält die vorliegende Masterarbeit eine beobachtende Analyse des Vermittlungsprogramms *Queer Feministisch Betrachtet* im mumok.

Teil der Arbeit ist außerdem eine Analyse eines Bereiches aus dem *Archiv der Vermittlung. Das Unarchivierbare aktualisieren*², das sowohl online verfügbar ist als auch eine materielle Dimension an der Universität für angewandte Kunst in Wien hat. Das Archiv dokumentiert zahlreiche Vermittlungskonzepte aus verschiedenen Jahren. Anhand von zwei ausgewählten Archivdokumenten werden kritische Vermittlungskonzepte untersucht, die von unterschiedlichen Akteur:innen in der Vergangenheit entwickelt und umgesetzt wurden. Dabei wird analysiert, welche Strategien zur Realisierung kritischer Kunstvermittlung seit 1990 verwendet wurden.

2 Archiv der Vermittlung. *Das Unarchivierbare aktualisieren*, in: <https://archivdervermittlung.at/> (16.11.2024).

2. Kunstvermittlung als Widerstand: Machtkritische Aushandlung in Institutionen

Nora Sternfeld, Kunst- und Kulturwissenschaftlerin, Kuratorin und Hochschullehrerin³ beschreibt, dass Kommunikation zwischen Besucher:innen und Kunstvermittler:innen in Gesprächen, Workshops sowie bei praktischen Tätigkeiten und thematischen Rundgängen stattfindet. Durch die Teilnahme an Vermittlungsangeboten übertragen Ausstellungsinstitutionen den Besucher:innen auf unterschiedliche Weise Definitionsmacht. Diese Form der Partizipation manifestiert sich unter anderem in Aktionsforschung sowie in Einladungen zu Diskussionen, die Widerspruch und

3 Vgl. Nora STERNFELD, in: https://de.wikipedia.org/wiki/Nora_Sternfeld (19.11.2025).

unterschiedliche Perspektiven zulassen.⁴ Angelika Doppelbauer, Monika Holzer-Kernbichler, Eva Meran und Franziska Mühlbacher formulieren in ihrem 2025 erschienenen Werk „Methoden der personalen Vermittlung im Museum“⁵ Folgendes:

Wie Vermittler:innen ihr Gegenüber in einer Vermittlungssituation bezeichnen, drückt viel über deren Haltung und Selbstverständnis aus. Spricht man von ›Teilnehmenden‹, geht man von einer aktiven Rolle des Gegenübers aus. Die Benennung als ›Besucher:innen‹ betont dagegen eher deren passive Rolle: Die Vermittler:innen sind in der Institution ›zu Hause‹, wohingegen das Gegenüber zu Besuch kommt.⁶

Im Kontext einer macht- und herrschaftskritischen Perspektive auf Kunstinstitutionen betont Nora Sternfeld den Stellenwert von Kunstvermittlung als kommunikativen, dialogischen Prozess. Vermittlung wird dabei nicht als reine Weitergabe von Wissen verstanden, sondern als ein Raum, in dem Besucher:innen aktiv an der Bedeutungsproduktion teilhaben

4 Vgl. Nora STERNFELD, Das radikaldemokratische Museum, in: Gerald BAST (Hg.), Angewandte Schriftreihe curating. Ausstellungstheorie & praxis, Band 3, Wien 2018, S. 150.

5 Vgl. Angelika DOPPELBAUER, Monika HOLZER-KERNBICHLER, Eva MERAN, Franziska MÜHLBACHER, Methoden der personalen Vermittlung im Museum, in: <https://www.transcript-verlag.de/shopMedia/openaccess/pdf/oa9783839417348.pdf>, Wien 2025.

6 Ebenda, S. 33.

können. Kritische Kunstvermittlung entsteht nach Sternfeld dann, wenn Definitionsmacht geteilt und Widerspruch zugelassen wird.⁷ Partizipation erschöpft sich dabei nicht in bloßer Mitmachpädagogik, sondern bedeutet eine tatsächliche Aushandlung von Perspektiven und eine gemeinsame Produktion von Wissen. Auf diese Weise wird Kunstvermittlung selbst zu einem Akt des Widerstands gegen tradierte Hierarchien und zu einem Feld für emanzipatorische Praktiken in Kunstinstitutionen.

Ausstellungsinstitutionen sind – besonders seit ihrer zunehmenden Ökonomisierung – ständigen Veränderungsprozessen unterworfen. Dabei finden sich viele in prekären Verhältnissen wieder – die Professionalisierung des Arbeitsfeldes der Kunst- und Kulturvermittlung – mit einer bestimmten Abgrenzung zur klassischen Museumspädagogik – geht zumindest im deutschsprachigen Raum mit diesen Prozessen einher.⁸

Carmen Mörsch weist darauf hin, dass dem Begriff Kunstvermittlung eine Bedeutungsindifferenz zugeschrieben wird. Die Bezeichnung wird in verschiedenen Kontexten verwendet und hat nicht überall die gleiche Bedeutung. Kunstvermittlung, so Mörsch, spielt eine Rolle im Kulturmanagement und ist auch

7 Vgl. Nora STERNFELD, Das radikaldemokratische Museum, in: Gerald BAST (Hg.), Angewandte Schriftreihe curating. Ausstellungstheorie & praxis, Band 3, Wien 2018, S. 148.

8 Ebenda, S. 148.

zentral für das Kuratieren. Es ist daher oft unklar, wo die Grenzen des Begriffs genau verlaufen.⁹ Dessen genaue Verortung wird unter anderem im Laufe der Auswertung der Interviewanalyse in Kapitel 6 versucht.

Für die vorliegende Arbeit ist die Entwicklung des ICOM (International Council of Museums) Codes wichtig, da sie den Wandel in der Kunstvermittlungspraxis und die Herausforderungen bei der Umsetzung kritischer Vermittlung aufzeigt. Die verschiedenen Erscheinungsformen bieten einen wichtigen Anhaltspunkt, um zu analysieren, wie Museen theoretische Forderungen in der Praxis umsetzen und mit welchen gesellschaftlichen und institutionellen Anforderungen sie sich konfrontiert sehen. Der ICOM Code of Ethics for Museums legt ethische Leitlinien fest, die von der internationalen Organisation ICOM formuliert werden. Da diese vorwiegend von westlich geprägten Perspektiven beeinflusst sind, stellt sich die Frage, ob dabei andere kulturelle Kontexte berücksichtigt werden? Der Code gibt sich oft vage und bietet wenige konkrete Handlungsanweisungen für die Praxis, besonders in Bezug auf die

9 Vgl. Alexander HENSCHHEL, Was heißt hier Vermittlung? Kunstvermittlung und ihr umstrittener Begriff, Wien 2020, S. 19.

zunehmende Ökonomisierung von Museen und kommerzielle Interessen. Auch die Forderung nach „vielfältiger“ und „inklusive“ Bildung bleibt unerfüllt, da nicht garantiert wird, dass alle Besucher:innen tatsächlich in die Bedeutungsproduktion einbezogen werden.

Ein Museum oder eine kulturelle Institution hat laut dem International Council of Museums (ICOM) einen Bildungsauftrag. Der ICOM Code of Ethics zur Kunstvermittlung in Museen lautet im Jahr 2017:

Museums have an important duty to develop their educational role and attract wider audiences from the community, locality, or group they serve. Interaction with the constituent community and promotion of their heritage is an integral part of the educational role of the museum.¹⁰

In der Revision des Ethikkodex des internationalen Museumsrates (ICOM, 2024) ist folgender Punkt zur Kunstvermittlung in Museen festgehalten:

Museums should promote reflection and knowledge sharing. Through all their activities, museums should promote reflection and the exchange of knowledge. Recognizing that the breadth of heritage encompasses not only objects and collections but also ideas,

10 ICOM Code of Ethics for Museums, in: https://icmemohri.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/17/2019/01/code_ethics2013_eng2.pdf (04.11.2025), S. 8.

knowledge, and perspectives, museums should encourage critical thinking and continuous learning, offer opportunities for reflection. And serve as platforms for dialogue and debate. Fostering mutual understanding and respect for different perspectives, they should inspire creativity and innovation. Publications should follow accessible editorial policies and be based on original and rigorous research.¹¹

Im überarbeiteten Statement werden Aspekte der kritischen Kunstvermittlung genannt, die vorschreiben, dass Museen kritisches Denken und kontinuierliches Lernen fördern sollen. Dabei stellt sich die Frage, wer zur kritischen Reflexion über welche Themen angeregt werden soll. Zudem wird betont, dass kulturelles Erbe nicht nur aus Objekten und Sammlungen besteht, sondern auch Ideen, Wissen und Perspektiven umfasst. Daraus ergibt sich die Frage, wie diese Ideen, dieses Wissen und diese Perspektiven dokumentiert und archiviert werden. Der Kulturbetrieb wird als ein Ort verstanden, an dem Verhandlungen geführt, Reflexionen angestoßen und eine Plattform für Dialog und Debatte geboten werden können – dabei jedoch immer respektvoll und mit gegenseitigem Verständnis für unterschiedliche Perspektiven.

11 ICOM Code of Ethics, in: http://icom-oesterreich.at/sites/icom-oesterreich.at/files/attachments/anm_revised-icom-code-of-ethics-first-draft_17092024.pdf (04.11.2025), S. 9.

2025 wird der ICOM Code of Ethics for Museums folgendermaßen dargestellt:

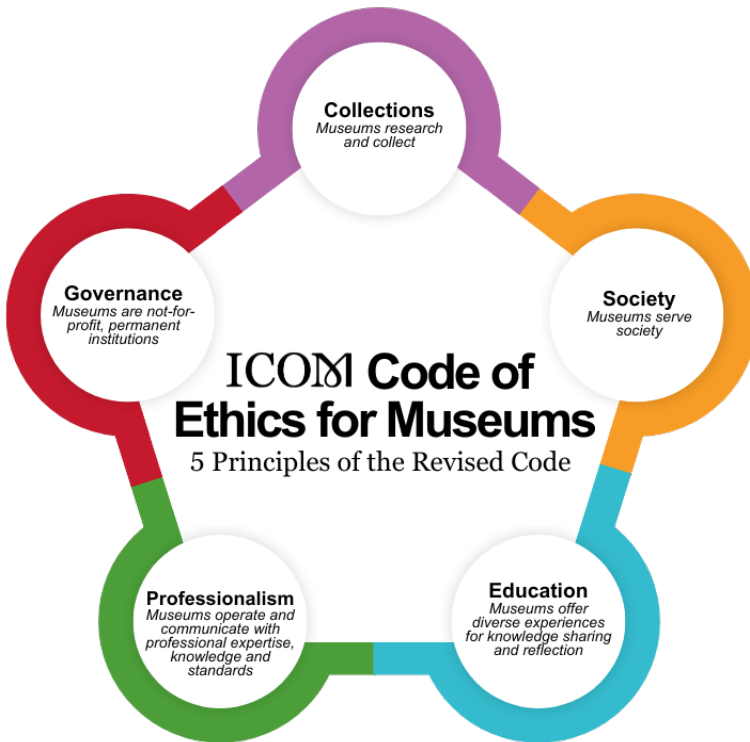


Abbildung 3: „ICOM Code of Ethics for Museums“, in: E-Mail Newsletter an ICOM-Mitglieder, 30.11.2025.

Für die Arbeit wird aus der Grafik ausschließlich auf die Kategorie „Education“ Bezug genommen. Diese ist im ICOM Code of Ethics for Museums unter dem Titel „Education: Museums offer diverse experiences for knowledge sharing and reflection“¹² definiert und legt fest, dass Museen ein breites Spektrum an Erfahrungs-

12 Ebenda, S. 9.

und Bildungsangeboten bereitstellen sollen, die dem Wissensaustausch sowie der Reflexion dienen. Diese Aufgabenstellung wird den Institutionen als Verpflichtung auferlegt und konkret durch die Abteilungen für Kunst- und Kulturvermittlung verwirklicht. Dabei wird die Umsetzung nicht nur institutionell gesteuert, sondern auch in Zusammenarbeit mit den Besucher:innen entwickelt.

Um sich mit der Realisierung kritischer Vermittlungskonzepte zu beschäftigen, scheint es besonders relevant, wie Vermittlungsarbeit in diesem Rahmen zu einem Ort partizipativer Aushandlung und kollektiver Bedeutungsproduktion werden kann. Die theoretische Forderung nach Vielfalt und Reflexivität trifft dabei in der Praxis auf konkrete Methoden und Strategien, mit denen Vermittler:innen versuchen, Machtverhältnisse kritisch zu hinterfragen und Besucher:innen aktiv in Bildungs- und Ausverhandlungsprozesse einzubeziehen.

Die verschiedenen Versionen des ICOM Code of Ethics spiegeln die Entwicklung der Kunstvermittlung in Museen wider. Während die Revision von 2017 den Bildungsauftrag und die Zielgruppenorientierung betonte, legte die Version von 2024 einen stärkeren Fokus auf

kritisches Denken und die Förderung von Dialog und Debatte. Diese Veränderungen zeigen, dass Museen zunehmend als Plattformen für gesellschaftliche Diskurse verstanden werden. Ein zentraler Punkt der Revisionen ist die Erweiterung des Begriffs des kulturellen Erbes, der nun auch Ideen, Wissen und Perspektiven umfasst. Die Betonung von Partizipation und kritischem Denken verdeutlicht, dass Museen Orte der gesellschaftlichen Aushandlung sind, in denen Machtverhältnisse und Narrative hinterfragt werden.

Die Umsetzung von Vermittlungsprogrammen in Museen wirft grundlegende Fragen nach dem Selbstverständnis und der beruflichen Verortung von Kunstvermittler:innen auf. Das folgende Kapitel widmet sich dem Begriff der Kunstvermittlung als Berufsbezeichnung und seiner Uneindeutigkeit. Die Tätigkeitsbereiche der Kunstvermittler:innen wurden in den letzten Jahrzehnten kontinuierlich erweitert, was zu neuen Herausforderungen führen kann. Im Interview mit Kunstvermittler:in Mikki Muhr wird betont, dass in den vergangenen Jahren vermehrt administrative Aufgaben hinzugekommen sind.

2.1. Der Begriff der Berufsbezeichnung Kunstvermittlung ist uneindeutig

Carmen Mörsch, Künstlerin, Kulturwissenschaftlerin und Kunstvermittlerin¹³ stellt 2009 fest, dass in der Kunstvermittlung verschiedene Bereiche wie Kunst, Wissenschaft, Bildung, Pädagogik und Politik miteinander verbunden werden. Der Begriff „Kunstvermittlung“ als Berufsbezeichnung sei komplex, werde derzeit noch diskutiert und sei nicht abschließend definiert.¹⁴ Obwohl diese Dimension existiert, geht es hier nicht um Kunstvermittlung im Sinne der kommerziellen Vermittlung von Kunst.¹⁵ Carmen Mörsch schreibt in der Publikation „Sich selbst widersprechen. Kunstvermittlung als kritische Praxis innerhalb des educational

13 Vgl. Carmen MÖRSCH, in: https://de.wikipedia.org/wiki/Carmen_Mörsch (28.11.2025).

14 Vgl. Carmen MÖRSCH, Verhältnis von Lehrkraft und Kunstvermittlerin, in: Carmen MÖRSCH (Hg.), Kunstvermittlung II. Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12. Ergebnisse eines Forschungsprojekts, Berlin 2009, S. 89.

15 Vgl. ebenda, S. 89.

turn in curating“¹⁶ aus dem Jahr 2012, dass Kunstvermittler:innen sich in ihrem Berufsfeld mit einer Vielzahl von Herausforderungen konfrontiert sehen und ihre Arbeitsverhältnisse in Kulturbetrieben oft von Machtstrukturen und hohen Anforderungen geprägt sind.¹⁷ Dies spiegelt sich auch in der Praxis wider: Vermittlungsangebote müssen nicht nur inhaltlich sorgfältig gestaltet werden, sondern gleichzeitig organisatorische, institutionelle und partizipative Rahmenbedingungen berücksichtigen. Das Vermittlungsangebot *Queer Feministisch Betrachtet* zeigt, dass selbst erfahrene Vermittler:innen an Grenzen stoßen, wenn es darum geht, partizipative Prozesse umzusetzen oder die Dynamiken innerhalb einer heterogenen Besucher:innengruppe zu steuern. Diese Aspekte werden in Kapitel 5 näher ausgeführt.

Die theoretische Reflexion Mörschs macht deutlich, dass kritische Kunstvermittlung immer auch mit institutionellen Zwängen, begrenzten Ressourcen und der Herausforderung, gesellschaftliche Machtverhältnisse sichtbar zu machen, verbunden ist. Zudem schreibt

16 Vgl. Carmen MÖRSCH, *Sich selbst widersprechen. Kunstvermittlung als kritische Praxis innerhalb des educational turn in curating*, in: schnittpunkt (Hg.), *Educational turn: Handlungsräume der Kunst- und Kulturvermittlung, Ausstellungstheorie und Praxis*, Band 5, Institute for art education, Zürcher Hochschule der Künste, Wien 2012, S. 55–57.

17 Vgl. ebenda, S. 55–57.

Carmen Mörsch, dass die Erwartungen von Kurator:innen, Publikum, Sicherheitspersonal sowie die Zielsetzungen und Kriterien der Institution in Bezug auf die Kunstvermittlung nicht immer leicht miteinander in Einklang zu bringen seien – auch wenn es nicht unmöglich sei, dies zu erreichen. Die häufigste Form der Kunstvermittlung ist laut Mörsch der Ausstellungsrundgang. Eine ebenso häufige Form der Kunstvermittlung ist der Saaltext. In Bezug auf den Ausstellungsrundgang schreibt Mörsch, dass es seitens des Publikums die Erwartung gebe, eine große Anzahl von Kunstwerken in so kurzer Zeit wie möglich verständlich vermittelt zu bekommen, dabei aber auch ein Gefühl des Wohlbefindens zu erleben und alles nachvollziehen zu können.¹⁸

Vermittlungsteams werden häufig nicht in die Ausstellungsplanung miteinbezogen.¹⁹ Dieser Aspekt und die damit verbundenen Herausforderungen werden durch die Interviewanalyse beleuchtet und bestätigen die theoretischen Annahmen in der Praxis. Auf die Frage, ob die Vermittlung in eine Ausstellungsplanung involviert ist, verweist

18 Vgl. ebenda, S. 55–57.

19 Vgl. Carmen MÖRSCH, Kritische Kunstvermittlung im educational turn in curating, in: schnittpunkt (Hg.), Educational turn. Handlungsräume der Kunst- und Kulturvermittlung. Ausstellungstheorie und Praxis, Band 5, Institute for art education, Zürcher Hochschule der Künste, Wien 2012, S. 72.

Mikki Muhr zunächst auf eine grundlegende Differenz zwischen kuratorischer und vermittelnder Praxis. Muhr betont: „Ich bin mir da nicht so sicher, denn ich habe das Gefühl, dass eine kuratorische Tätigkeit eigentlich etwas anderes ist oder zumindest eine andere Perspektive auf ein Thema einnimmt als eine kunstvermittelnde Arbeit. Ich finde diese Unterscheidung wichtig – und vielleicht sogar hilfreich.“²⁰ Diese Aussage macht deutlich, dass beide Bereiche aus unterschiedlichen professionellen Logiken heraus agieren: Während die kuratorische Arbeit in der Regel eine inhaltliche Setzung verfolgt, zielt die Vermittlung auf eine auf Rezipient:innen bezogene Auseinandersetzung mit dem Ausstellungsthema ab. Die bewusste Unterscheidung dieser Rollen kann produktiv sein – sofern sie nicht zu Hierarchisierungen führt, sondern als Grundlage für gleichwertige Zusammenarbeit verstanden wird. Darüber hinaus verweist Mikki Muhr auf Unberücksichtigtes im Planungsprozess, etwa im Hinblick auf sinnliche und körperliche Erfahrungsdimensionen: „Was ich zum Beispiel auch interessant finde, ist, dass man da aber immer noch nicht Ausstellung und Akustik zusammen denkt. Also Raumakustik.“²¹

20 Mikki MUHR, Interviewtranskript, 2024.
21 Ebenda.

Diese Beobachtung unterstreicht, dass Vermittlung nicht nur inhaltlich, sondern auch in der räumlich-performativen Gestaltung eine Rolle spielen sollte – etwa, wenn Gruppenführungen stattfinden, Gespräche angeregt oder sinnliche Zugänge geschaffen werden. Gerade Aspekte wie Raumakustik werden in der kuratorischen Planung oft ausgeblendet, obwohl sie für die Qualität der Vermittlungserfahrung wesentlich sind. So könnte im Ausstellungsraum ein Verhandlungsraum entstehen, was die Institution verändern würde.

Carmen Mörsch betont, dass seitens der Kurator:innen angenommen werde, dass Kunstvermittler:innen die kuratorischen Hintergründe der Ausstellung präzise übersetzen und gegebenenfalls Inhalte vereinfacht darstellen sollen. Zusätzlich werde oft angenommen, dass sich die Kunstvermittler:innen dem Habitus der Kurator:innen anpassen und sich hierarchisch unterordnen, so Mörsch.²² In der Praxis ist dies jedoch nicht immer der Fall – wie das Gespräch mit Mikki Muhr im Anschluss an das Vermittlungsprogramm *Queer*

22 Vgl. Carmen MÖRSCH, Kritische Kunstvermittlung im educational turn in curating, in: schnittpunkt (Hg.), Educational turn. Handlungsräume der Kunst- und Kulturvermittlung. Ausstellungstheorie und Praxis, Band 5, Institute for art education, Zürcher Hochschule der Künste, Wien 2012, S. 72.

Feministisch Betrachtet zeigt. Hier wählt die Kunstvermittler:in bewusst einen eigenen Zugang zur Ausstellung, der sich deutlich von jenem der Kuratorin unterscheidet.²³ Dieser eigenständige Umgang mit kuratorisch gesetzten Inhalten kann als Zeichen einer reflexiven, kritisch-emanzipatorischen Vermittlung gelesen werden. Eine ausführliche Darstellung dieses eigenständigen Zugangs bietet das im Anhang dokumentierte Gespräch im Rahmen der Vermittlungsanalyse mit Mikki Muhr.

Ebenso versteht sich Kunstvermittlerin Andrea Hubin als „eigenständige Akteurin und qualifizierte Stimme mit eigener Expertise und eigenem Wissen“²⁴. Zudem äußert sie in unserem Interview, dass:

„[...] es darum geht, die Räume kritisch zu befragen, gemeinsam mit dem Publikum, da auch Urteile zu fällen oder überhaupt erst die Frage zu stellen, was bedeutet denn die Ausstellung jetzt wirklich (für uns)? Unbenommen dessen, was sich d* Kurator*in damit gedacht hatte.“²⁵

Damit positioniert Hubin Kunstvermittlung als eigenständige, kritisch-reflexive Praxis, die sich nicht auf die Vermittlung kuratorischer Inhalte

23 Vgl. Mikki MUHR, Gespräch Vermittlungsanalyse, Wien, 2025.

24 Andrea HUBIN, Interviewtranskript, 2025.

25 Ebenda.

beschränkt, sondern diese gemeinsam mit dem Publikum hinterfragt und neu verhandelt.

Weitere Erwartungshaltungen, die Kunstvermittler:innen innerhalb einer Institution entgegengebracht werden, formuliert Carmen Mörsch wie folgt: Das Sicherheitspersonal und die Technikabteilung erwarten von der Kunstvermittlung, dass sie die Besucher:innen in der Gruppe kontrolliert und dass keine Risiken entstehen. Das Management der Institution wiederum erhoffe sich, dass die Kunstvermittlung durch ihre Formate die Ausstellung und die Institution vermarktet, Gewinne erwirtschaftet und dies mit möglichst geringen Kosten und der Vermeidung von Versicherungsfällen bewerkstelligt. Außerdem solle die Kunstvermittlung keinerlei Unannehmlichkeiten für die oben genannten Bereiche verursachen. Es sei nicht grundsätzlich widersprüchlich, diese verschiedenen Erwartungen zu erfüllen, jedoch sei es eher unwahrscheinlich, dass sie gleichzeitig und auf Dauer miteinander vereinbar sind. Kunstvermittler:innen haben zudem eigene Ansprüche an ihre Arbeit, die je nach Kontext bestimmte Positionen oder Anforderungen priorisieren können.²⁶

In der Analyse des Vermittlungsprogramms von Mikki Muhr *Queer Feministisch Betrachtet*, die im Rahmen der vorliegenden Arbeit durchgeführt wurde, bestätigen sich die theoretischen Erwartungshaltungen. Ein Beispiel hierfür ist die Beobachtung, dass während des Vermittlungsprogramms das Sicherheitspersonal die Gruppe ständig im Blick hatte. Wenn Personen zu nah an Kunstwerke traten oder den Durchgang für andere Besucher:innen versperrten, wies das Sicherheitspersonal freundlich darauf hin und unterstützte so kooperativ die Kunstvermittler:in.

Elke Zobl, Universitätsprofessorin mit Fokus auf Partizipation, Intervention und Vermittlungsprozessen im Kontext von Kunst, Kultur und Medien²⁷, schreibt im Jahr 2025, dass Kunstvermittler:innen häufig bestimmte feminisierte Zuschreibungen erfahren, etwa Empathie, emotionales Wissen und Können sowie soziale und kommunikative Kompetenzen.²⁸ Die beschriebenen Fähigkeiten stimmen mit denen der Interviewpartner:innen in der vorliegenden Arbeit überein.

27 Elke ZOBL, in: <https://w-k.sbg.ac.at/teammitglied/elke-zobl/> (19.11.2025).

28 Vgl. Elke ZOBL, Laila HUBER, Kritische Kunst- und Kulturvermittlung, in: <https://w-k.sbg.ac.at/websitearchiv/takingpart/www.takingpart.at/kontext-1/kritische-kunst-und-kulturvermittlung/index.html> (04.11.2025).

Im Kontext kritischer Kunstvermittlung erscheint der Begriff „art mediation“ am treffendsten. Er wird häufig verwendet, weil er den dialogischen und aushandlungsorientierten Charakter dieser Praxis hervorhebt: Vermittlung umfasst hier nicht primär die Weitergabe von Wissen, sondern die Herstellung eines Raums, in dem Bedeutungen zwischen verschiedenen Beteiligten verhandelt werden. Kritische Kunstvermittlung geht damit nicht von einer „richtigen“ Interpretation aus, sondern thematisiert Pluralität, Ambivalenz, Machtverhältnisse und unterschiedliche Perspektiven. Zudem unterscheiden sich die Bezeichnungen des Berufs der Kunstvermittlung in verschiedenen Sprachen erheblich.

Im Englischen existieren zahlreiche Bezeichnungen: „delivery of the arts“, „art education“, „art mediation“, „communication of art“, „facilitating art“, „presentation of art“ sowie „art didactics“.²⁹ Im Französischen finden sich Begriffe wie „éducation artistique“, „médiation artistique“, „médiation culturelle“ und „transmission de l’art“.³⁰ Im Spanischen hingegen erscheint fast ausschließlich

29 Linguee, in: <https://www.linguee.de/deutsch-englisch/uebersetzung/kunstvermittlung.html> (04.11.2025).

30 Linguee, in: <https://www.linguee.de/deutsch-franzoesisch/uebersetzung/kunstvermittlung.html> (04.11.2025).

der Ausdruck „promoción de arte“.³¹ Eine lateinische Übersetzung ist nicht geläufig, was unterstreicht, dass es sich um ein relativ junges und im Wandel befindliches Berufsfeld handelt.³²

Diese Vielzahl an Begriffen verweist nicht nur auf eine terminologische Uneindeutigkeit, sondern auch auf die Vielschichtigkeit der Praxis: Sie reicht von kunstpädagogischen, bildungsorientierten Tätigkeiten bis hin zu kritischer, kontextbezogener und emanzipatorischer Vermittlungsarbeit. Welche Tätigkeiten jeweils unter „Kunstvermittlung“ verstanden werden, ist somit stark vom jeweiligen sprachlichen, kulturellen und institutionellen Rahmen abhängig. So wird beispielsweise der englische Begriff „art education“ meist mit Kunstunterricht, Kunsterziehung oder Kunstpädagogik übersetzt – Begriffe, die im deutschsprachigen Raum eher dem schulischen oder formalen Bildungsbereich zugeordnet werden. Diese Bedeutung trifft jedoch nicht das Selbstverständnis kritischer Kunstvermittlung, wie es in der vorliegenden Arbeit untersucht wird. Deutlich näher liegt daher der Begriff „art mediation“, der im

31 PONS, in: <https://de.pons.com/übersetzung-2/deutsch-spanisch/Kunstunterricht> (04.11.2025).

32 Langenscheidt, in: https://de.langenscheidt.com/deutsch-latein/search?term=Kunstvermittlung&q_cat=%2Fdeutsch-latein%2F (04.11.2025).

englischsprachigen Raum zunehmend als Übersetzung für den deutschsprachigen Begriff „Kunstvermittlung“ genutzt wird.

Carmen Mörsch weist darauf hin, dass es im Englischen keinen generischen Begriff gibt, der dem deutschen Wort „Kulturvermittlung“ oder dem französischen „*médiation culturelle*“ entspricht. Der Terminus „*mediation*“ stammt ursprünglich aus dem juristischen oder psychosozialen Bereich und wird häufig mit Konfliktlösung assoziiert. „*Cultural mediation*“ wiederum bezeichnet meist Übersetzungs- und Verhandlungsprozesse im Kontext von Migration und interkulturellem Austausch. Dennoch zeigt sich in der internationalen Kunstwelt eine Tendenz, „*art mediation*“ als grenzübergreifenden Begriff zu etablieren. So bezeichnet beispielsweise die europäische Biennale Manifesta ihr Vermittlungsprogramm als „*art mediation*“ und ihre Vermittler:innen als „*mediators*“.³³

Den im Französischen gebräuchlichen Begriff „*médiation culturelle*“ beschreibt Carmen Mörsch wie folgt:

Der Begriff „*médiation culturelle*“ wird ähnlich wie das deutsche „Kulturvermittlung“ verwendet, hat jedoch

33 Carmen MÖRSCH, *Médiation culturelle, Kulturvermittlung Schweiz*, in: https://www.kultur-vermittlung.ch/zeit-fuer-vermittlung/download/pdf-d/ZfV_1_2.pdf (05.11.2025), S.17.

eine länderspezifische Prägung und eine längere Geschichte. Bei seinem Auftauchen in den 1980er Jahren war der Begriff „*médiation culturelle*“ in Frankreich vor allem mit Öffentlichkeitsarbeit und Wissensvermittlung verbunden. [...] Er knüpfte damit an bereits länger bestehende Praktiken der Bildungsarbeit und der Diffusion [Verbreitung] im Kulturbereich an. Das Verständnis von *médiation culturelle* als Wissensvermittlung ist heute weiterhin wirksam und betrifft den überwiegenden Teil der existierenden Praxis.³⁴

Diese Beschreibung macht deutlich, dass der Begriff „*médiation culturelle*“ zwar auf den ersten Blick mit dem deutschen Begriff „Kulturvermittlung“ vergleichbar erscheint, jedoch eine spezifisch französische Entwicklung und Ausrichtung aufweist. Während beide Begriffe ähnliche Felder adressieren – etwa die Zugänglichkeit von Kunst und Kultur für ein breiteres Publikum –, unterscheidet sich ihr Gebrauch inhaltlich wie institutionell. In Frankreich wird stärker der Aspekt der Wissensvermittlung und Öffentlichkeitsarbeit betont, wohingegen in der deutschsprachigen Diskussion zunehmend auch machtkritische und partizipative Ansätze an Bedeutung gewinnen. Diese Unterscheidung ist relevant, weil sie zeigt, dass die Begriffe nicht einfach synonym gebraucht werden können. Ihre Bedeutungsunterschiede spiegeln auch unterschiedliche politische, institutionelle

und bildungstheoretische Kontexte wider. Für die vorliegende Arbeit, die sich mit kritischer Kunstvermittlung auseinandersetzt, ist es daher entscheidend, diese begrifflichen Feinheiten zu erkennen und zu benennen.

Die unterschiedlichen Begriffe der Kunstvermittlung in verschiedenen Sprachen verdeutlichen die Komplexität des Feldes. Carmen Mörsch greift diese Thematik in ihrer Publikation „Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen“³⁵ auf, in der sie Kunstvermittlung in vier Diskurse unterteilt: in die affirmative, reproduktive, dekonstruierende und transformative Kunstvermittlung. Mörsch zeigt, dass der Begriff der Kunstvermittlung keine festgelegte Definition hat, sondern oft strategisch genutzt wird. Im folgenden Kapitel wird untersucht, wie diese Diskurse die Praxis der Kunstvermittlung prägen.³⁶

35 Vgl. Carmen MÖRSCH, Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen: Die documenta 12 Vermittlung zwischen Affirmation, Reproduktion, Dekonstruktion und Transformation, in: Carmen MÖRSCH (Hg.), Kunstvermittlung 2. Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12. Ergebnisse eines Forschungsprojekts, Zürich, Berlin 2009, S. 2.

36 Ebenda, S. 2.

2.2. Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen nach Carmen Mörsch

Carmen Mörsch spricht vom Begriff der Kunstvermittlung in vier verschiedenen Diskursen, um ihn zu verorten, aufzuzeichnen und neu zu definieren, greifbar zu machen und kritisch zu hinterfragen. In diesem Zusammenhang situiert Mörsch die Kunstvermittlung am Kreuzungspunkt dieser vier Diskurse:³⁷

Der *affirmative Diskurs* der Kunstvermittlung tritt häufig auf und ist oft dominant. Die Aufgabe der Kunstinstitutionen besteht darin, ihre Arbeit effektiv nach außen zu kommunizieren. Kunst wird als spezialisierte Disziplin betrachtet, wobei angenommen wird, dass ein Fachpublikum, das bereits selbstmotiviert und von vornherein interessiert ist, sich damit auseinandersetzt. Zu den mit diesem Diskurs verbundenen Praktiken gehören:

- Vorträge,
- Filmprogramme,

37 Ebenda, S. 2.

- Expert:innenführungen,
- Ausstellungskataloge.³⁸

Diese Praktiken werden von autorisierten Sprecher:innen – etwa Kurator:innen, eingeladenen Expert:innen oder institutionell angestellten Vermittler:innen – konzipiert und durchgeführt.³⁹ Als Vertreter:innen der Institution tragen sie damit zur Stabilisierung eines affirmativen Diskurses bei, in dem bestehende Deutungsmuster und Hierarchien häufig unreflektiert weitergegeben werden.

Der *reproduktive Diskurs* der Kunstvermittlung ist ebenso dominant wie der affirmative Diskurs. Aus der Perspektive der Institutionen zielt die Kunstvermittlung in diesem Diskurs darauf ab, ein „Publikum von morgen“⁴⁰ zu bilden – Menschen anzusprechen, die nicht von selbst ins Museum kommen. Carmen Mörsch weist darauf hin, dass das Inklusionsanliegen des reproduktiven Diskurses, das sich an diese Gruppe richtet, häufig als „monodirektionaler Paternalismus kritisiert

38 Ebenda, S. 2.

39 Vgl. ebenda, S. 2.

40 Vgl. Carmen MÖRSCH, Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen: Die documenta 12 Vermittlung zwischen Affirmation, Reproduktion, Dekonstruktion und Transformation, in: Carmen MÖRSCH (Hg.), Kunstvermittlung 2. Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12. Ergebnisse eines Forschungsprojekts, Zürich, Berlin 2009, S. 10.

wird“⁴¹. Kunstinstitutionen sind oft mit hohen symbolischen Hürden verbunden, da sie implizit ein bestimmtes kulturelles Wissen, sprachliche Codes und Verhaltensnormen voraussetzen, die nicht allen gesellschaftlichen Gruppen gleichermaßen zugänglich sind. Das Ziel des reproduktiven Diskurses ist es, einem möglichst breiten Publikum Zugang zu den Kulturgütern zu ermöglichen und Schwellenängste abzubauen.⁴² Schwellenängste sind innere Hemmungen sowie äußere Faktoren, die den Zugang zu Kunst- und Kulturinstitutionen erschweren, zum Beispiel hohe Eintrittspreise. Folgende Praktiken zählen zum reproduktiven Diskurs:

- Workshops für Schulklassen,
- Fortbildungen für Lehrpersonen,
- Kinder- und Familienprogramme,
- Angebot für Menschen mit besonderen Bedürfnissen und Dispositionen,
- ereignisorientierte Veranstaltungen mit hohen Publikumszahlen.⁴³

Der *dekonstruktive Diskurs* der Kunstvermittlung komme laut Carmen Mörsch eher seltener vor, jedoch ist hier anzumerken, dass diese Theorie im Jahr 2009 veröffentlicht wurde. Heute stellt sich die Situation anders

41 Ebenda, S. 10.

42 Vgl. ebenda, S. 10.

43 Vgl. ebenda, S. 10.

dar, da der dekonstruktive Diskurs inzwischen häufiger verbreitet ist. Der dekonstruktive Diskurs, wie ihn Carmen Mörsch beschreibt, fokussiert sich darauf, traditionelle Strukturen und Machtverhältnisse innerhalb der Kunstwelt kritisch zu beleuchten, zu hinterfragen und zu verändern. Die Kunstvermittlung hat die Funktion, gemeinsam mit dem Publikum erstens das Museum, zweitens die Kunst sowie drittens die Bildungs- und Kanonisierungsprozesse, die im Kontext der Kunstvermittlung stattfinden, zu hinterfragen, zu besprechen, neu zu definieren und um neue Perspektiven zu ergänzen. Carmen Mörsch schreibt: „Museen in ihrer gesellschaftlich prägend und disziplinierenden Funktion werden als Distinktions-, Exklusions-, und Wahrheitsmaschine begriffen.“⁴⁴ Diese Perspektive eröffnet einen Raum für eine Kunstvermittlung, die nicht nur zur Reproduktion bestehender Wissenssysteme beiträgt, sondern auch die Möglichkeit bietet, neue, inklusive und vielfältige Herangehensweisen zu entwickeln.

Der dekonstruktive Diskurs fordert daher die Kunstvermittlung auf, mit dem Publikum auf

44 Carmen MÖRSCH, Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen: Die documenta 12 Vermittlung zwischen Affirmation, Reproduktion, Dekonstruktion und Transformation, in: Carmen MÖRSCH (Hg.), Kunstvermittlung 2. Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12. Ergebnisse eines Forschungsprojekts, Zürich, Berlin 2009, S. 12.

eine Weise zu interagieren, die bestehende Hierarchien und Ausschlüsse in Frage stellt und ein Bewusstsein für die sozialen und kulturellen Bedingungen der Kunstproduktion und -rezeption schafft. Dabei wird das dekonstruktive Potenzial der Kunst anerkannt. Kunstvermittlung, die selbst künstlerische Elemente enthält und aus der Perspektive der Kunst gedacht wird, dient dabei als Beispiel für einen Zugang, der darauf abzielt, voreilige Schlussfolgerungen zu vermeiden und die Auseinandersetzung mit Kunstwerken offen zu halten. Praktiken, die den dekonstruktiven Diskurs umfassen, beschreibt Carmen Mörsch folgendermaßen:

- Interventionen in Ausstellungen, die von Künstler:innen und Kunstvermittler:innen durchgeführt werden und sich der dekonstruktiven, künstlerischen Kunstvermittlung widmen. Die Beteiligung des Publikums kann dabei gewollt sein, ist aber nicht zwingend erforderlich.
- Angebote, die sich an Gruppen richten, die in Bezug auf die Institution als ausgeschlossen oder benachteiligt gelten.
- Ausstellungsrundgänge, die darauf abzielen, die Autorität der Institution zu kritisieren, in Frage zu stellen und sie als eine von mehreren Stimmen sichtbar zu machen.⁴⁵

Der *transformative Diskurs* der Kunstvermittlung wurde 2009 von Carmen Mörsch als eine der seltensten Formen beschrieben.⁴⁶ In diesem Diskurs liegt die Aufgabe der Kunstvermittlung darin, die Ausstellungsinstitution zu erweitern und sie als politisch aktive Instanz in der gesellschaftlichen Mitgestaltung zu positionieren. Hier werden Museen als wandelbare Organisationen betrachtet, bei denen der Fokus weniger darauf liegt, neue Gruppen in die Institution zu integrieren. Vielmehr geht es darum, die Institution selbst – bedingt durch ihre lange Isolation und Selbstbezogenheit – stärker mit ihrer Umgebung, etwa dem lokalen Umfeld, zu verbinden. Die Praktiken, die mit diesem Diskurs verbunden sind, stellen sich gegen die klare Trennung zwischen kuratorischer Arbeit und Kunstvermittlung. Beispiele für diese Praktiken sind laut Carmen Mörsch:

- Projekte, die unabhängig von Ausstellungsprogrammen mit verschiedenen Interessengruppen durchgeführt werden, oder
- Ausstellungen, die vom Publikum oder bestimmten gesellschaftlichen Akteur:innen mitgestaltet werden.⁴⁷

46 Vgl. ebenda, S. 10.

47 Vgl. ebenda, S. 10.

Carmen Mörsch führt aus, dass der Kern des transformativen Diskurses der Kunstvermittlung darin besteht, dass sie in Zusammenarbeit mit dem Publikum nicht nur die Funktionen der Institution „offenlegt oder kritisiert, sondern diese auch erweitert und ergänzt“⁴⁸.

In der Praxis der Kunstvermittlung wirken oft mehrere dieser Diskurse gleichzeitig, so Mörsch. Es ist daher kaum eine dekonstruktive oder transformative Vermittlung vorstellbar, die nicht auch affirmative und reproduktive Elemente enthält.⁴⁹ Diese Einschätzung lässt sich durch die beobachtende Analyse des Vermittlungsprogramms von Mikki Muhr bestätigen: In der Praxis der Kunstvermittlung wirken – wie von Mörsch beschrieben – häufig mehrere Diskurse gleichzeitig. Eine eindeutig dekonstruktive oder transformative Vermittlung erscheint daher kaum vorstellbar, ohne zugleich auch affirmative und reproduktive Elemente aufzuweisen.

Während Carmen Mörsch die vier Diskurse als nicht hierarchisch und in der Praxis oft miteinander verwoben beschreibt, hat sie auch selbst maßgeblich zur Online-Publikation

48 Ebenda, S. 10.

49 Vgl. ebenda, S. 12.

„Zeit für Vermittlung“⁵⁰ beigetragen. In der Veröffentlichung, die vom Institute for Art Education der Zürcher Hochschule der Künste stammt, wird intensiv auf Kulturvermittlung eingegangen.⁵¹ Es wird hier ebenso auf die affirmative, reproduktive, dekonstruktive und transformative Funktion der Kulturvermittlung verwiesen. Ein besonderer Unterschied zu den vier Diskursen nach Carmen Mörsch ist, dass eine fünfte Funktion der Kulturvermittlung genannt wird: die reformative Funktion. Diese wird so beschrieben:

Wenn durch Kulturvermittlung gemachte Erfahrungen oder das in der Kulturvermittlung erzeugte Wissen dazu führen, dass in der Kulturinstitution Optimierungen der bestehenden Struktur vorgenommen werden, so wird in dieser Publikation von der reformativen Funktion der Kulturvermittlung gesprochen.⁵²

Dieser Aspekt der Kulturvermittlung kann nur dann erfolgreich umgesetzt werden, wenn der Austausch von Informationen innerhalb der Institution offen und transparent ist, sodass alle relevanten Akteur:innen, insbesondere die Vermittler:innen, frühzeitig in die Entscheidungsprozesse auf Planungsebene einbezogen werden. Laut dem Institute for Art

50 Kulturvermittlung Schweiz, in: <https://www.kultur-vermittlung.ch/zeit-fuer-vermittlung/v1/?m=4&m2=8&lang=d> (27.11.2025), S. 94.

51 Vgl. ebenda, S. 94.

52 Ebenda, S. 94.

Education der Zürcher Hochschule der Künste ist diese Voraussetzung jedoch in vielen Fällen nicht gegeben.⁵³

Ende der 1990er-Jahre zählte in Österreich der Verein *StörDienst* – aus dem 1999 das Büro *trafo.K* hervorging und das bis heute besteht – zu den Akteur:innen einer Kulturvermittlung im Sinne von Dekonstruktion. Renate Höllwart, Kunst- und Kulturvermittlerin und Mitbegründerin des Büros *trafo.K*⁵⁴, eines Kollektivs für Vermittlung und kritische Wissensproduktion, spricht in dem Vortrag „Strategien kritischer Kunstvermittlung“, publiziert von der Österreichischen Gesellschaft für Politische Bildung (ÖGPB), über kritische Kunst- und Kulturvermittlung.

Wer spricht, und was gilt eigentlich als relevantes Wissen? Wie lassen sich kollaborative Prozesse gestalten, in denen sich neue Räume für demokratisches Handeln öffnen? Kritische Kunst- und Kulturvermittlung setzt an der Schnittstelle von künstlerischen Strategien und emanzipatorischer Bildung einen Prozess des Verlernens in Gang. Entlang von Konzepten und Erfahrungen aus der Vermittlungspraxis werden Möglichkeiten und Grenzen des gemeinsamen Sprechens und Handelns beleuchtet und in Hinblick auf eine verändernde Praxis in Bildung, Kunst und Vermittlung reflektiert.⁵⁵

53 Vgl. ebenda, S. 94.

54 *trafo.K*, in: <https://www.trafo-k.at> (14.11.2025).

55 Renate HÖLLWART, *Strategien kritischer Kunstvermittlung*, in: <https://depot.or.at/events/strategien-kritischer-kunstvermittlung/?cookie-state-change=1727274522106> (05.11.2025).

In diesem Kontext verdeutlicht Renate Höllwart, dass kritische Kunst- und Kulturvermittlung nicht nur theoretische Konzepte, sondern auch praktische Prozesse umfasst, die mehrere Diskurse gleichzeitig vereinen. Sie fordert dazu auf, bestehende Strukturen zu hinterfragen und eröffnet neue Perspektiven für kollaborative, demokratische Handlungsräume. Um die Bedeutung des Begriffs „kritische Kunstvermittlung“ zu verdeutlichen und ihn von der etablierten Kunstvermittlung abzugrenzen, wird er mit dem Adjektiv *kritisch*⁵⁶ versehen.⁵⁷ Dadurch erhält der Begriff eine neue Dimension, die die Kunstvermittlung nicht mehr als neutral oder unpolitisch versteht, sondern als eine eigenständige Disziplin, die bewusst Veränderungen anstrebt.⁵⁸

Zudem beschreibt Renate Höllwart in dem Vortrag die Praxis der kritischen Kunstvermittlung als mehr als nur eine reine Übersetzungsaufgabe. Sie versteht sie als kollaborativen, transdisziplinären Prozess, bei

56 Das Adjektiv „kritisch“ kann bedeuten, sich intensiv mit etwas auseinanderzusetzen, es zu hinterfragen, aus einem anderen Blickwinkel zu betrachten oder auseinanderzunehmen.

57 Vgl. Carmen MÖRSCH, Verfahren, die Routinen stören, in: Sabine BAUMANN, Leonie BAUMANN (Hg.), Wo laufen sie denn hin?! Neue Formen der Kunstvermittlung fördern, Bundesakademie Wolfenbüttel 2006, S. 22.

58 Carmen MÖRSCH, Kritische Kunstvermittlung, in: schnittpunkt (Hg.), educational turn. Handlungsräume der Kunst- und Kulturvermittlung, Wien 2012, S. 67.

dem künstlerische Strategien zum Einsatz kommen, um neue Räume zu eröffnen und Mitgestaltung und Ausverhandlung zu ermöglichen.⁵⁹ Diese Überlegungen dienen als Grundlage für das folgende Kapitel, in dem die Konzepte und Ansätze der kritischen Kunstvermittlung im Detail beleuchtet werden.

2.3. Was ist kritische Kunstvermittlung?

Kritische Kunstvermittlung vereint vor allem Aspekte des dekonstruktiven und transformativen Diskurses nach Carmen Mörsch. Während der dekonstruktive Diskurs darauf abzielt, institutionelle Machtverhältnisse, Ausschlüsse und bestehende Wissenssysteme kritisch zu hinterfragen, versteht der transformative Diskurs Museen und Kunstinstitutionen als wandelbare, gesellschaftlich aktive Institutionen, die in Zusammenarbeit mit dem Publikum neue Handlungsspielräume eröffnen und ihre eigenen Strukturen erweitern.

59 Vgl. Renate HÖLLWART, Strategien kritischer Kunstvermittlung, in: <https://www.youtube.com/watch?v=HryL05VjDVQ> (05.11.2025).

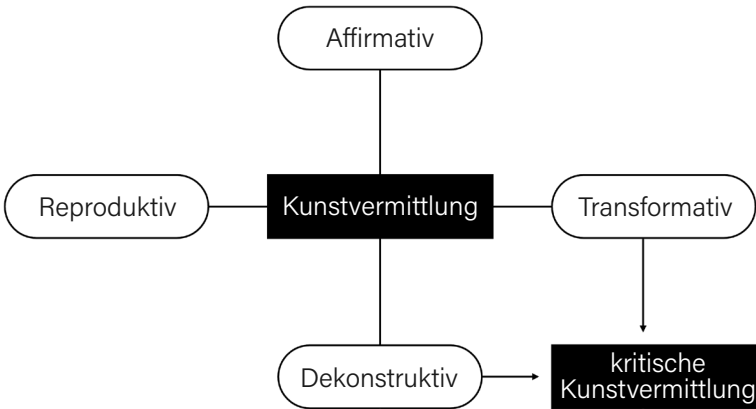


Abbildung 4: „Vier Diskurse der Kunstvermittlung“ nach Carmen Mörsch, Graphik erstellt von der Verfasserin, 2025.

Carmen Mörsch betont, dass in der kritischen Kunstvermittlung die Herausforderungen, die sich aus der Ausgrenzung bestimmter sozialer Gruppen ergeben, aktiv aufgegriffen werden.⁶⁰ Ziel ist es, Lösungsansätze zu entwickeln, um diesen Exklusionsmechanismen entgegenzuwirken.⁶¹ Daraus ergeben sich konkrete Handlungsperspektiven für die Praxis: Kritische Kunstvermittlung zielt nicht allein auf die Schaffung von Diskussionsräumen

60 Vgl. Carmen MÖRSCH, Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen: Die documenta 12 Vermittlung zwischen Affirmation, Reproduktion, Dekonstruktion und Transformation, in: Carmen MÖRSCH (Hg.), Kunstvermittlung 2. Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12. Ergebnisse eines Forschungsprojekts, Zürich, Berlin 2009, S. 12.

61 Vgl. Elke ZOBL, Laila HUBER, Making art taking part!?, Kritische Kunst- und Kulturvermittlung, in: <https://w-k.sbg.ac.at/websitearchiv/takingpart/www.takingpart.at/kontext-1/kritische-kunst-und-kulturvermittlung/index.html> (02.11.2025).

und kollektive Wissensproduktion, sondern reflektiert zugleich die eigene Position innerhalb der Vermittlungssituation – mit dem Anspruch, kulturelle Teilhabe einem möglichst breiten Spektrum gesellschaftlicher Gruppen zu eröffnen.

Im Interview betont Mikki Muhr in Bezug auf ihr Verständnis von Kunstvermittlung Folgendes: „Kunstvermittler:in zu sein bedeutet für mich auch, in einer selbstkritischen bzw. selbstreflexiven Haltung zu arbeiten – also meine Professionalität stets mit einem kritischen Blick auf das eigene Tun zu denken. Damit verbunden ist für mich auch, mich in unterschiedlichen Kontexten zu bewegen und jeweils zu prüfen, welche Anforderungen dort bestehen.“⁶² Muhr versteht Kunstvermittlung somit als eine Praxis, die eine kontinuierliche Selbstreflexion sowie die Fähigkeit erfordert, sich in wechselnden institutionellen, sozialen und inhaltlichen Kontexten zu verorten und die jeweiligen Anforderungen kritisch zu prüfen.

Nora Landkammer ist Kunstvermittlerin und Professorin an der Kunstuniversität Linz.⁶³ Sie betont:

62 Mikki MUHR, Interview, Wien, 2024.

63 Nora LANDKAMMER, in: <https://www.kunstuni-linz.at/uni-versitaet/organisation/institute/kunst-und-bildung/fachdidaktik-vermittlung-forschung/personen/nora-landkammer> (21.11.2025).

Es geht um das Anerkennen der Gleichwertigkeit unterschiedlicher Wissensformen, wie jener des Erfahrungswissens und des akademischen Wissens, sowie um die Thematisierung und einen bewussten Umgang mit ungleichen strukturellen Machtverhältnissen der beteiligten Akteur:innen.⁶⁴

Indem in kritischen Vermittlungsprogrammen das Wissen aller Beteiligten ernst genommen und auf Auseinandersetzung gesetzt wird, erfolgt eine bewusste Abgrenzung von einem dienstleistungsorientierten Verständnis von Vermittlung.⁶⁵ Die an der Universität Salzburg lehrenden Professorinnen Elke Zobl und Laila Huber unterstreichen:

Bildung wird in dieser Perspektive als gegenseitiger Lernprozess und kollaborative Wissensproduktion aufgefasst. Kritische Praxis bedeutet dabei, Theorie und Reflexion sowie das Erproben von Handlungsstrategien als zusammengehörig zu verstehen.⁶⁶

64 Nora LANDKAMMER, Vermittlung als kollaborative Wissensproduktion und Modelle der Aktionsforschung, in: Bernadette SETTELE, Carmen MÖRSCH (Hg.), Kunstvermittlung in Transformation. Zürich, S. 199–211.

65 Vgl. Carmen MÖRSCH, Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen: Die documenta 12 Vermittlung zwischen Affirmation, Reproduktion, Dekonstruktion und Transformation, in: Carmen MÖRSCH (Hg.), Kunstvermittlung 2. Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12. Ergebnisse eines Forschungsprojekts, Zürich, Berlin 2009, S. 20.

66 Elke ZOBL, Laila HUBER, in: Fragen, verlernen, intervenieren, teilhaben. Kulturelle Interventionen und kritische Kunstvermittlung. In: p/art/icipate – Kultur aktiv gestalten # 06., <https://www.p-art-icipate.net/fragen-verlernen-intervenieren-teilhaben/> (21.11.2025).

Ein Bezug zur Institutionskritik in Kunst- und Kulturvermittlung eröffnet im Rahmen kritischer Kunstvermittlung aufschlussreiche Perspektiven – insbesondere im Hinblick auf bestehende Überschneidungen und Unterschiede. Franziska Brüggmann ist Kuratorin und promovierte über die Auswirkungen von Institutionskritik auf Kunstinstitutionen und Ausstellungspraktiken. Sie beschreibt in ihrer Publikation „Institutionskritik im Feld der Kunst. Entwicklung, Wirkung, Veränderung“⁶⁷ aus dem Jahr 2020, dass der Begriff der Institutionskritik ursprünglich von einer künstlerischen Bewegung seit dem Jahr 1960 geprägt ist. Diese ging von Künstler:innen aus und hat sich im Laufe der Zeit zu einem Sammelbegriff für verschiedene reflexive Praktiken entwickelt, die sich mit den Bedingungen des Ausstellens und der Institution selbst auseinandersetzen. Ziel dieser Praktiken ist es, institutionelle Strukturen zu analysieren, transparent zu machen und kritisch zu hinterfragen. Dabei richtet sich der Fokus unter anderem auf die finanziellen Strukturen des Kunstbetriebs, auf gestalterische Ausdrucksformen sowie auf die Wechselbeziehungen zwischen musealen Einrichtungen, staatlichen Akteur:innen und Fördermechanismen. Seit ihrer Entstehung

67 Vgl. Franziska BRÜGGMANN, *Institutionskritik im Feld der Kunst. Entwicklung – Wirkung – Veränderung*. Bielefeld 2020, S. 13–14.

verfolgt die Institutionskritik das Anliegen, Museen zu verändern. Laut der Autorin Franziska Brüggmann kann Institutionskritik als kritische Praxis, Methode und Haltung gesehen werden.⁶⁸

Die Künstlerin Andrea Fraser zählt zu den zentralen Vertreter:innen der Institutionskritik in der Kunst. In ihrem Werk beschäftigt sie sich intensiv mit den strukturellen Voraussetzungen, Bedingungen und Machtverhältnissen innerhalb kunstinstitutioneller Kontexte. In ihrem viel rezipierten Text „From the Critique of Institutions to an Institution of Critique“⁶⁹ weist sie darauf hin, dass Kritik ein vielschichtiger Begriff ist, der ein Spektrum umfasst – von einer eher zurückhaltenden Praxis des Sichtbarmachens und Reflektierens bis hin zur Forderung nach einem grundlegenden Wandel musealer Systeme. Andrea Fraser äußert sich zur Institutionskritik wie folgt:

It's not a question of being against the institution: We are the institution. It's a question of what kind of institution we are, what kind of values we institutionalise, what forms of practice we reward, and what kinds of rewards we aspire to. Because the institution

68 Vgl. Franziska BRÜGGMANN, Institutionskritik im Feld der Kunst. Entwicklung – Wirkung – Veränderung. Bielefeld 2020, S. 13–14.

69 Andrea FRASER, From the critique of institutions to an institution of critique, Artforum, 2005, in: <https://www.artforum.com/features/from-the-critique-of-institutions-to-an-institution-of-critique-172201> (24.11.2025).

of art is internalised, embodied, and performed by individuals, these are the questions that institutional critique demands we ask, above all, of ourselves.⁷⁰

Andrea Fraser hinterfragt die Institution aus einer kritischen, künstlerischen Perspektive, die selbst in die Strukturen der Institution verstrickt ist. Fraser regt dazu an, sich innerhalb der Institution selbst zu positionieren und die eigene Rolle zu reflektieren und verdeutlicht damit die unterschiedlichen Ausprägungen kritischer Ansätze, die von leisen bis zu radikalen Formen reichen können. Gleichzeitig hebt sie hervor, dass Institutionen nicht nur von außen hinterfragt werden können. Vielmehr seien Kunstschaffende, Kurator:innen und Vermittler:innen selbst integraler Bestandteil dieser Strukturen. Mit ihrer Aussage „We are the institution“⁷¹ unterstreicht sie die Bedeutung einer selbstreflexiven Perspektive.

70 Ebenda. Deutsche Übersetzung durch die Verfasserin: „Es geht nicht darum, gegen die Institution zu sein – wir sind die Institution. Vielmehr stellt sich die Frage, was für eine Institution wir sein wollen, welche Werte wir institutionalisieren, welche Praktiken wir belohnen und welche Anerkennungen wir anstreben. Da die Kunstinstitution von Individuen internalisiert, verkörpert und ausgeübt wird, sind dies genau die Fragen, von denen die Institutionskritik verlangt, dass wir sie uns selbst stellen.“

71 Vgl. Andrea FRASER, From the critique of institutions to an institution of critique, Artforum 2005, in: <https://www.artforum.com/features/from-the-critique-of-institutions-to-an-institution-of-critique-172201> (05.11.2025).

In dem Buch „Archäologie des Wissens“ beschreibt der französische Philosoph Michel Foucault Kritik als „die Kunst, nicht dermaßen regiert zu werden“⁷², was eine bedeutende Definition für eine emanzipatorische Theorie und Praxis der Bildung darstellt. In Übereinstimmung mit dieser Auffassung betont Nora Sternfeld, dass die kritische Kunstvermittlung nicht nur bestehende Machtverhältnisse reflektiert, sondern sich aktiv auf die Seite jener Kämpfe stellt, die gegen die Ökonomisierung der Bildung und die neoliberale, sich zunehmend faschisierende Welt geführt werden.⁷³

Es geht also um eine Vermittlung, die den unter den gegebenen Machtverhältnissen bestehenden Alternativen misstraut und sich auf die Seite jener existierenden und kommenden Kämpfe stellt, die trotz der und gegen die Ökonomisierung der Bildung, trotz der neoliberalen, sich zunehmend faschisierenden Welt an einer anderen, gleicheren, freieren und solidarischeren Welt arbeiten.⁷⁴

In ihrem Text „Wo steht die Vermittlung? Eine Einführung, die ihrer Skepsis begegnet“⁷⁵ setzt

72 Vgl. Michel FOUCAULT, Kritische Haltung, in: <https://www.zhdk.ch/forschung/ehemalige-forschungsinstitute-7626/iae/glossar-972/kritische-haltung-3829> (07.11.2025).

73 Vgl. Nora STERNFELD, Wo steht die Vermittlung? Eine Einführung, die ihrer Skepsis begegnet, in: Ulli SEEGER (Hg.), Was ist Kunstvermittlung? Geschichte – Theorie – Praxis, Düsseldorf 2017, S. 74.

74 Ebenda, S. 74.

75 Ebenda, S. 74.

sich Nora Sternfeld mit den Zwischenräumen innerhalb von Institutionen auseinander, in denen kritische Kunstvermittlung stattfindet. Ihr Text selbst befindet sich in einem Zwischenraum der Literatur, zwischen einem universitären und einem literarischen Kontext. Sternfeld versteht Kunstvermittlung als eine gemeinschaftliche Form des Handelns, bei der sich Menschen füreinander engagieren, um innerhalb der bestehenden Verhältnisse Veränderungen zu bewirken. Sie zielt darauf ab, andere Wissensformen in die Institutionen zu integrieren und dadurch allen Menschen Teilhabe zu ermöglichen. Das Verhältnis zwischen Kunst und Publikum beschreibt Sternfeld als offen. Der Diskurs der Vermittlung glaubt, weder Kunst noch das Publikum komplett zu kennen.⁷⁶

Wenn wir nun davon ausgehen, dass Lernen also zur Infragestellung der bestehenden Hegemonie dienen kann, dann geschieht dies auf zweierlei Weise: Einerseits werden die bestehenden Wahrheiten und Wissensformen durch kritische Vermittlung brüchig, diskutier- und hinterfragbar. Andererseits können – in Verbindung und Solidarität mit bestehenden Kämpfen – andere Wissensformen zutage treten. Diese – mehr noch als jede Überzeugungsarbeit – sind das, was wir in der kritischen Vermittlung voneinander lernen. Sie betreffen das Wissen von Kämpfen, aber auch das Wissen von einer anderen Möglichkeit.⁷⁷

76 Vgl. ebenda, S. 6.

77 Ebenda, S. 73.

Diese Auffassung von kritischer Kunstvermittlung als offenem und sich ständig veränderndem Prozess führt über zu einer weiteren Auseinandersetzung mit den Potenzialen, die diese Praxis für gesellschaftliche Veränderungen bereithält. Über die Begegnungen in der Kunstvermittlung hält Nora Sternfeld fest, dass es Prozesse der Aneignung, Verhandlung und Auseinandersetzung gibt. Diese Prozesse entstehen im Gespräch oder beim Lesen eines Textes.⁷⁸ Sternfeld beschreibt die Position der Kunstvermittlung als ein Spannungsfeld, in dem die Ambivalenz der kritischen Kunstvermittlung einen Konflikt erzeuge: Einerseits müsse innerhalb bestehender Strukturen gearbeitet werden, andererseits werde die Kunstvermittlung dazu ermutigt, diese Verhältnisse zu verändern. Sie sei Teil des Systems und stehe in ständigem Widerspruch, konfrontiert mit Herausforderungen innerhalb der Institutionen, die oft in einem neoliberalen Umfeld agieren.⁷⁹

Carmen Mörsch fasst einige Kriterien der kritischen Kunstvermittlung zusammen:

Aus den in den vergangenen dreißig Jahren unter so unterschiedlichen Einflüssen wie kritischer Pädagogik, konstruktivistischer Lerntheorie, Psycho-

78 Vgl. ebenda, S. 6.

79 Vgl. ebenda, S. 6.

analyse, Performativitätstheorie, Dekonstruktion, Poststrukturalismus, Cultural Studies, postkolonialer, feministischer und queerer Theorie entwickelten Ansätzen in Praxis und Theoriebildung lassen sich versuchsweise einige Kriterien für eine kritische Kunstvermittlung zusammenfassen.⁸⁰

Diese theoretischen Grundlagen spiegeln sich auch in den Selbstverständnissen und Haltungen von Kunstvermittler:innen wider. So beschreibt etwa Nora Sternfeld ihre Haltung, die ihre Arbeitsweise prägt, wie folgt: „Denn wir wollten nicht einfach Kunstvermittler:innen sein, sondern kritische Kunstvermittler:innen: Wir verstanden uns als offen, experimentell und selbstreflexiv.“⁸¹

80 Carmen MÖRSCH, Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen: Die documenta 12 Vermittlung zwischen Affirmation, Reproduktion, Dekonstruktion und Transformation, in: Carmen MÖRSCH (Hg.), Kunstvermittlung 2. Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12. Ergebnisse eines Forschungsprojekts, Zürich, Berlin 2009, S. 20. Alle genannten Begrifflichkeiten werden im folgenden Kapitel genauer beschrieben.

81 Nora STERNFELD, Widersprüche wirken lassen Kunstvermittlung zwischen Pädagogisierung der Politik und Repolitisierung der Pädagogik, in: Martin KRENN (Hg.), ISSUE 3. Vermittlung, appropriate! Journal zur Aneignung und Vermittlung von Kunst, Braunschweig 2022, S. 2.

2.4. Kritische Kunstvermittlung als Raum der Kontroverse

Nora Sternfeld thematisiert in ihrem Buch „Um die Spielregeln spielen. Partizipation im post-repräsentativen Museum“⁸² die Ambivalenz des Begriffs „für alle“ im Kontext von Kunst und Kultur. Sie hinterfragt, inwieweit dieser Ausdruck tatsächlich inklusive Praktiken unterstützt oder lediglich als rhetorisches Mittel fungiert, um eine vermeintliche Zugänglichkeit zu vermitteln. Sternfeld argumentiert, dass die Vorstellung von Kunst, die „für alle“ zugänglich ist, häufig komplexe Machtstrukturen und soziale Ungleichheiten verdecke.⁸³ Daher sei es wichtig, kritisch zu reflektieren, wer tatsächlich einbezogen werde und welche Interessen hinter den Partizipationsangeboten stehen. Strategien der kritischen Kunstvermittlung zielen darauf ab, möglichst vielen gesellschaftlichen Gruppen kulturelle Teilhabe zu ermöglichen.

82 Nora STERNFELD, Um die Spielregeln spielen. Partizipation im post-repräsentativen Museum, in: Das partizipative Museum. Zwischen Teilhabe und User Content. Neue Anforderungen an kulturhistorische Ausstellungen. Bielefeld 2012, S. 119–126.

83 Vgl. ebenda, S. 119–126.

Es geht darum, zu hinterfragen, wer über Kunstvermittlung spricht und wer nicht. Dabei sollen bestehende Machtstrukturen infrage gestellt und aufgebrochen werden, schreibt Kunstvermittlerin Elke Zobl.⁸⁴ Es sollte dabei beachtet werden, dass die angesprochenen „gesellschaftlichen Gruppen“, denen Teilhabe ermöglicht werden soll, durch die Folgen von Gentrifizierung und das historische Ausschließen aus Kunstinstitutionen entstanden sind.

Nora Sternfeld reflektiert zu den damaligen Verhältnissen der Kunst- und Kulturvermittlung in ihrer Lecture Performance „Inglam (Inglourious Art Mediators)“⁸⁵ auf der Hochschule für bildende Künste Hamburg (HFBK) im Jahr 2024. Nora Sternfeld spricht von Kämpfen um Funktionen und behauptet, dass diese erfunden wurden, „damit es runder läuft in den Institutionen“⁸⁶. Sie betont, „dass es eine Neoliberalisierung war, und sofern nicht nur etwas Schönes, etwas Neues zu machen“⁸⁷. Nora Sternfeld thematisiert die Gentrifizierung, die Vertreibung von Leuten aus Stadtteilen und

84 Vgl. Elke ZOBL, Laila HUBER, Making art taking part!?, Kritische Kunst- und Kulturvermittlung, in: <https://w-k.sbg.ac.at/websitearchiv/takingpart/www.takingpart.at/kontext-1/kritische-kunst-und-kulturvermittlung/index.html> (02.11.2025).

85 Nora STERNFELD, #widersprüche wirken, HFBK, in: <https://mediathek.hfbk.net/l2go/-/get/l/25> (04.11.2025).

86 Vgl. ebenda.

87 Ebenda.

beschreibt, dass diese Personen dann meistens als neue Zielgruppen von Institutionen definiert wurden. Folglich hatten die Vermittler:innen die Aufgabe, sie manchmal auch in Projekte und in die Kunstvermittlung einzubeziehen.⁸⁸

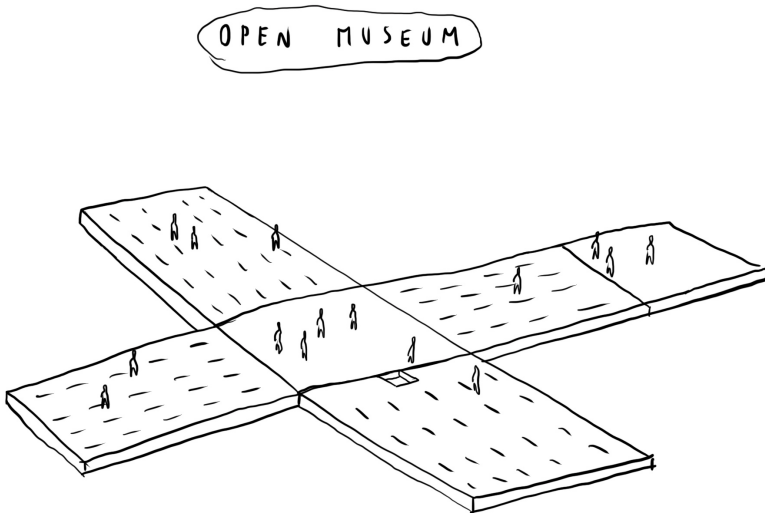


Abbildung 5: „Open Museum“, Aldo GIANNOTTI, in: https://brut-wien.at/var/brut/storage/images/media/bilder-presse/2024_pressebilder/juni-2024/aldo-giannotti-karin-pauer/web_house-of-constructs_c_aldo-giannotti_005/333198-1-ger-DE/web_House-of-Constructs_c_Aldo-Giannotti_005.jpg (05.11.2025).

In der Zeichnung des Künstlers Aldo Giannotti entfaltet sich ein aufgeklapptes, offenes Museum. Die flache Ebene kann als Sinnbild für eine gleichgestellte oder hierarchiefreie Struktur gelesen werden – ein zentrales Anliegen kritischer Kunstvermittlung.

Kritische Kunstvermittlung positioniert sich als Raum der Kontroverse: Einerseits ist sie in die institutionellen Strukturen eingebunden und muss bestimmten Anforderungen gerecht werden, andererseits strebt sie danach, sich als emanzipatorische Praxis zu entfalten. Nora Sternfeld verweist in ihrem Text „Wo steht die Vermittlung? Eine Einführung, die ihrer Skepsis begegnet“ auf die „Ökonomisierung der Bildung und die Pädagogisierung der Politik“⁸⁹. Bildung wird hier zu einem Privileg innerhalb von Institutionen, während pädagogische Abläufe zunehmend von institutionellen Logiken geprägt sind. Dennoch verfolgen Kunstvermittler:innen das Ziel, eigene Praktiken zu etablieren – wie etwa Mikki Muhr mit der Vermittlungsreihe *Queer Feministisch Betrachtet* im mumok. Muhr betont im Interview, dass deren Praxis in einem antirassistischen Selbstverständnis verankert ist. In Muhrs Vermittlungsarbeit lassen sich deutlich kritische Perspektiven erkennen, mit denen Mikki Muhr die ausgestellten Positionen aus einer antirassistischen und queerfeministischen Haltung heraus hinterfragt. Kritische Kunstvermittlung kann auf diese Weise Gesprächsräume eröffnen. Innerhalb kritischer Vermittlungskonzepte werden gesellschaftliche Machtverhältnisse, Rassismus sowie

89 Nora STERNFELD, Wo steht die Vermittlung? Eine Einführung, die ihrer Skepsis begegnet, in: Ulli SEEGER (Hg.), Was ist Kunstvermittlung? Geschichte – Theorie – Praxis, Düsseldorf 2017, S. 74.

Geschlechterrollen thematisiert. Dabei kann es auch zu Kontroversen kommen, insbesondere dann, wenn unterschiedliche Positionen im Raum – etwa zwischen Vermittler:innen, Kurator:innen oder Vertreter:innen der Institution – aufeinandertreffen. Kontroversiell wird es auch dann, wenn die Vermittlungsarbeit selbst einen kritischen Blick auf die Institution wirft, in der sie verortet ist.

Ein aktueller Beitrag zur kritischen Kunst- und Kulturvermittlung ist die Veranstaltung der IG Antisemitismuskritik mit dem Titel „Antisemitismusprävention durch Kulturvermittlung?“⁹⁰ – ein Online-Austausch mit der Bildungsreferentin Eva Brede von Granatapfel Kulturvermittlung. In diesem Gespräch widmen sich die Beteiligten der Frage, wie Kunst- und Kulturvermittlung zur Antisemitismusprävention beitragen kann.

Die Veranstaltung fand am 28. April 2025 statt und ist eingebettet in den aktuellen gesellschaftlichen und politischen Kontext: Angesichts der gegenwärtigen geopolitischen Lage und des zunehmenden Antisemitismus erscheint der Austausch nicht nur relevant, sondern dringend notwendig. Granatapfel

90 Louise BECKERSHAUS, Livia ERDÖSI, Anna JUNGMAYR, IG Antisemitismuskritik, Veranstaltungsübersicht Wien, in: <https://www.museumsbund.at/museumspraxis/ig-antisemitismuskritik> (14.11.2025).

Kulturvermittlung hat ihren Sitz in Graz und setzt sich in ihrer Arbeit mit aktuellen politischen Entwicklungen auseinander. Das kritische Vermittlungsprogramm basiert auf verschiedenen methodischen Ansätzen:

- partizipativ, dialogisch und zielgruppensensibel,
- anhand von Artefakten anderer Kulturen,
- orientiert am Konzept des Begegnungslernens,
- religions-, diversitäts- und sprachsensibel.⁹¹

Diese Veranstaltung stellt ein praxisnahes Beispiel dafür dar, wie die Theorie kritischer Kunst- und Kulturvermittlung in aktuelle gesellschaftspolitische Diskurse eingebettet werden kann. Der Online-Austausch mit Eva Brede thematisiert Antisemitismusprävention und nutzt Kunstvermittlung als Instrument, um politisches Bewusstsein zu fördern und eine kritische Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Machtverhältnissen zu ermöglichen. Damit verdeutlicht die Veranstaltung, wie Kunstvermittlung über reine Wissensvermittlung hinausgehen und zu einer aktiven, politischen Bildungsarbeit werden kann – im Spannungsfeld zwischen Kunst, Politik und Gesellschaft. Die Veranstaltung

91 Vgl. Granatapfel Kulturvermittlung, in: <https://www.granatapfel.wsl.at/03.11.2025>.

entspricht in ihrer Ausrichtung dem, was Carmen Mörsch als kritische Kunstvermittlung definiert. Mörsch schreibt: „Kritische Kunstvermittlung richtet sich sowohl inhaltlich als auch methodisch gegen bestehende Machtverhältnisse und Ungerechtigkeiten.“⁹² Der Begriff „inhaltlich“ verweist darauf, dass die in der Kunstvermittlung behandelten Themen darauf abzielen, Machtstrukturen, soziale Ungleichheiten und Diskriminierungen zu hinterfragen und zu diskutieren. „Methodisch“ bezieht sich hingegen auf die Art und Weise, wie Vermittlung stattfindet. Im Zentrum steht eine nicht-hierarchische, partizipative und reflexive Herangehensweise, die bestehende Machtverhältnisse auch im Vermittlungsprozess selbst thematisiert. Kritische Kunstvermittlung möchte somit nicht nur Wissen vermitteln oder Denkprozesse anstoßen, sondern auch dazu ermutigen, gesellschaftliche Strukturen zu hinterfragen und somit aktiv zur Veränderung beizutragen.⁹³

92 Carmen MÖRSCH, Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen: Die documenta 12 Vermittlung zwischen Affirmation, Reproduktion, Dekonstruktion und Transformation, in: Carmen MÖRSCH (Hg.), Kunstvermittlung 2. Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12. Ergebnisse eines Forschungsprojekts, Zürich, Berlin 2009, S. 9–33.

93 Vgl. ebenda, S. 9–33.

2.5. Theoretische Grundlagen und Kontexte kritischer Kunstvermittlung

Die theoretischen Grundlagen der kritischen Kunstvermittlung bilden das Fundament für die Strategien, die Kunstvermittler:innen in der Praxis anwenden. Carmen Mörsch hebt hervor, dass kritische Kunstvermittlung wesentlich durch verschiedene Denkströmungen geprägt wurde – unter anderem durch die kritische Pädagogik, konstruktivistische Lerntheorien, die Psychoanalyse sowie postkoloniale, feministische und queere Theorien.⁹⁴ Ergänzt wird dieser Kanon durch performative Ansätze, Dekonstruktion, Cultural Studies und poststrukturalistisches Denken. Diese theoretischen Zugänge seien nicht bloß abstrakte Hintergründe, sondern beeinflussen konkret die Art und Weise, wie Vermittlung konzipiert, gestaltet und durchgeführt wird, so Carmen Mörsch.⁹⁵ Die am Institute for Art Education (IAE) entwickelten theoretischen und forschungspraktischen Zugänge dienen auch der vorliegenden Arbeit als Grundlage,

94 Vgl. ebenda, S. 9–33.

95 Vgl. ebenda, S. 9–33.

um aktuelle Vermittlungsstrategien in Wien kritisch zu analysieren. Im Folgenden werden ausgewählte Ansätze exemplarisch daraufhin untersucht, inwiefern sie sich in Strategien kritischer Kunstvermittlung widerspiegeln.

- *Queerfeministische politische Theorien* wirken als Instrumente zur Analyse von Macht-, Herrschafts- und Ausschlussverhältnissen in Verbindung mit Geschlecht, Sexualität, Körpern und Normativen. Sie beeinflussen Vermittlungsstrategien, die darauf abzielen, Repräsentation zu hinterfragen, marginalisierte Perspektiven sichtbar zu machen und hegemoniale Erzählungen im Ausstellungskontext kritisch zu dekonstruieren.⁹⁶
- Die *Performativitätstheorie* findet ihren Niederschlag in Vermittlungsansätzen, die mit performativen Methoden arbeiten, insbesondere im Anschluss an Philosoph:in und Sozialwissenschaftler:in Judith Butler⁹⁷. Dabei ist jedoch zwischen zwei Ebenen zu unterscheiden: Performativität

96 Vgl. Brigitte BARGETZ, Gundula LUDWIG, Perspektiven queerfeministischer politischer Theorien. Bausteine einer queerfeministischen politischen Theorie. Eine Einleitung, *Femina Politica* (Hg.), 2015, in: <https://elibrary.utb.de/doi/pdf/10.3224/feminapoliticav24i1.19248> (05.11.2025), S. 10.

97 Vgl. Judith BUTLER, *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt a.M. 1991, S. 65.

bezeichnet bei Butler die Hervorbringung von Identität durch wiederholte Praktiken, die keine Essenz ausdrücken, sondern erst durch ihre Wiederholung wirksam werden. Wenn in der Vermittlung hingegen von performativen Methoden gesprochen wird, sind konkrete Arbeitsweisen wie Rollenspiele, Reenactments oder szenisches Arbeiten gemeint. Beide Ebenen verbinden die Annahme, dass soziale Rollen und Identitäten nicht festgeschrieben, sondern veränderbar sind.⁹⁸

- *Cultural Studies* beschreibt das Verhältnis von Kultur, Identität und Macht als „magisches Dreieck“, so Oliver Marchart.⁹⁹ Davon inspiriert sind Vermittlungsformate, die kulturelle Praktiken und Identitätskonstruktionen als Ausgangspunkt ihrer Auseinandersetzung wählen. Die kritische Kunstvermittlung bewegt sich hier im Spannungsfeld von alltäglicher

98 Vgl. Nora LANDKAMMER, Performativitätstheorie, in: <https://www.zhdk.ch/forschung/ehemalige-forschungsinstitute-7626/iae/glossar-972/performativitaetstheorien-3835#:~:text=Performativität%20beschreibt%20demnach%2C%20dass%20Wirklichkeit,historisch%20gewachsenen%20Handlungsmöglichkeiten%20hergestellt%20wird> (05.11.2025).

99 Vgl. Oliver MARCHART, Warum Cultural Studies vieles sind, aber nicht alles. Zum Kultur- und Medienbegriff der Cultural Studies, in: https://www.medienheft.ch/dossier/bibliothek/d19_MarchartOliver.pdf (05.11.2025).

Kultur und institutioneller Rahmung.¹⁰⁰ Die Cultural Studies entwickelten sich zu einem interdisziplinären Ansatz, der von Soziologie, Psychoanalyse, politischer Theorie und feministisch sowie postkolonialer Perspektive geprägt ist. Sie konzentrieren sich auf Machtverhältnisse und die Analyse von Identitäten, wobei sie betonen, dass Kultur nicht nur Machtstrukturen widerspiegelt, sondern sie auch aktiv produziert.¹⁰¹

- *Dekonstruktive Strategien* werden in der Kunstvermittlung eingesetzt, um Widersprüche und implizite Normen in Ausstellungen oder Sammlungen sichtbar zu machen. Dabei gehen Vermittler:innen über das bloße Erklären von Inhalten hinaus: Sie stellen Bedeutungen aktiv in Frage und regen zur Reflexion an.¹⁰²
- Der *Poststrukturalismus* betrachtet Kunst und ihre Vermittlung als kontextabhängig und nie eindeutig festgelegt: Bedeutungen

100 Vgl. ebenda.

101 Vgl. Institute for Art Education, Cultural Studies, ZKdK Zürcher Hochschule der Künste, in: <https://www.zhdk.ch/forschung/ehemalige-forschungsinstitute-7626/iae/glossar-972/cultural-studies-3818> (05.11.2025).

102 Vgl. Wieland SCHWANEBECK, Begriff Dekonstruktion, Gen der Glossar, Open Access Journal zu Gender und Diversity im intersektionalen Diskurs, Universität Leipzig 2013, in: <https://www.gender-glossar.de/post/dekonstruktion> (05.11.2025).

entstehen immer im Zusammenspiel mit gesellschaftlichen, sprachlichen und historischen Bedingungen. Dekonstruktion baut auf diesen Überlegungen auf, geht aber einen Schritt weiter, indem sie gezielt Widersprüche, implizite Normen und Hierarchien innerhalb von Ausstellungen oder Sammlungen sichtbar macht. In der Praxis bedeutet das, dass Vermittler:innen nicht nur Inhalte erklären, sondern aktiv Bedeutungen hinterfragen und Reflexion ermöglichen. Auf diese Weise verbindet sich die theoretische Grundannahme des Poststrukturalismus mit den praktischen Strategien der Dekonstruktion, um eine offene, pluralistische und kritisch-reflexive Kunst- und Kulturvermittlung zu gestalten.¹⁰³

Die Kunstvermittlung als Forschungsfeld ist durch eine Vielzahl von Theorien geprägt, die sich mit Fragen von Bildung, Macht, Differenz und gesellschaftlicher Teilhabe beschäftigen. Diese Ansätze wirken sowohl in theoretischer Auseinandersetzung als auch in der praktischen Vermittlungsarbeit.

103 Vgl. Ralf BEUTHAN, Handbuch Ontologie. Poststrukturalismus: Emanuel Levinas, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Jaques Derrida, Februar 2020, in: https://www.researchgate.net/publication/339314744_Poststrukturalismus_Emanuel_Levinas_Michel_Foucault_Gilles_Deleuze_und_Jacques_Derrida (03.11.2025).

Überschneidungen im Bereich der Kunstvermittlung bestehen insbesondere am Institute for Art Education (IAE)¹⁰⁴ der Zürcher Hochschule der Künste, das im Zeitraum von 2008 bis 2019 von Carmen Mörsch geleitet und in dieser Zeit konzeptionell neu ausgerichtet wurde. Der Fokus des Instituts lag verstärkt auf internationaler Vernetzung, interdisziplinärer Forschung und der Entwicklung kritischer Perspektiven auf Vermittlung. Das IAE der Zürcher Hochschule der Künste verknüpft verschiedene theoretische Zugänge nicht nur zur Analyse, sondern auch zur aktiven Gestaltung der Vermittlungspraxis, wodurch es einen wesentlichen Beitrag zur Weiterentwicklung der kritischen Kunstvermittlung leistet. Im Folgenden werden zentrale theoretische Strömungen vorgestellt, die die Praxis und Forschung der Kunstvermittlung am IAE wesentlich geprägt und weiterentwickelt haben.

- *Künstlerisch informierte Ansätze der ästhetischen Bildung sowie Kunstvermittlung als Dekonstruktion* fokussieren auf offene, prozessorientierte Deutungsprozesse im Umgang mit Kunst. Sie setzen performativ-künstlerische Methoden

104 Vgl. Institute for Art Education, ZHdK Zürcher Hochschule der Künste, in: <https://www.zhdk.ch/en/research/former-research-institutes-7626/iae> (08.11.2025).

ein, um Selbstreflexivität und einen Perspektivenwechsel zu ermöglichen.¹⁰⁵

- *Aktionsforschung*, insbesondere *Participatory Action Research* stellt das Wissen und die Erfahrungen von Praktiker:innen selbst als Ausgangspunkt der Forschung in den Vordergrund.¹⁰⁶ Das Ziel besteht nicht nur darin, die Praxis zu verbessern, sondern auch kritisch zu hinterfragen, was unter „Verbesserung“ verstanden wird und wer von dieser tatsächlich profitiert.¹⁰⁷
- *Konstruktivistische Ansätze der Pädagogik* gehen davon aus, dass Wirklichkeit kein objektiv erfassbares Gegebenes ist, sondern stets ein mentales und soziales Konstrukt darstellt. Bildung und Lernen werden daher als selbstorganisierte Prozesse verstanden, in denen Individuen Wissen aktiv und subjektiv erzeugen, statt es passiv aufzunehmen. Pädagogisch bedeutet dies eine Abkehr von linearer Wissensvermittlung

105 Vgl. Institute of Art Education, ZHdK Zürcher Hochschule der Künste, in: https://www.zhdk.ch/file/live/9c/9c68e965d919dd314e10652de7e51986b5cf744f/iae_pdf_de.pdf (05.06.2025), S. 25.

106 Vgl. ebenda, S.25.

107 Vgl. Nora LANDKAMMER, Vermittlung als kollaborative Wissensproduktion und Modelle der Aktionsforschung, in: Kunstvermittlung in Transformation, Zürich 2012, in: https://www.zhdk.ch/file/live/9c/9c68e965d919dd314e10652de7e51986b5cf744f/iae_pdf_de.pdf (03.11.2025), S. 28.

hin zu einer Förderung der Fähigkeit, eigene Bedeutungen und Wissensnetze zu konstruieren.¹⁰⁸

- *Critical Whiteness Studies* verschieben den Fokus in der Rassismusforschung hin zur Analyse von Weißsein als unmarkierter Norm. Die *Critical Whiteness Studies* richten ihren Fokus nicht auf rassifizierte oder marginalisierte Gruppen, sondern auf die Konstruktion und Unsichtbarkeit von „Weißsein“ als gesellschaftliche Norm und Machtposition. Sie kritisieren, dass traditionelle Rassismusforschung meist nur „die Anderen“ als betroffen markiert und dadurch die Privilegien weißer Subjekte unreflektiert lässt. Ziel ist es, Weißsein als Struktur von Privilegien und Macht sichtbar zu machen, um bestehende Wissensordnungen, Machtverteilungen und Selbstbilder kritisch zu hinterfragen und zu dezentrieren.¹⁰⁹

108 Vgl. Institute of Art Education, Konstruktivistische Ansätze der Erziehungswissenschaft, ZHdK Zürcher Hochschule der Künste, in: https://www.zhdk.ch/file/lie/9c/9c68e965d919dd314e10652de7e51986b5cf744f/iae_pdf_de.pdf (03.11.2025), S. 30.

109 Vgl. Nora LANDKAMMER, Institute of Art Education, ZHdK Zürcher Hochschule der Künste, in: <https://www.zhdk.ch/forschung/ehemalige-forschungsinstitute-7626/iae/glossar-972/critical-whiteness-studies-3816> (07.11.2025).

- *Postkoloniale Theorie* und *dekoloniale Perspektiven* untersuchen, wie historische Kolonialisierung bis heute in Machtverhältnissen, Wissensordnungen und kulturellen Repräsentationen fortwirkt. Sie kritisiert eurozentrische, essentialistische und dichotome Denkweisen und fordert eine kritische Selbstreflexion der eigenen Verstrickung in koloniale Strukturen, statt eine Kritik „von außen“ zu üben. Dekoloniale Perspektiven gehen darüber hinaus, indem sie auf Deprivilegierung, plurale Wissensformen und lokale Erfahrungen setzen und ein nicht-eurozentrisches, vernetztes Denken fördern, das neue solidarische und anti-hierarchische Formen gesellschaftlichen Zusammenlebens ermöglicht.¹¹⁰
- Das Konzept *Intersektionalität* stammt aus dem Black Feminism und der Critical Race Theory und betont, dass soziale Kategorien wie Geschlecht, Ethnizität, Klasse, Sexualität oder Behinderung nicht getrennt voneinander wirken, sondern sich überlagern und wechselseitig beeinflussen. Es richtet den Blick auf die Verwobenheit von Macht- und Ungleichheitsverhältnissen,

110

Vgl. Institute of Art Education, ZHdK Zürcher Hochschule der Künste, in: <https://www.zhdk.ch/forschung/ehemalige-forschungsinstitute-7626/iae/glossar-972/post-koloniale-theorie-und-dekoloniale-perspektiven-3836> (07.11.2025).

die individuelle Erfahrungen und gesellschaftliche Positionierungen prägen. Ziel intersektionaler Analyse ist es, additive Perspektiven zu überwinden und sichtbar zu machen, wie komplexe soziale Hierarchien und historische Herrschaftsmechanismen gleichzeitig wirken und sich gegenseitig verstärken oder widersprechen.¹¹¹

- *Arts-Based Educational Research*¹¹² (ABER) ist ein Forschungsansatz aus den Bildungswissenschaften, der wissenschaftliche und künstlerische Methoden miteinander verbindet, um komplexe pädagogische Prozesse und Wissensformen adäquat zu erfassen.¹¹³ Im Zentrum steht ein reflexiver, partizipativer und prozessualer Zugang, bei dem Forschende ihre eigene Involviertheit anerkennen und die Rezipient:innen als Mitproduzent:innen von Wissen

111 Vgl. Institute for Art Education, ZHdK Zürcher Hochschule der Künste, in: <https://www.zhdk.ch/forschung/ehemalige-forschungsinstitute-7626/iae/glossar-972/intersektionalitaet-5892> (07.11.2025).

112 Vgl. Institute for Art Education, ZHdK Zürcher Hochschule der Künste, in: <https://www.zhdk.ch/forschung/ehemalige-forschungsinstitute-7626/iae/glossar-972/arts-based-educational-research-aber-3814> (07.11.2025).

113 Vgl. Carmen MÖRSCH, But is it ABER?, in Mira SACK, Anton REY(Hg.), *Ästhetische Kommunikation im Kindergarten. Eine Studie zu Rezeptionsweisen und Erlebnisqualitäten*, Berlin 2015, S. 276.

begreifen.¹¹⁴ *ABER* zielt nicht auf eindeutige Ergebnisse, sondern auf die Eröffnung von Denk- und Erfahrungsräumen, in denen Forschung als offener, dialogischer Prozess verstanden wird – vergleichbar mit der Rezeption eines Kunstwerks, das Gespräch und Reflexion anregt statt abschließt, verknüpft künstlerische und wissenschaftliche Methoden zu einem reflexiven, subjektbezogenen Forschungsansatz, der auf die Komplexität pädagogischer Prozesse reagiert.¹¹⁵

Alle genannten theoretischen Zugänge stellen keine festgelegte Vorgabe dar, sondern eröffnen Handlungsspielräume für die Praxis. Sie liefern nicht nur theoretische Hintergründe, sondern bieten auch konkrete Strategien, um kritische Kunstvermittlung praktisch umzusetzen. Dabei wird ein kritisches Vokabular bereitgestellt und ein Bewusstsein für bestehende Machtstrukturen geschaffen. Diese Zugänge fordern dazu auf, Kunstvermittlung nicht als neutrale Weitergabe von Wissen, sondern als eine soziale, politische und kulturelle Praxis zu begreifen, die stets eine bestimmte Position

114 Vgl. Stephanie SPRINGGAY, Arts-Based Research as an Uncertain Text, in: The Alberta Journal of Educational Research, Edmonton, University of Alberta 2002, S. 20.

115 Vgl. Melisa CAHNMANN-TAYLOR, Richard SIEGISMUND, The tensions of arts-based research in education reconsidered, in: Dies. (Hg.), Arts-based research in education – Foundations for practice, New York 2008, S. 241.

einnimmt. Gleichzeitig wird berücksichtigt, dass sich die Praxis von der Theorie unterscheiden kann und es nicht immer gelingt, diese Konzepte vollständig umzusetzen.¹¹⁶

In der vorliegenden Arbeit werden diese theoretischen Perspektiven – von performativer und konstruktivistischer Pädagogik über Aktionsforschung bis hin zu queerer Dekonstruktion und feministischer Kritik – herangezogen, um die Strategien von Kunstvermittler:innen in Wien seit den 1990er-Jahren besser zu verstehen und einzuordnen. Dabei wird geprüft, inwiefern ausgewählte Vermittlungsprogramme die jeweiligen Ansätze umsetzen, wie sie auf institutionelle Rahmenbedingungen reagieren und welche Spannungsfelder sowie Handlungsmöglichkeiten sich daraus ergeben. Ziel ist es, bestehende Vermittlungspraktiken kritisch zu reflektieren und Impulse für ihre Weiterentwicklung aufzuzeigen, um das Spannungsfeld zwischen theoretischem Anspruch und institutioneller Realität produktiv zu nutzen.

116 Vgl. Carmen MÖRSCH, But is it ABER?, in: Mira SACK, Anton REY (Hg.), Ästhetische Kommunikation im Kindertheater. Eine Studie zu Rezeptionsweisen und Erlebnisqualitäten, Berlin 2015, in: <https://www.zhdk.ch/forschung/ehemalige-forschungsinstitute-7626/iae/glossar-972/arts-based-educational-research-aber-3814> (07.11.2025).

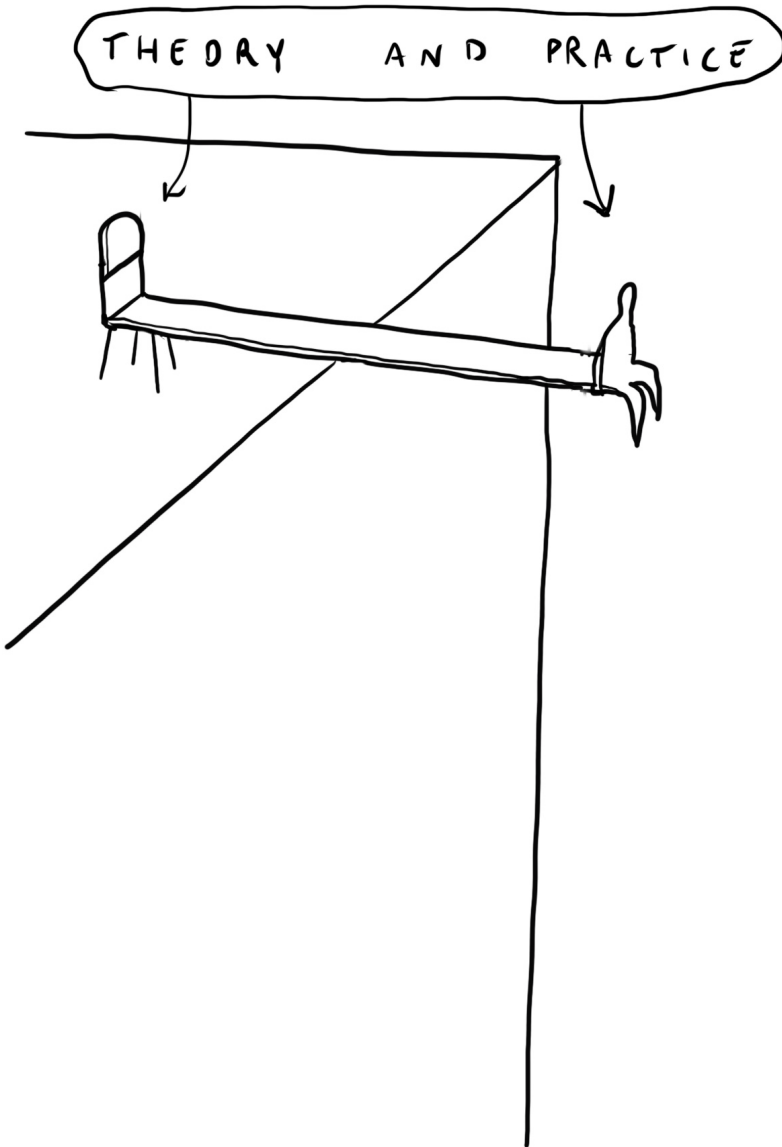


Abbildung 6: „Theory and Practice“, Aldo GIANNOTTI, in: https://image-se-flux-systems.com/aldo_giannotti.jpg,500 (27.10.2025).

Die Zeichnung „Theory and Practice“ des Künstlers Aldo Giannotti zeigt einen Sessel mit verlängerter Sitzfläche, die weit über den Rand eines Gebäudes hinausragt. Am äußeren Ende dieser Verlängerung sitzt eine einzelne Person. Das Gebäude selbst lässt sich aufgrund seiner architektonischen Gestaltung als Kunstinstitution lesen. Über der Rückenlehne des Sessels steht das Wort „Theory“, über der sitzenden Person „Practice“. Zwischen beiden scheint eine deutliche Diskrepanz zu bestehen – nicht nur räumlich, sondern auch symbolisch. Die „Praxis“ befindet sich nicht mehr auf dem Fundament des Gebäudes, sondern schwebt über einem Abgrund. Dies kann als Hinweis darauf gelesen werden, dass die Praxis nicht länger von der Institution getragen oder gestützt wird. Diese visuelle Metapher verdeutlicht die Spannung zwischen Theorie und Praxis, wie sie auch in der kritischen Kunstvermittlung besteht – ein Spannungsverhältnis, das sich in den durchgeführten Interviews sowie in der Analyse der Vermittlungspraxis der vorliegenden Arbeit bestätigt zeigt.

2.6. Strategien kritischer Kunstvermittlungskonzepte

In diesem Kapitel wird auf unterschiedliche theoretische Positionen, aktuelle Fachliteratur, Vorträge sowie Forschungsprojekte Bezug genommen, die für die Auseinandersetzung mit kritischer Kunst- und Kulturvermittlung zentral sind. Herangezogen werden sowohl museologische und kunstvermittlerische Publikationen als auch praxisnahe Reflexionen aus dem Feld der Vermittlungsarbeit.

Ergänzend werden Ansätze aus der kritischen Bildungsarbeit und der institutionskritischen Kunstvermittlung einbezogen. Das Kapitel verknüpft diese theoretischen Bezüge mit exemplarischen visuellen Darstellungen, um Fragen von Haltung, Methodik, Partizipation und Machtverhältnissen in der Vermittlung einzuordnen.

Ausgangspunkt für die Entwicklung und Zusammenstellung von Vermittlungsprogrammen sind zunächst die jeweiligen Inhalte eines Museums, einer Ausstellung, einer Sammlung oder eines Archivs. Von diesen ausgehend werden Fragen, Perspektiven, Themen oder Problemstellungen entwickelt, die aus Sicht der Vermittler:innen mit Teilnehmenden – entlang unter-

schiedlicher Interessen und Bedürfnisse – bearbeitet werden sollen. [...] Es geht also zunächst darum, sich darüber klar zu werden, was warum aus welchen Perspektiven diskutiert wird und was damit erreicht werden soll – aber auch darum, wer (nicht) angesprochen wird und wo die eigene Position liegt.¹¹⁷

Angelika Doppelbauer, Monika Holzer-Kernbichler, Eva Meran und Franziska Mühlbacher formulieren in ihrem 2025 erschienenen Werk „Methoden der personalen Vermittlung im Museum“¹¹⁸ Folgendes:

Es gilt, das jeweilige Format entsprechend den Vermittlungszielen, der (Alters)Gruppe, den Gruppengrößen, dem zur Verfügung stehenden Zeitrahmen sowie den institutionellen, räumlichen und inhaltlichen Rahmenbedingungen mit dafür geeigneten Methoden zu entwickeln.¹¹⁹

Im Vortrag „Strategien kritischer Kunstvermittlung“¹²⁰ von Renate Höllwart, der am 13. Oktober 2022 im Depot – Kunst und Diskussion stattfand, wurden zentrale Ansätze und Methoden der kritischen Kunstvermittlung

117 Ebenda, S. 14.

118 Vgl. Angelika DOPPELBAUER, Monika HOLZER-KERNBICHLER, Eva MERAN, Franziska MÜHLBACHER, Methoden der personalen Vermittlung im Museum, in: <https://www.transcript-verlag.de/shopMedia/openaccess/pdf/oa9783839417348.pdf>, Wien 2025.

119 Vgl. ebenda, S. 20.

120 Renate HÖLLWART, Strategien kritischer Kunstvermittlung, in: <https://www.youtube.com/watch?v=HryL05VjDVQ&t=910s> (29.04.2025).

vorge stellt. Die Veranstaltung war Teil der Vortragsreihe „Das Politische der Kultur – die Kultur des Politischen“¹²¹ der Österreichischen Gesellschaft für Politische Bildung. Die folgenden, aus dem Vortrag zitierten Punkte fassen die für die vorliegende Arbeit relevanten Inhalte zusammen:

- *Reflexion von Machtverhältnissen*: Kritische Kunstvermittlung hinterfragt institutionelle Strukturen und Machtverhältnisse im Kunstbetrieb. Dabei wird analysiert, wer spricht, wer repräsentiert wird und welche Stimmen marginalisiert sind.¹²²
- *Partizipation und Co-Kreation*: Ein zentrales Anliegen ist die aktive Einbindung der Besucher:innen. Durch partizipative Formate sollen Hierarchien zwischen Vermittler:innen und Publikum abgebaut und gemeinsame Bedeutungsprozesse initiiert werden.¹²³
- *Verknüpfung von Theorie und Praxis*: Die Vermittlungspraxis wird als forschender Prozess verstanden, der theoretische Konzepte mit praktischen Erfahrungen

121 Vgl. Österreichische Gesellschaft für politische Bildung, in: <https://politischebildung.at> (04.11.2025).

122 Vgl. HÖLLWART, Strategien kritischer Kunstvermittlung, in: <https://www.youtube.com/watch?v=HryL05VjDVQ&t=910s> (29.04.2025).

123 Vgl. ebenda.

verbindet. Dies ermöglicht eine kontinuierliche Reflexion und Anpassung der Methoden.¹²⁴

- *Demokratische Aushandlungsräume schaffen*: Kunstvermittlung wird als Raum für demokratische Diskurse betrachtet, in dem unterschiedliche Perspektiven sichtbar gemacht und verhandelt werden können. Ziel ist es, gesellschaftliche Teilhabe zu fördern und emanzipatorische Prozesse anzustoßen.¹²⁵

Diese Strategien zielen darauf ab, Kunstvermittlung nicht nur als Informationsweitergabe, sondern als kritischen, dialogischen und transformativen Prozess zu gestalten. Dabei stellt sich jedoch die Frage, in welchem Ausmaß diese theoretischen Ansätze tatsächlich in der Praxis umgesetzt werden. Kann die angestrebte kontinuierliche Reflexion zwischen Theorie und Praxis überhaupt gelingen, wenn Kunstvermittler:innen im Arbeitsalltag häufig nur begrenzte zeitliche Ressourcen zur Verfügung stehen? Diese Frage wird in der Interviewanalyse der vorliegenden Arbeit untersucht und beantwortet.

124 Vgl. ebenda.

125 Vgl. ebenda.

Diese Überlegungen führen zu der Frage, wie sich kritische und transformative Ansätze in der konkreten Vermittlungspraxis institutionell verankern lassen. Einen wichtigen Beitrag zu dieser Diskussion leistet das Forschungsprojekt „Kunstvermittlung in Transformation – Strategien und Perspektiven für die Erforschung und Entwicklung der Vermittlungsarbeit in Museen und Ausstellungen der hdk Zürcher Hochschule der Künste“.¹²⁶ Es beschäftigt sich mit dem expandierenden und verändernden Berufsfeld der Kunstvermittlung und den Anforderungen an dessen Akteur:innen. Teil der Diskussion sind sowohl die Effekte der transformativen Potenziale auf die Beteiligten als auch die Effekte auf die Kunst- und Kulturinstitutionen. Das Forschungsprojekt rückt die Praxisentwicklung für eine transformative Vermittlung in den Mittelpunkt.¹²⁷ Die transformative Kunstvermittlung ist einer von vier Diskursen von Carmen Mörsch. Dieser fokussiert sich auf die Neugestaltung der

126 Vgl. Institute of Art Education, ZHdK Zürcher Hochschule der Künste, in: <https://www.zhdk.ch/forschung/ehemalige-forschungsinstitute-7626/iae/glossar-972/performativitaets-theorien-3835> (07.11.2025).

127 Vgl. Bernadette SETTELE, Institute for Art Education, Kunstvermittlung in Transformation. Strategien und Perspektiven für die Erforschung und Entwicklung der Vermittlungsarbeit in Museen und Ausstellungen, in: <https://www.zhdk.ch/forschungsprojekt/kunstvermittlung-in-transformation--strategien-und-perspektiven-fuer-die-erforschung-und-entwicklung-der-vermittlungsarbeit-in-museen-und-ausstellungen-427000> (09.11.2025).

Rolle des Museums, fördert die Verbindung zur Umgebung und bezieht Menschen aktiv in gesellschaftliche Prozesse ein.¹²⁸

Die theoretischen Ansätze des Institute for Art Education (IAE) wurden für die vorliegende Arbeit herangezogen, da sich das IAE als transdisziplinär, offen und selbstreflexiv versteht. Es vertritt einen konstruktivistischen Kulturbegriff, ist anti-essentialistisch, nicht heteronormativ und herrschaftskritisch. Zudem nimmt das IAE antirassistische und antisexistische Perspektiven ein und ist sensibilisiert für Mechanismen der Selbstausbeutung. Diese Prinzipien entsprechen denen der kritischen Kunst- und Kulturvermittlung und sind daher von zentraler Bedeutung für die vorliegende Arbeit.¹²⁹

Auf welche Weise diese Methoden eingesetzt werden, welche Strategien ihrer Auswahl zugrunde liegen, welche Inhalte und Haltungen vermittelt werden, unter welchen institutionellen Bedingungen diese Arbeit stattfindet und wie sie sich innerhalb gesellschaftlicher Machtverhältnisse positioniert, diese adressiert, heraus-

128 Vgl. Carmen MÖRSCH, Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen. Die documenta 12 Vermittlung zwischen Affirmation, Reproduktion, Dekonstruktion und Transformation, in: Carmen MÖRSCH (Hg.), Kunstvermittlung 2. Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12. Ergebnisse eines Forschungsprojekts, Zürich, Berlin 2009, S. 9–33.

129 Vgl. Institute for Art Education, ZHdK Zürcher Hochschule der Künste, in: <https://www.zhdk.ch/forschung/ehemalige-forschungsinstitute-7626/iae/arbeitsprinzipien-960> (29.11.2025).

fordert, verschweigt oder verstärkt – all das ist zentral für eine Vermittlung, die sich als kritisch versteht.¹³⁰

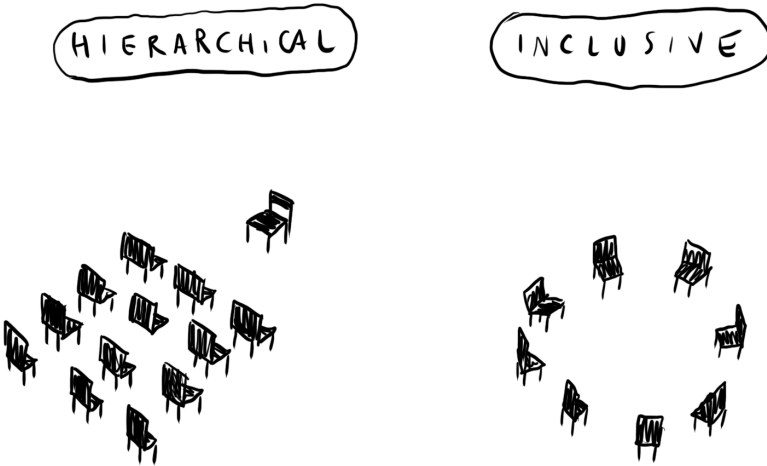


Abbildung 7: „Hierarchical, Inclusive“, Aldo GIANNOTTI, die Grafik wurde von dem Künstler via E-Mail an die Verfasserin geschickt.

Die Zeichnung „Hierarchical and Inclusive“ des Künstlers Aldo Giannotti skizziert zwei unterschiedliche Sitzstrukturen ab. Die Zeichnung mit dem Titel „Hierarchical“ zeigt eine Sitzordnung, in der die Stühle hinter- und nebeneinander ausgerichtet sind – alle blicken auf einen einzelnen, abgesetzten Stuhl, der mit Abstand vor den anderen platziert ist. Dieser eine Stuhl deutet auf eine zentrale Figur hin, die vermutlich die sprechende Rolle übernimmt. Durch diese Anordnung entsteht eine klare

130 Angelika DOPPELBAUER, Monika HOLZER-KERNBICHLER, Eva MERAN, Franziska MÜHLBACHER, Methoden der personalen Vermittlung im Museum, in: <https://www.transcript-verlag.de/shopMedia/openaccess/pdf/oa9783839417348.pdf>, Wien 2025, S. 13.

hierarchische (Wissens-)Ordnung, die wenig Raum für Dialog lässt. Die Sitzanordnung signalisiert eine Neigung zwischen Wissensproduktion und -aufnahme – ein echter Austausch erscheint unwahrscheinlich.

In der danebenstehenden Zeichnung mit dem Titel „Inclusive“ ist ein Kreis aus gleichwertig angeordneten Stühlen zu sehen. Alle richten sich zur Mitte hin aus – eine symbolische wie funktionale Geste, die auf Augenhöhe und Gegenseitigkeit verweist. Diese Anordnung eröffnet die Möglichkeit eines offenen Gesprächsraums, in dem Diskurs, gemeinsames Nachdenken und Aushandlungsprozesse stattfinden können. So entsteht eine Kontaktzone, in der verschiedene Perspektiven zusammenkommen und ein inklusiver Austausch möglich wird. Aus eigener Erfahrung fördert die inklusive, kreisförmige Anordnung von Sitzplätzen den gemeinsamen Austausch und ermöglicht eine gleichberechtigte Kommunikation auf Augenhöhe. Die inklusive, kreisförmige Anordnung von Sitzplätzen unterstützt zentrale Prinzipien der kritischen Kunstvermittlung, indem sie Hierarchien abbaut und einen gleichberechtigten, dialogischen Austausch ermöglicht. Dadurch werden partizipative Lernprozesse gefördert, die es den Teilnehmenden erlauben, unterschiedliche Perspektiven einzubringen und gemeinsam Wissen zu schaffen.

3. Kritische Kunst- und Kulturvermittlung im Wandel

Die vorliegende Arbeit konzentriert sich auf die kritische Kunstvermittlung und setzt sie in ihren zeitlichen sowie gesellschaftlichen Kontext. Aus diesem Grund wird ein großer Teil der historischen Entwicklung der Kunstvermittlung nicht behandelt. Die Perspektive dieses Kapitels ist von einer westlichen Sichtweise geprägt, was sich auch in der Auswahl und Interpretation der Inhalte widerspiegelt. Im Mittelpunkt stehen die Entwicklung und die Herausforderungen der Kulturvermittler:innen in Wien, insbesondere im Zeitraum von den 1990er-Jahren bis zur Gegenwart (2025). Im Verlauf dieser Zeit hat sich das Berufsfeld weiterentwickelt und konnte sich schrittweise von prekären Arbeitsverhältnissen lösen – eine Veränderung, die vor allem dem Engagement und dem großen Einsatz der Kunstvermittler:innen selbst zu verdanken ist. Die historische Entwicklung der Kunstvermittlung wird auch durch das *Archiv der Vermittlung. Das Unarchivierbare*

*aktualisieren*¹³¹ dokumentiert. Auf der Website vom *Archiv der Vermittlung*. Das *Unarchivierbare aktualisieren* ist die Geschichte der Kunstvermittlung wie folgt beschrieben:

Seit den 1990er Jahren hat sich unter dem Begriff „Kunstvermittlung“ eine Vielzahl von Aktivitäten in Museen und Ausstellungen entwickelt, die bedeutende Diskurse, Praktiken, Methoden und Konzepte zur Auseinandersetzung mit Kunst, Geschichte und Gesellschaft hervorgebracht haben. Zunächst in selbstorganisierten Gruppen und Initiativen entstanden neue Methoden, um Besucher:innen kritisch in Ausstellungen einzubeziehen. Diese Ansätze wurden institutionalisiert und sind heute ein fester Bestandteil von Museen und Ausstellungen.¹³²

Dies verdeutlicht, dass sich die heutige Praxis der Kunstvermittlung wesentlich aus selbstorganisierten und kritisch motivierten Initiativen entwickelt hat. Seit den 1990er-Jahren entstand unter dem Begriff „Kunstvermittlung“ eine Vielzahl von Aktivitäten, die sich mit Kunst, Geschichte und Gesellschaft auseinandersetzen und dabei neue Diskurse, Methoden und Konzepte hervorgebracht haben. Ursprünglich außerhalb institutioneller Strukturen verortet, suchten diese Ansätze nach Wegen, Besucher:innen kritisch in Ausstellungen einzubeziehen und alternative Formen des Austauschs zu ermöglichen. Diese

131 Vgl. *Archiv der Vermittlung*, *Das Unarchivierbare aktualisieren*, in: <https://archivdervermittlung.at> (30.11.2025).

132 Ebenda.

ursprünglich marginalisierten Praktiken wurden über die Jahre zunehmend institutionalisiert und sind heute integraler Bestandteil musealer Arbeit. Damit verweist die Geschichte der Kunstvermittlung nicht auf eine lineare Professionalisierung von oben, sondern auf eine Entwicklung, die stark von emanzipatorischen, partizipativen und gesellschaftskritischen Impulsen getragen wurde.

Zu Beginn der 1990er-Jahre befindet sich der Begriff der Kunst- und Kulturvermittlung in einer Phase der Diskussion, Verhandlung und Transformation. Seitens der Öffentlichkeit, Institutionen sowie Kunstvermittler:innen bestehen erneut eine Abwehrhaltung gegenüber dem Begriff, schreibt der Kunstvermittler und Kunstpädagoge Alexander Henschel. Im Zusammenhang damit steht die politische Wende von den 1980er-Jahren in die 1990er-Jahre in Österreich. Der zuvor verwendete Begriff „Museumspädagogik“ wurde 1991 durch den Begriff „Kunst- und Kulturvermittlung“ ersetzt. Nur wenige Jahre vor 1990 wird der „Museumspädagogische Dienst“ der Bundesmuseen gegründet und wird 1993 in den „Verein Büro für Kulturvermittlung“

umbenannt.¹³³ In diesem Zusammenhang hält Alexander Henschel fest, „dass es hier um strategische Setzung geht: darum sich gegen etwas zu wenden, für etwas Neues zu entscheiden und dies zu benennen. Es geht um Abgrenzung, und die sollte mit einem neuen Begriff, mit dem der Kunstvermittlung, markiert werden.“¹³⁴

3.1. Kunstvermittlung zwischen 1990 und 2000

Obwohl der Schwerpunkt dieses Kapitels auf den Entwicklungen der 1990er-Jahre liegt, hilft ein kurzer Blick auf die Jahrzehnte davor, die Hintergründe besser zu verstehen. In ihrer Publikation „Eine kurze Geschichte kritischer Kunstvermittlung“¹³⁵ beschreibt Carmen

133 Vgl. Alexander HENSCHEL, Was heißt hier Vermittlung?, in: Kunstvermittlung und ihr umstrittener Begriff, Wien 2020, S. 99.

134 Ebenda, S. 100.

135 Carmen MÖRSCH, Eine kurze Geschichte kritischer Kunstvermittlung, künstlerischer Kunstvermittlung. Die Gruppe Kunstcoop© im Zwischenraum von Pragmatismus und Dekonstruktion, in: Kunst – Museum – Kontexte. Perspektiven der Kunst und Kulturvermittlung. Bielefeld 2006, in: Archiv der Vermittlung: <https://archivdervermittlung.at/document/290> (22.11.2024), S. 177.

Mörsch, dass die 1970er- und 1980er-Jahre in vielen demokratischen Ländern Europas durch umfassende Bildungsreformen geprägt waren. In diesem Zusammenhang wurde auch die Rolle von Museen und Ausstellungshäusern zunehmend kritisch hinterfragt. Diese Diskussionen schufen wichtige Voraussetzungen für die spätere Entstehung einer kritisch-reflektierten Kunstvermittlung.¹³⁶

Ein zentraler Gedanke dabei war folgender: Ausschlüsse in kulturellen Einrichtungen entstehen nicht zufällig, sondern sind das Ergebnis gesellschaftlicher, wirtschaftlicher und bildungspolitischer Bedingungen. Der Soziologe Pierre Bourdieu zeigte, dass Kultur oft dazu dient, soziale Unterschiede sichtbar zu machen und bestimmte Gruppen auszuschließen.¹³⁷ Vor diesem Hintergrund gewannen Forderungen nach einer „Kultur für alle“ und nach einer Öffnung öffentlich finanzierter Kultureinrichtungen an Bedeutung. Diese Entwicklungen leisteten einen wichtigen Beitrag dazu, dass sich in den folgenden Jahren immer mehr Vermittler:innen kritisch mit den Strukturen von Institutionen auseinandersetzten und diese Reflexion auch in

136 Vgl. ebenda, S. 177.

137 Vgl. Pierre BOURDIEU, Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, Suhrkamp (Hg.), Berlin 1987, S. 3.

ihre Vermittlungspraxis einfließen ließen.¹³⁸

Ein prägendes Zitat der Kunstvermittlerin Heiderose Hildebrand aus einem Interview im Online-Archiv der Vermittlung. *Das Unarchivierbare aktualisieren* (2021), in dem sie auf ihre Erfahrungen als Kunstvermittlerin um 1977 zurückblickt, gibt Einblick in die damaligen Bedingungen der Kunstvermittlung innerhalb von Institutionen:

Ich wollte anzetteln, dass in den Museen klar wird, dass die Bildungsarbeit beziehungsweise Vermittlungsarbeit zu den Pflichten des Museums gehört und dass man dafür Vorsorge treffen muss. Das war meine Überzeugung. Das wollte ich verbreiten und das hat sich auch verbreitet. Die ganze Arbeit war eigentlich politisch, in dem Moment if you enable people, it's beginning to become political.¹³⁹

In dem Interview berichtet Heiderose Hildebrand außerdem, dass sie in dieser Zeit im Museum für ihre Arbeit als Vermittlerin lediglich einen kleinen Spind zur Verfügung hatte.¹⁴⁰ Dies verdeutlicht die Herausforderungen und

138 Vgl. Carmen MÖRSCH, Künstlerische Kunstvermittlung. Die Gruppe Kunstcoop© im Zwischenraum von Pragmatismus und Dekonstruktion, in: Kunst – Museum – Kontexte. Perspektiven der Kunst- und Kulturvermittlung. 2006, in: Archiv der Vermittlung: <https://archivdervermittlung.at/document/290> (22.11.2024), S. 177.

139 Heiderose HILDEBRAND, Gespräch, Archiv der Vermittlung. *Das Unarchivierbare aktualisieren*, in: <https://archivdervermittlung.at/document/74> (27.11.2025).

140 Vgl. ebenda.

den Widerstand, denen Kunstvermittler:innen ausgesetzt waren, ihre Arbeit innerhalb der institutionellen Strukturen zu etablieren, sowie den minimalen physischen Raum, der ihnen innerhalb der Institution zur Verfügung stand. Diese Entwicklung wird besonders deutlich, wenn man die damaligen Bedingungen mit der heutigen Situation vergleicht: So verfügt beispielsweise die Kunstvermittlerin Andrea Hubin im Jahr 2025 in der Kunsthalle Wien über einen großzügigen Büroraum. Dieser Wandel verdeutlicht, wie sich das Berufsfeld im Laufe der Zeit professionalisiert und von prekären Arbeitsbedingungen gelöst hat.

Im Werk „Methoden zur personalen Vermittlung“ schreiben Angelika Doppelbauer, Monika Holzer-Kernbichler, Eva Meran und Franziska Mühlbacher Folgendes:

Das Vorhandensein von eigenen Büroräumlichkeiten sowie ausreichend bezahlte Arbeitszeit für alle relevanten Tätigkeiten bilden die Basis professioneller Bildungs- und Vermittlungsarbeit im Museum.¹⁴¹

Heiderose Hildebrands Stellungnahme zeigt die Entwicklung hin zu einer Institutionalisierung der Kunstvermittlung und die damit einhergehende

141 Angelika DOPPELBAUER, Monika HOLZER-KERNBICHLER, Eva MERAN, Franziska MÜHLBACHER, Methoden der personalen Vermittlung im Museum, in: <https://www.transcript-verlag.de/shopMedia/openaccess/pdf/oa9783839417348.pdf>, Wien 2025, S. 34.

Anerkennung der Vermittlungsarbeit als Teil der museumspädagogischen Pflicht. Doch dieser Prozess ging auch mit der Prekarisierung der Arbeitsverhältnisse einher, wie Nora Sternfeld betont:

[...] im Zuge der Professionalisierung haben Kunstvermittler:innen gerade dafür gekämpft, haben Allianzen geschmiedet, kritische Diskurse entwickelt, teilweise bessere Arbeitsbedingungen erungen, jedoch teilweise auch zur Entsicherung beigetragen, sich oft selbst prekär wiedergefunden oder ohne Auftrag und ohne Versicherung.¹⁴²

Das wurde auch in den frühen Jahren der 1990er deutlich, als Kunstvermittler:innen wie Heiderose Hildebrand um die Anerkennung und institutionelle Etablierung ihrer Arbeit kämpften, während sie gleichzeitig mit prekären Arbeitsbedingungen und den Auswirkungen der Ökonomisierung konfrontiert waren. Hier deutet Nora Sternfeld unter anderem auf die Arbeitsverhältnisse ohne soziale Sicherheit, die schwierige und problematische Situation als Kunstvermittler:in in den 1990er-Jahren hin. Mit der Professionalisierung des Arbeitsfeldes der Kunst- und Kulturvermittlung geht die Abgrenzung zur klassischen Museumspädagogik einher.

142 Nora STERNFELD, Wo steht die Vermittlung? Eine Einführung, die ihrer Skepsis begegnet, in: Ulli SEEGER (Hg.), Was ist Kunstvermittlung? Geschichte – Theorie – Praxis, Düsseldorf 2017, S. 68.

1990 erlebte die Kunstvermittlung einen wesentlichen Aufbruch, der sich in kritischen, selbstorganisierten Vermittlungsprojekten niederschlug. Die Bedingungen als Kunstvermittler:in waren ambivalent, sowohl außerhalb als auch innerhalb der Institutionen. Kunstvermittler:in Mikki Muhr äußert sich zu der Tätigkeit im mumok im Interview diesbezüglich so: „Also zum Beispiel anfangs war das jetzt nicht so der super Status Kunstvermittlerin sein.“¹⁴³ Weiter sagt Mikki Muhr: „[...] Wie ich angefangen habe in der Kunstvermittlung, da gab es echt einen Professionalisierungsschub.“¹⁴⁴ Im Interview spricht Muhr auch über die Veränderungen innerhalb des Berufs, in dem es damals keine Anstellungen gab, und betont, dass es ihrer Meinung nach mittlerweile tatsächlich wichtig war, dass die Vereine, die ursprünglich von außen kamen, durch den Umzug des mumok ins Museumsquartier eine stärkere Struktur erhielten. Mikki Muhr beschreibt, wie damals Gruppen gebildet wurden und Einzelverträge vergeben wurden, wobei die Leitung unter Karin Schneider diese Entwicklung maßgeblich vorantrieb. Laut Mikki Muhr gab diese Umstrukturierung die Richtung vor. Das Museum habe eine solche Abteilung benötigte, um eine klare Struktur und Organisation zu

143 Mikki MUHR, Interview, mumok Wien 2024.

144 Ebenda.

gewährleisten.¹⁴⁵

Die 1990er-Jahre waren ein Wendepunkt, an dem freie Kunstvermittler:innen zunehmend zu angestellten Kunstvermittler:innen in Institutionen wurden. Der Begriff der Kunstvermittlung erlebte eine Transformation: weg von einem rein informationsbasierten Ansatz hin zu einem kritischen und reflektierten Vermittlungsverständnis, das die Unabschließbarkeit von Deutungsprozessen anerkannte. Wie unter anderem Carmen Mörsch und Alexander Henschel betonten, geht es bei Kunstvermittlung um die Auseinandersetzung mit den offenen und wechselhaften Bedeutungen von Kunst.¹⁴⁶

Aus eigener Erfahrung lässt sich beobachten, dass diese Veränderungen nicht nur die institutionelle Verankerung der Kunstvermittlung gestärkt haben, sondern auch die Möglichkeiten für einen intensiven Austausch zwischen Vermittler:innen und Teilnehmenden erweitert haben. In inklusiv angelegten Gruppen und offenen Diskussionsformaten können sich unterschiedliche Perspektiven zeigen und gemeinsame Deutungsprozesse entstehen. Dadurch wird deutlich, dass kritische

145 Vgl. ebenda.

146 Vgl. Alexander HENSCHEL, Was heißt hier Vermittlung?, in: Kunstvermittlung und ihr umstrittener Begriff, Wien 2020, S. 102 f.

Kunstvermittlung nicht nur theoretische Ansätze verfolgt, sondern in der Praxis unmittelbar zu neuen Denkweisen und Reflexionen bei den Beteiligten führt.

Ein weiterer Meilenstein im Jahr 1990 war, so Mörsch, die Betonung des emanzipativen Ansatzes, der die Kunstvermittlung selbst als kritische Auseinandersetzung mit der Praxis der Kunstvermittlung verstand. Zudem wurde aus einer schwarzen feministischen Perspektive auf Paternalismus hingewiesen und durch Partizipation in Kunst- und Kulturprojekten verhandelt, um die darin zum Ausdruck kommenden politischen und öffentlichen Verständnisse neu zu positionieren.¹⁴⁷

Insgesamt zeigt sich in den 1990er-Jahren eine ambivalente Situation für Kunstvermittler:innen: Einerseits erlebte die Kunstvermittlung eine Institutionalisierung und Professionalisierung, andererseits führten die Ökonomisierung und der Neoliberalismus zu einem Spannungsfeld zwischen emanzipatorischen Zielen und prekären Arbeitsverhältnissen. Das oben genannte Zitat von Heiderose Hildebrand,

147 Vgl. Carmen MÖRSCH, Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen: Die documenta 12 Vermittlung zwischen Affirmation, Reproduktion, Dekonstruktion und Transformation, in: Carmen MÖRSCH (Hg.), Kunstvermittlung 2. Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12. Ergebnisse eines Forschungsprojekts, Zürich, Berlin 2009, S. 199.

welches mit Fußnote 139 versehen ist, spiegelt diesen Wandel wider, indem es die anfängliche Vision und den Widerstand gegenüber den Kunstvermittler:innen verdeutlicht, welche trotz ambivalenter Bedingungen eine institutionelle Anerkennung ihrer Praxis durchzusetzen versuchten.

Laut Nora Sternfeld war die Tätigkeit als Kunstvermittler:in schon früh politisch geprägt. Sie verweist auf die bestehenden Konflikte innerhalb der kritischen Kunstvermittlung und kritisiert insbesondere die Ökonomisierung von Bildung, die ein ursprünglich universelles Recht in ein Privileg für jene umwandelt, die sich dieses Privileg leisten können. Sternfeld hebt zudem hervor, dass diese Entwicklung soziale Ungleichheiten und rassistische Strukturen verstärken sowie Disziplinierungsmechanismen durch Schulden und Prekarität hervorrufen kann.¹⁴⁸ Obwohl Museen und Kulturinstitutionen öffentlich zugänglich sind, stellen hohe Eintrittspreise für viele Menschen eine Barriere dar. Die Kulturvermittlung und die mit ihr einhergehenden angebotenen Räume zur Auseinandersetzung im Museum können daher nicht für „alle“ in Anspruch genommen werden. Dadurch verwandelt sich das Recht

148 Vgl. Nora STERNFELD, Wo steht die Vermittlung? Eine Einführung, die ihrer Skepsis begegnet, in: Ulli SEEGER (Hg.), Was ist Kunstvermittlung? Geschichte – Theorie – Praxis, Düsseldorf 2017, S. 68 f.

auf Bildung durch kapitalistische Strukturen in ein Privileg.¹⁴⁹ Die Notwendigkeit, Bildung sowohl aus einer „pädagogischen“ als auch einer „betriebswirtschaftlichen“ Perspektive zu betrachten, erzeugt ein Spannungsverhältnis zwischen ökonomischen Zielen und kritischen Bildungsansprüchen. In diesem Kontext entstehen Widersprüche, die die Ökonomisierung des Bildungssystems prägen, so Nora Sternfeld.¹⁵⁰

3.2. Kunstvermittlung von 2000 bis heute (2025)

Um die Jahrtausendwende gewann die Kunst- und Kulturvermittlung an Bedeutung. Allerdings war die Bezeichnung des Begriffs nicht eindeutig. Denn zum einen handelt es sich um einen Sammelbegriff, wobei das Tätigkeitsfeld im Bereich der kulturellen Bildung noch sehr variabel und unterschiedlich ist. Zum anderen ging es auch um eine sehr konkrete, kritische

149 Vgl. ebenda, S. 68 f.

150 Vgl. Gila KOLB, Nora STERNFELD, Glauben Sie mir. Kein Wort. Die Entwicklung der Kunstvermittlung zwischen documenta X und documenta 14, in: documenta studien #06, documenta- und Ausstellungsstudien Fachbereich Kunstwissenschaft, Kunsthochschule Kassel 2019, S. 5.

Praxis, um „[...] die Auseinandersetzung mit künstlerischen Produktionen mit Mitteln der Information, Kommunikation und Partizipation.“¹⁵¹

Gabriele Stöger, Kunst- und Kulturvermittlerin, definiert Kunstvermittlung (2003) als den gezielten Einsatz von Sprache, Texten, Materialien und Medien zur Herstellung von Beziehungen zwischen Bereichen, Personen, Gruppen, Themen oder Dingen – Beziehungen, die ohne Vermittlung nicht entstünden. Sie betont, dass Kunstvermittlung über die Ausstellungstätigkeit hinausgeht und auch Angebote wie Rundgänge, Kunstgespräche, Workshops und aktionsorientierte Gruppenarbeit umfasst. Begleitmaterialien wie Kataloge und Raumtexte sowie Serviceeinrichtungen wie Bibliotheken und Cafés tragen ebenfalls zur Vermittlung bei. Gabriele Stöger verdeutlicht, dass Kunstvermittlung mehr ist als die Präsentation von Kunstwerken – sie ist ein interaktiver Prozess, der den Zugang und das Verständnis von Kunst erweitert.¹⁵²

151 Nora STERNFELD, Wo steht die Vermittlung? Eine Einführung, die ihrer Skepsis begegnet, in: Was ist Kunstvermittlung? Geschichte – Theorie – Praxis, Ulli Seegers (Hg.), Düsseldorf 2017, S. 68 f.

152 Vgl. ebenda, S. 16 f.

Die von Gabriele Stöger beschriebene Vielschichtigkeit der Kunstvermittlung verweist zugleich auf die unterschiedlichen Rollen und Erwartungen, die mit dieser Tätigkeit verbunden sind. Diese Rollen sind jedoch nicht frei von gesellschaftlichen Zuschreibungen – insbesondere in Bezug auf Geschlecht. Eine genderspezifische Verzeichnung des Berufsfelds der Kunstvermittlung ließ sich exemplarisch auf der documenta beobachten. Im Jahr 2006, im Rahmen der documenta 12 – einer der weltweit bedeutendsten Ausstellungen für zeitgenössische Kunst in Kassel – zeigte sich eine klare Dominanz weiblicher Bewerber:innen für die Tätigkeit in der Kunst- und Kulturvermittlung: Weniger als 5 % der Bewerber:innen waren männlich.¹⁵³ Carmen Mörsch und Ulrich Schötker, die für die Auswahl der Vermittler:innen verantwortlich waren, dokumentierten diese Entwicklung und hielten fest, dass sie „nicht überrascht waren, dass vor allem weibliche Personen mit diesem Beruf Resonanz fanden – was aber nicht immer so war.“¹⁵⁴ Dies verdeutlicht die heteronormative Aufgabenverteilung in Bezug auf bestehende Genderbilder.

153 Carmen MÖRSCH, Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen. Die documenta 12 Vermittlung zwischen Affirmation, Reproduktion, Dekonstruktion und Transformation, in: Carmen MÖRSCH (Hg.), Kunstvermittlung 2. Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12. Ergebnisse eines Forschungsprojekts, Zürich, Berlin 2009, S. 15.

154 Ebenda, S. 15.

Im Jahr 2009 beschreibt Carmen Mörsch in ihrer Publikation „Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen“¹⁵⁵ die kritische Kunstvermittlung als einen Prozess, der sich intensiv mit den verschiedenen Formen des Sprechens im Ausstellungsraum auseinandersetzt. Sie hebt hervor, dass kritische Kunstvermittlung nicht nur die Art und Weise analysiert, wie über Kunst gesprochen wird, sondern auch die unterschiedlichen Sprachstile, die dabei zum Einsatz kommen. Dabei geht es nicht nur um autorisierte Formen des Sprechens, die von Institutionen oder Kurator:innen vorgegeben werden, sondern auch um die nicht autorisierten, alternativen Sprachformen, die von Besucher:innen oder anderen Akteur:innen eingebracht werden. Mörsch betont die Notwendigkeit, im Rahmen dieser Auseinandersetzung auch die zugrundeliegenden Machtverhältnisse zu reflektieren: Wer hat das Recht zu sprechen, wessen Stimmen werden gehört und welche Perspektiven werden innerhalb der Kunstvermittlung sichtbar? So wird Kunstvermittlung zu einem Werkzeug, das nicht nur Wissen vermittelt, sondern auch Machtstrukturen innerhalb von Ausstellungsräumen offenlegt und reflektiert.¹⁵⁶

155 Ebenda, S. 15.

156 Vgl. ebenda, S. 12.

Der „Salon für kritische Kunstvermittlung“¹⁵⁷ bot 2013 in Berlin die Gelegenheit, zentrale Fragen und Herausforderungen der Kunstvermittlung zu thematisieren und die Notwendigkeit von Veränderungen in diesem Bereich aufzuzeigen. Durch die Konzentration auf gesellschafts- und institutionskritische Perspektiven wurde deutlich, dass Kunstvermittlung nicht nur als Informationsvermittlung, sondern als aktiver, kritischer Dialog verstanden werden muss. Wiebke Trunk, Kunstvermittlerin und Kunsthistorikerin, betont, dass die Etablierung von Kunstvermittlung als unabhängige, selbstorganisierte Initiative ein wichtiger Schritt ist, um den Kunstbetrieb zu hinterfragen und Veränderungen anzustoßen. Die rege Teilnahme und das Interesse der Besucher:innen zeigen, dass diese Themen zunehmend an Bedeutung gewinnen und der Ruf nach einer umfassenderen und kritischeren Kunstvermittlung nicht unbeantwortet bleibt. So wird klar, dass die Praxis der Kunstvermittlung in eine neue, reflektierte Richtung drängt, die auch die sozialen und institutionellen Strukturen in Frage stellt.¹⁵⁸

157 Wiebke TRUNK, In Aufbruchsstimmung: Fragen an den educational turn beim „ersten Salon für kritische Kunstvermittlung“ Berlin, Zeitschrift Kunst Medien Bildung, in: <https://zkmb.de/in-aufbruchsstimmung-fragen-an-den-educational-turn-beim-ersten-salon-fuer-kritische-kunstvermittlung-in-berlin/?print=pdf> (05.11.2025).

158 Ebenda.

Nora Sternfeld und Gila Kolb beschreiben in ihrer Publikation „Glauben Sie mir. Kein Wort. Die Entwicklung der Kunstvermittlung zwischen documenta X und documenta 14“¹⁵⁹ aus dem Jahr 2017, dass in bestimmten Ansätzen der kritischen Kunstvermittlung Performanz und Gestik eine zentrale Rolle als Form der Kritik einnehmen. Ebenso werde der Anspruch verfolgt, Kunst forschend zu vermitteln, indem sowohl das Publikum als auch Expert:innen als gleichwertige Gesprächspartner:innen betrachtet werden.¹⁶⁰ In diesen Kontexten werde auch die gesellschaftliche Relevanz der Kunst betont und versucht, kollektive Organisationsformen innerhalb der Vermittlungsteams zu fördern. Vor diesem Hintergrund betonen Nora Sternfeld und Gila Kolb die Bedeutung einer reflektierten Praxis innerhalb der Kunstvermittlung:

Eine reflexive Haltung ist wesentlich für eine qualitätsvolle Vermittlung: über die eigene Arbeit, die eingesetzten Methoden immer wieder nachzudenken und diese, ausgehend von den gewonnenen Erkenntnissen, zu adaptieren – im Austausch mit Kolleg:innen, aber auch mit Teilnehmenden und Lehrpersonen. Die Reflexion des eigenen Tuns und das Lernen daraus

159 Gila KOLB, Nora STERNFELD, „Glauben Sie mir. Kein Wort.“ Die Entwicklung der Kunstvermittlung zwischen documenta X und documenta 14, in: documenta studien #06, documenta und Ausstellungsstudien Fachbereich Kunstwissenschaft, Kunsthochschule Kassel 2019, S. 6.

160 Vgl. ebenda, S. 6.

macht die eigene Arbeit für viele oft erst spannend. Hierfür müssen aktiv Räume geschaffen werden und es braucht Zeit. Auch die Zusammenarbeit innerhalb des Teams sollte immer wieder reflektiert werden.¹⁶¹

Ein Indiz für kritische Kunstvermittlung, bei der das Publikum als gleichwertig betrachtet wird, ist die aktive Einbeziehung der Teilnehmenden in den Vermittlungsprozess. In Formaten wie Kunstgesprächen oder Workshops werden die Perspektiven des Publikums als wertvolle Beiträge zur Diskussion genutzt, wodurch ein gleichwertiger Austausch zwischen Expert:innen und Besucher:innen entsteht.¹⁶² Ein weiteres Merkmal vieler solcher Programme sei außerdem, dass sie häufig langfristig angelegt seien, um eine kontinuierliche Auseinandersetzung zu fördern. Zudem entwickeln Kunstvermittler:innen häufig eigene Formate und übernehmen nicht ausschließlich kuratorische Konzepte. Es sei jedoch wichtig, zu betonen, dass diese Praktiken nicht universell in allen Vermittlungsangeboten angewendet werden, sondern stark kontextabhängig sind.¹⁶³

161 Angelika DOPPELBAUER, Monika HOLZER-KERNBICHLER, Eva MERAN, Franziska MÜHLBACHER, Methoden der personalen Vermittlung im Museum, in: <https://www.transcript-verlag.de/shopMedia/openaccess/pdf/oa9783839417348.pdf>, Wien 2025, S. 28.

162 Vgl. ebenda, S. 6.

163 Vgl. ebenda, S. 6.

2017 wurde im Rahmen der documenta 14 die doc14_workers gegründet, „eine offene kritische Gruppe von Kunstvermittler:innen, die sich regelmäßig trifft und ihre Arbeitsbedingungen als ‚Chorist:innen‘¹⁶⁴ im Rahmen der documenta 14 reflektiert.“¹⁶⁵ Ihr Ziel ist es, „die Position der Kunstvermittler:innen im Kontext der documenta zu stärken und weiterzuentwickeln“¹⁶⁶. Die Gründung dieser Gruppe zeigt nicht nur das wachsende Bewusstsein für die Arbeitsrealitäten von Kunstvermittler:innen, sondern auch den Wunsch, die Praxis der Kunstvermittlung selbstkritisch zu hinterfragen und eine stärkere, selbstbestimmte Rolle innerhalb der Kunstinstitutionen einzunehmen. Dieses Engagement stellt einen bedeutenden Schritt in der Weiterentwicklung der kritischen Kunstvermittlung dar und trägt dazu bei, dass die Bedingungen von Kunstvermittler:innen zunehmend als Teil der Gesamtstruktur von Kunstprojekten und -institutionen berücksichtigt werden.

164 Bezeichnung der Kunstvermittler:innen im Jahr 2017.

165 Doc14_workers, who we are, in: <https://doc14workers.wordpress.com/2017/09/> (12.11.2025).

166 Ebenda.



Abbildung 8: „Feel free to ask about my working conditions“, doc14_workers, in: <https://doc14workers.wordpress.com/2017/09/> (2011.2025).

Die Abbildung zeigt eine Person aus dem Vermittlungsteam auf der documenta 14, die eine Tasche mit der Aufschrift „feel free to

ask me about my working conditions“¹⁶⁷ trägt. Diese Botschaft impliziert eine Offenheit für transparente Kommunikation zwischen den Vermittler:innen und den Besuchenden. Zugleich lenkt sie die Aufmerksamkeit auf die Arbeitsbedingungen im Feld der Kunstvermittlung und macht diese sichtbar. Durch diese performative Geste wird die oftmals unsichtbare Dimension der institutionellen und ökonomischen Rahmenbedingungen in den Ausstellungsraum getragen und thematisiert.

Im Jahr 2018 stellte Carmen Mörsch in der Publikation „Kunstvermittlung zeigen“¹⁶⁸ fest, dass sich das Berufsfeld der Kunstvermittlung in den vergangenen zwei Jahrzehnten deutlich gewandelt hatte. Während die Tätigkeit früher innerhalb kultureller Institutionen eher weiter unten in der Hierarchie positioniert war, hatte sie sich inzwischen zu einem anerkannten und viel beachteten Arbeitsfeld entwickelt – auch wenn eine strukturelle Gleichstellung mit anderen Arbeitsgruppen aus dem Ausstellungshaus nach wie vor aussteht.¹⁶⁹ In den letzten Jahren hat die Arbeit von Kunst- und

167 Feel free to ask about my working conditions, doc14_workers, in: <https://doc14workers.wordpress.com/2017/09/05.11.2025/>.

168 Vgl. Carmen MÖRSCH, Sigrid SCHADE, Sophie VÖGELE, Einleitung, in: Kunstvermittlung zeigen. Über die Präsentationen im Kunstfeld, Studien zur Kunstvermittlung 1, Wien 2018, S. 2.

169 Vgl. ebenda, S. 7.

Kulturvermittler:innen an Bedeutung gewonnen. Viele Vermittler:innen verfügen inzwischen über feste Anstellungen und definierte räumliche Arbeitsorte innerhalb der Institutionen. Im Zuge der Covid-19-Pandemie zwischen 2020 und 2023 haben sich neue Vermittlungsformate im digitalen Raum entwickelt. Auch die inhaltlichen und organisatorischen Tätigkeiten haben sich verändert, wie die Auswertung der Interviews mit Akteur:innen aus Wiener Kunstinstitutionen deutlich zeigte.

Auf der documenta fifteen im Jahr 2022 wurde der Artikel „Conditional Hospitality: Reflexionen über institutionelle Diversität und machtkritische Kunstvermittlung“¹⁷⁰ von Như Ý Linda Nguyễn, Niki Vetter, Mohini Gupte, Baharak Omidfard und Aurélie Strohmaier verfasst. Die Akteur:innen beschreiben die Bedingungen, unter denen machtkritische Kunstvermittlung praktiziert wurde.¹⁷¹ Sie tauschen sich zudem über „die Themen Diversität in institutionellen Strukturen, Machtkritik sowie Methoden und Strategien der kritischen Kunstvermittlung aus, die sie als Praxis des Empowerments verstehen“¹⁷². In ihrem Beitrag legen sie ihre

170 Vgl. Như Ý Linda NGUYỄN u.a., Conditional Hospitality, Reflexionen über institutionelle Diversität und machtkritische Kunstvermittlung auf der documenta fifteen, AERR25, in: <https://sfkp.ch/artikel/conditional-hospitality> (02.11.2025), S. 1–23.

171 Vgl. ebenda, S. 2.

172 Ebenda, S. 2.

Rolle offen und formulieren:

Wir verstehen uns als diskriminierungskritisch-perspektivierte und machtkritische Kunstvermittler:innen, die, so unser Eindruck, aufgrund unseren Ot-heringerfahrungen bezüglich Queerness, PoC und postmigrantischer Perspektive, als Tokens von der Institution eingestellt wurden. Als zum Teil „weiss“ positioniert und mit deutscher Staatsbürgerschaft ausgestattete Akademiker:innen sprechen wir gleichwohl auch aus privilegierten Positionen.¹⁷³

Der 2025 erschienene Beitrag macht die selbstreflexive Praxis der Kunstvermittler:innen auf der documenta fifteen sichtbar und bietet ein anschauliches Beispiel kritischer Kunstvermittlung. Um die Bedeutung der historischen Entwicklung der kritischen Kunstvermittlung zu unterstreichen, sei an dieser Stelle auf das *Archiv der Vermittlung. Das Unarchivierbare aktualisieren*¹⁷⁴ verwiesen.

173 Ebenda, S. 2.

174 Vgl. *Archiv der Vermittlung. Das Unarchivierbare aktualisieren*, in: <https://archivdervermittlung.at> (08.11.2025).

4. Das Archiv der Vermittlung. Das Unarchivierbare aktualisieren

Das Archiv der Vermittlung. Das Unarchivierbare aktualisieren ist sowohl analog als auch digital angelegt und sammelt verschiedene Vermittlungskonzepte der letzten 35 Jahre. Das Archiv umfasst Stimmen, Erzählungen und Projekte der Kunstvermittlung an der Schnittstelle von Kunst, Gesellschaft, Bildung und Politik in Wien.¹⁷⁵ Auf der Website wird zudem Folgendes ergänzt: „Es [Das Archiv der Vermittlung] entsteht in einem offenen, dynamischen Prozess, der ständig erweitert werden kann und versteht sich als unabschließbar.“¹⁷⁶

175 Vgl. *Archiv der Vermittlung. Das Unarchivierbare aktualisieren*, in: <https://archivdervermittlung.at> (08.11.2025).

176 Ebenda.



Abbildung 9: „Archiv der Vermittlung. Das Unarchivierbare aktualisieren, going public“, Foto von Verfasserin, 23.11.2023.

In einer Online-Diskussion stellt Nora Sternfeld das *Archiv der Vermittlung. Das Unarchivierbare aktualisieren*, vor und sagt:

In der Geschichte haben wir mit sehr viel zu tun, was sich nicht in Dokumenten niederschlägt und auch nicht in Objekten, nämlich mit Kämpfen und Affekten, mit Konflikten, mit Formen der Auseinandersetzung, aber auch mit Momenten, wo man sich ineinander verliebt. [...] Es war nie die Idee der Vermittlung sich in die Geschichte einzufühlen. Die Idee der Vermittlung hatte immer etwas mit einer kritischen, reflexiven, aktualisierenden Auseinandersetzung zu tun.¹⁷⁷

Die Erläuterungen zum *Archiv der Vermittlung. Das Unarchivierbare aktualisieren*, die auf der Startseite der Online-Plattform zu finden sind, lauten derzeit wie folgt:

Das Archiv der Vermittlung schafft einen Ort um das Wissen der Vermittlung in die Gegenwart zu holen, zu versammeln und zugänglich zu machen, damit in Zukunft damit gearbeitet werden kann. Dabei handelt es sich um eine kleine Auswahl von Dokumenten und Gedanken mit emanzipatorischem Anspruch. Die Aufarbeitung der Archivalien basiert auf einem kuratorischen und vermittlerischen Forschungsprojekt, das sich zunächst in Wien auf die Suche nach Positionen, Erinnerungen, Erfahrungen und Projekten gemacht hat, die an der Schnittstelle von Kunst, Bildung, Politik und Gesellschaft etwas verändern wollten. Es entsteht in einem offenen, dynamischen Prozess, der ständig erweitert werden kann und versteht sich als unabschließbar.¹⁷⁸

177 Nora STERNFELD, *Archiv der Vermittlung. Das Unarchivierbare aktualisieren*, Diskussionsaufzeichnung, Depot Kunst, in: <https://www.youtube.com/watch?v=qD6ZQ6l9ttc&t=555s> (12.11.2025).

178 *Das Archiv der Vermittlung. Das Unarchivierbare aktualisieren*, in: <https://archivdervermittlung.at> (06.11.2025).

Besonders relevant am *Archiv der Vermittlung. Das Unarchivierbare aktualisieren* ist der breite und kontinuierlich wachsende Einblick in die Entwicklungen der Kunstvermittlung über einen längeren Zeitraum hinweg. Somit lässt sich die Vielfalt der Vermittlungsansätze nachvollziehen und gleichzeitig stellt das Archiv eine wertvolle Sammlung für die kritische Kunstvermittlung der Zukunft dar. Für die vorliegende Masterarbeit ist insbesondere der Bereich „Vermittlungsmaterialien“ von Interesse, der im Rahmen der Recherche näher untersucht wurde. Bei der Suche nach den Begriffen „kritisch“ und „kritische“ ergaben sich jedoch keine entsprechenden Treffer im Archiv. Daraus lässt sich schließen, dass im *Online-Archiv der Vermittlung. Das Unarchivierbare aktualisieren* keine eigene Kategorie zur „kritischen Kunstvermittlung“ ausgewiesen ist.

4.1. Strategien kritischer Kunstvermittlung im Archiv der Vermittlung

Im Folgenden wird auf Grundlage historischer Konzepte aus dem *Archiv der Vermittlung*, *Das Unarchivierbare aktualisieren* untersucht, welche Strategien kritischer Kunstvermittlung in den analysierten Materialien dennoch erkennbar sind. Zusätzlich wird untersucht, wie sich die theoretischen Perspektiven in den praktischen Strategien von Kunstvermittler:innen manifestieren und welche Spannungsfelder und Handlungsräume sich dadurch eröffnen.

Zunächst werden die zentralen Erkenntnisse aus der zuvor behandelten Literatur zusammengefasst. Kritische Kunstvermittlung orientiert sich unter anderem am dekonstruktiven und transformativen Diskurs nach Carmen Mörsch. Das impliziert, dass Dominanz- und Machtverhältnisse sowie bestehende Wissenssysteme hinterfragt werden und die Institution als wandelbare, gesellschaftlich aktive Institution gesehen

wird, die in Zusammenarbeit mit dem Publikum neue Handlungsräume eröffnet und ihre eigenen Strukturen erweitert.¹⁷⁹ Kritische Kunstvermittlung setzt voraus, dass die eigene Position innerhalb der Institution sichtbar gemacht wird, sich gegenüber der Bildungsinstitution reflexiv verhält und einen diskriminierungskritischen Ansatz realisiert. Die Beteiligten und deren Wissen werden in kritischen Kunstvermittlungsprogrammen ernst genommen. Strategien der kritischen Kunstvermittlung können an der Schnittstelle von künstlerischer und emanzipatorischer Bildung eingesetzt werden, wodurch Prozesse des Verlernens des Wissenskanons oder festgeschriebener Verhaltensmuster angestoßen werden. Aufbauend auf diesen theoretischen Grundlagen lassen sich weitere Strategien der kritischen Kunstvermittlung identifizieren, die in unterschiedlichen theoretischen Strömungen verankert sind und das Feld inhaltlich wie methodisch prägen.

Eine weitere Strategie der kritischen Kunstvermittlung besteht darin, durch kollaborative Prozesse Räume für demokratische Teilhabe und Mitgestaltung

179 Vgl. Carmen MÖRSCH, Sigrid SCHADE, Sophie VÖGELE, Einleitung, in: Kunstvermittlung zeigen. Über die Präsentationen im Kunstfeld, Studien zur Kunstvermittlung 1, Wien 2018, S. 2–10.

zu schaffen.¹⁸⁰ Zudem wurde die kritische Kunstvermittlung maßgeblich durch verschiedene Strömungen beeinflusst, wie die pädagogische und kritische Pädagogik, postkoloniale und dekoloniale Theorien, feministische, Geschlechtertheorien und queere Theorien, die Performativitätstheorie, Cultural und Visual Studies, den Poststrukturalismus, künstlerisch informierte Ansätze, Critical Whiteness Studies sowie das Konzept der Intersektionalität.¹⁸¹

Da eine Suche nach dem Begriff „kritische Kunstvermittlung“ im *Archiv der Vermittlung. Das Unarchivierbare aktualisieren* keine direkten Treffer ergibt, wird in der folgenden Analyse auf die im Theorieteil rezipierte Literatur zurückgegriffen. Dies legt nahe, dass die im Archiv enthaltenen Materialien nicht explizit als „kritisch“ bezeichnet werden, jedoch dennoch im Sinne kritischer Kunstvermittlung gelesen werden können. Die Analyse der im Archiv enthaltenen Vermittlungsprogramme orientiert sich dabei an folgenden Leitfragen:

180 Vgl. Renate HÖLLWART, Strategien kritischer Kunstvermittlung, in: <https://depot.or.at/events/strategien-kritischer-kunst-vermittlung/?cookie-state-change=1727274522106> (25.11.2024).

181 Institute of Art Education, ZHdK Zürcher Hochschule der Künste, in: https://www.zhdk.ch/file/live/9c/9c68e965d919d314e10652de7e51986b5cf744f/iae_pdf_de.pdf (30.11.2025), S. 25–35.

- Welche Strategien lassen sich als kritische Kunstvermittlung identifizieren?
- Welche Mittel und Formate kommen dabei zum Einsatz?
- Welche Methoden werden entwickelt?
- Mit welchen Begriffen wird diese Praxis beschrieben?
- Wie werden die Definitionen eingeordnet oder kategorisiert?

Ausgehend von einer Auswahl historischer Vermittlungsmaterialien im *Online-Archiv der Vermittlung*. Das *Unarchivierbare aktualisieren* ab den 1990er-Jahren werden im Folgenden exemplarisch zwei Konzepte vorgestellt.

4.2. Vermittlungskonzept: Märchen im Museum, StörDienst, 1994

Ein Beispiel für ein Vermittlungsprogramm, in dem sich Elemente kritischer Kunstvermittlung deutlich zeigen, ist das Konzept *Märchen im*

*Museum*¹⁸², das 1994 von den Akteur:innen Maria Bucher, Edith Futscher und dem Verein *StörDienst*¹⁸³ entwickelt wurde. Das Konzeptdokument umfasst 27 Seiten und ist als PDF im *Online-Archiv der Vermittlung. Das Unarchivierbare aktualisieren* verfügbar.

Ursprünglich hieß es *Kolibri flieg*. Wir haben es Spielabläufe genannt. Wenn wir mit den Kindern gearbeitet haben, haben wir offenbar, mitten in der Sammlung ein Chaos hinterlassen [...] dann nennen wir uns eben *StörDienst*. Das klingt gut, und es ist auch logisch, einerseits haben wir tatsächlich gestört. [...] Insofern passend gefunden, denn die Kunst unserer Zeit stört unsere Sehgewohnheiten, und das ist ihre Aufgabe. Also passt das Wort *StörDienst* sehr genau.¹⁸⁴

In den Materialien wird das Vermittlungsprogramm als „Kommunikationsprodukt“ beschrieben, das eine Vielzahl von Kunstmaterialien sowie spezifische Formate und Methoden verwendet, die auf eine kritische Kunstvermittlung abzielen. Diese Bezeichnung legt nahe, dass nicht nur Inhalte vermittelt, sondern gezielt kommunikative Prozesse angestoßen werden sollten. Im Unterschied zur heute üblichen

182 Vgl. *StörDienst, Märchen im Museum*, Archiv der Vermittlung. *Das Unarchivierbare aktualisieren*, in: <https://archivdervermittlung.at/document/186> (19.11.2025).

183 Vgl. ebenda.

184 Heiderose HILDEBRAND, *Archiv der Vermittlung. Das Unarchivierbare aktualisieren*, in: <https://archivdervermittlung.at/document/74> (06.11.2025).

Bezeichnung als „Vermittlungsprogramm“ betont der Begriff eine dialogische und partizipative Ausrichtung, die Kommunikation selbst zum zentralen Ziel macht. Das Konzept enthält detaillierte Angaben zu den Zielen, Inhalten, Materialien, der Dauer und der Gruppengröße. Zudem werden Informationen zu den Kosten, Einnahmen und zur Bewerbung des Programms angegeben. Eine besondere Erwähnung findet auch die Unsicherheit bezüglich der Raumsituation, was auf eine kritische Reflexion der institutionellen Gegebenheiten hindeutet.

Ein zentrales Ziel des Programms ist es, Kindern im Alter von fünf bis zehn Jahren „Museumserfahrungen bieten zu können, die sich nach ihren Wünschen, Bedürfnissen und Neugierden richten“¹⁸⁵. In diesem Zusammenhang werden Begriffe wie „selber machen“, „teilhaben“, „greifen“, „begreifen“ und „sinnlich erfahren“ verwendet, die auf eine aktive und partizipative Auseinandersetzung mit Kunst und mit der Institution hinweisen. Diese Begriffe deuten auf die Förderung einer selbstbestimmten Wahrnehmung und Erfahrung im musealen Raum hin.

185 StörDienst, Märchen im Museum, Archiv der Vermittlung. Das Unarchivierbare aktualisieren, in: <https://archivdervermittlung.at/cms/assets/50798e8a-2177-4888-8a55-87ea9845d67e?key=large> (22.11.2025), S. 3.

In der Kurzbeschreibung des Konzepts heißt es, dass „durch das Element der Fiktion [...] den Kindern die Äußerung eigener Gedanken zum Kunstwerk erleichtert werden“¹⁸⁶ soll. Diese Strategie zielt darauf ab, eine niedrigschwellige und zugängliche Auseinandersetzung mit Kunstwerken zu ermöglichen. Im Kontext kritischer Kunstvermittlung kann das Element der Fiktion als Methode verstanden werden, die hierarchische Wissensordnungen aufbricht, subjektive Perspektiven stärkt und alternative Zugänge zur Institution Museum eröffnet.

Der Ablauf des Programms beginnt mit einem Polsterkreis, in dem ein Gespräch über das Museum als Institution geführt wird. Eine Sitzordnung, die, ähnlich wie in Aldo Giannottis Zeichnung *Hierarchical, Inclusive*¹⁸⁷ Hierarchien abbaut und durch ihre kreisförmige, gleichberechtigte Anordnung zentrale Prinzipien kritischer Kunstvermittlung wie Dialog, Partizipation und gemeinsamen Wissensaustausch fördert. Im archivierten Vermittlungskonzept werden Aspekte wie Berührungsangst, Ruhe, Langsamkeit sowie Vor- und Nachteile des Museums thematisiert. Diese Reflexionen sind Ausdruck einer kritischen Auseinandersetzung mit der Institution und ihrem Einfluss auf

186 Ebenda, S. 2.

187 Vgl. Aldo GIANNOTTI, *Hierarchical, Inclusive*, Abbildung 7.

die Wahrnehmung und Teilnahme der Besucher:innen. Das Vermittlungsprogramm zielt darauf ab, das Museum nicht nur als einen Raum der Kunstpräsentation, sondern auch als Ort der Reflexion und der selbstbestimmten Auseinandersetzung zu verstehen.

Der Titel *Märchen im Museum* könnte als kritische Anspielung darauf verstanden werden, dass auch der Wissenskanon im Museum, ähnlich wie in Märchen, von bestimmten Erzählungen und Konstrukten geprägt ist, die hinterfragt und dekonstruiert werden sollten. Insgesamt zeigt das Konzept, wie kritisch-reflexive Kunstvermittlung in der Praxis Gestalt annehmen kann: Durch dialogische Formate, partizipative Methoden und die bewusste Auseinandersetzung mit institutionellen Strukturen eröffnet es Räume, in denen Machtverhältnisse sichtbar und verhandelbar werden. Dadurch wird Vermittlung zu einem gemeinsamen Erkenntnisprozess, der nicht auf Wissensweitergabe, sondern auf das gemeinsame Denken und Handeln im kulturellen Raum abzielt.

4.3. Vermittlungskonzept: room in progress, trafo.K, 1999

Das Programm *room in progress* weist zentrale Merkmale kritischer Kunstvermittlung auf. Es wurde 1999 auf der Kunstmesse Salzburg vom damaligen *trafo.K Kunst, Kultur und Kommunikation* – heute *trafo.K Büro für Kunstvermittlung und kritische Wissensproduktion*¹⁸⁸ – realisiert. Die Umbenennung kann als bewusste Selbstverortung verstanden werden. Sie verdeutlicht nach außen, wofür das Kollektiv inhaltlich bereits seit längerer Zeit steht, nämlich für eine kritische, reflexive und kollaborative Praxis der Kunstvermittlung sowie für die Auseinandersetzung mit Wissensproduktion. Die Namensänderung stellt somit keine inhaltliche Neuausrichtung dar, sondern macht eine bestehende Haltung und Praxis sicht- und benennbar. Im Folgenden wird das *Büro trafo.K* kurz vorgestellt.

trafo.K ist ein Wiener Büro für Kunstvermittlung und kritische Wissensproduktion. In unseren Projekten

188 Vgl. trafo.K, <https://www.trafo-k.at> (23.11.2025).

stellen wir Selbstverständlichkeiten in Frage und intervenieren – manchmal mit unerwarteten Strategien – in bestehende Verhältnisse. Es geht uns darum, mediale und institutionelle Strukturen offen zu legen sowie Öffentlichkeiten für alternative Geschichten und Bilder herzustellen. Dabei interessiert uns, was geschehen kann, wenn unterschiedliche Wissensformen, künstlerische Strategien und gesellschaftsrelevante Themen zusammen kommen. In unseren Projekten lassen wir uns auf kollektive, emanzipatorische Prozesse ein, bei denen unterschiedliche Perspektiven aufeinander treffen und neue Handlungsräume entstehen.¹⁸⁹

Das 33 Seiten umfassende Textdokument *room in progress*¹⁹⁰ beschreibt die Tätigkeiten der Kunstvermittler:innen, ihre theoretischen Bezüge sowie ihre Selbstpositionierung. Diese beiden Aspekte bilden zentrale Elemente kritischer Kunstvermittlung. Im Mittelpunkt des Programms steht die aktive Einbeziehung der Besucher:innen. Diese Beteiligung ist ein zentraler Bestandteil, durch den bestehende Machtverhältnisse hinterfragt und verändert werden können. Die Vermittler:innen verweisen explizit auf die Feministische Theorie und Postcolonial Studies als theoretische Grundlagen ihrer Praxis. Die Kunstmesse Salzburg stellt eine besondere Herausforderung dar. Ihr auf Verkauf und

189 trafo.K, <https://www.trafo-k.at/about/> (24.11.2025).

190 Vgl. Renate HÖLLWART, Elke SMODICS, Nora STERNFELD, trafo.K, *room in progress*, in: <https://archivdervermittlung.at/document/112> (22.11.2025).

Repräsentation ausgerichtetes Format bietet dem Vermittlungsbüro die Chance, bestehende institutionelle Strukturen sichtbar zu machen und neue Handlungsspielräume zu eröffnen. Besonders im Kontext von der kontinuierlicher Auseinandersetzung von trafo.K mit zeitgenössischer Kunst und deren Einbindung in alltägliche gesellschaftliche Kontexte wird die Messe als anspruchsvoller, aber zugleich erkenntnisreicher Ort beschrieben.¹⁹¹

Das Vermittlungsprogramm *room in progress* wird im Konzeptdokument als auf drei zentralen Elementen basierend beschrieben:

1. *Rückzugsort*: Diese Komponente bietet Besucher:innen die Möglichkeit, sich aus der Dynamik des Messebetriebs zurückzuziehen. Das Angebot wird als bewusster Kontrapunkt zum kommerziellen Setting verstanden. In der Konzeptbeschreibung wird diese räumliche Setzung explizit als Alternative zum gewohnten Ausstellungsbetrieb benannt und verweist auf ein kritisches Verständnis der Institution als veränderbar und im Dialog mit dem Publikum.
2. *Kommunikationsstelle*: Hier werden Interventionen als Vermittlungsstrategie eingesetzt. Ziel ist es, kommunikative

191 Vgl. ebenda, S. 4.

Prozesse in Gang zu setzen, die ein gemeinsames Nachdenken und Diskutieren ermöglichen. Das Konzept beschreibt diesen Ort als eine Schnittstelle zwischen Besucher:innen, Kunst und Vermittlung, an dem ein Austausch initiiert und Diskussionen angeregt werden können.

3. *Raum für Interaktionen*: Diese Ebene des Programms legt den Fokus auf die aktive Beteiligung der Besucher:innen. Es wird explizit formuliert, dass durch diese Einbindung bestehende Strukturen verschoben werden können. Die Besucher:innen sind eingeladen, ihre Kritik, Fragen und Wünsche einzubringen und so die Ausstellung mitzugestalten.¹⁹²

Diese drei Elemente verweisen gemeinsam auf ein kritisches Vermittlungskonzept, das darauf abzielt, institutionelle Prozesse transparent zu machen, alternative Handlungsräume zu eröffnen und kollektive Auseinandersetzungen zu ermöglichen. Die konzeptionelle Grundlage ist nicht nur theoretisch fundiert, sondern wird durch die konkrete Umsetzung auf der Messe auch praktisch erfahrbar gemacht. Das Vermittlungsprogramm *room in progress* lässt sich somit als Beispiel für ein kritisches Vermittlungsangebot beschreiben, das eine

192 Vgl. ebenda, S. 7.

Vielfalt an Strategien kritischer Kunstvermittlung umsetzt und Theorie und Praxis miteinander verbindet. Die aktive Einbeziehung der Besucher:innen und ihrer Bedürfnisse sowie die Möglichkeit zur Mitgestaltung des Programms zeigen, dass dieses Konzept eine kritische Haltung gegenüber traditionellen, hierarchischen Vermittlungsmodellen einnimmt.

Die beiden analysierten Konzepte aus dem Archiv der Vermittlung lassen sich vor dem Hintergrund der eingangs beschriebener theoretischer Grundlagen als Beispiele für unterschiedliche Strategien kritischer Kunstvermittlung einordnen. In beiden Fällen werden institutionelle Strukturen nicht nur thematisiert, sondern gezielt hinterfragt – sei es durch das Angebot eines reflexiven Raums im Museum wie *Märchen im Museum* oder durch die Schaffung eines partizipativen Kontrapunkts im Kontext einer Kunstmesse wie bei *room in progress*. Beide Programme machen deutlich, wie sich theoretische Perspektiven – etwa aus der feministischen Theorie, der kritischen Pädagogik oder aus postkolonialen Ansätzen – in konkreten Formaten und Methoden niederschlagen: durch fiktionale Zugänge, Rückzugsräume, Interventionen, Gesprächsformate oder Möglichkeiten der Mitgestaltung. Dabei zeigt sich, dass es keine festgeschriebene Roadmap für Konzepte

kritischer Kunstvermittlung gibt.

Kritische Kunstvermittlung ist ein prozesshafter Ansatz, der nicht auf ein festes Ziel ausgerichtet ist, sondern formale und inhaltliche Strukturen bereitstellt, um Denkräume zu eröffnen und kollektive Erfahrungen zu ermöglichen. Die Formate kritischer Kunstvermittlung können dabei sehr unterschiedlich sein und jeweils spezifische Zugänge zu gesellschaftlicher Teilhabe, Reflexion und Intervention eröffnen.

Gleichzeitig zeigen die Konzepte auch, in welchen Spannungsfeldern sich Kunstvermittler:innen bewegen: zwischen institutionellen Vorgaben, ökonomischen Rahmenbedingungen und dem Anspruch, partizipative und diskriminierungskritische Vermittlung zu ermöglichen. Die Vermittlungsprogramme verdeutlichen somit, wie differenziert und kreativ Strategien entwickelt wurden, um im institutionellen Rahmen Handlungsspielräume für eine kritische Praxis zu schaffen. Sie lassen sich als frühe Beispiele einer professionellen, reflektierten und theoretisch fundierten Kunstvermittlung beschreiben, die bereits in den 1990er-Jahren zentrale Merkmale kritischer Vermittlung realisierten – und damit wichtige Impulse für die Weiterentwicklung der Praxis gaben.

5. Vom Archiv zur Gegenwart: Aktuelle Vermittlungsstrategie im mumok Wien

Die analysierten Konzepte aus den 1990er-Jahren zeigen deutlich, dass bereits zu diesem Zeitpunkt vielfältige Strategien entwickelt wurden, um eine kritische Kunstvermittlung innerhalb institutioneller Strukturen umzusetzen. Gleichzeitig veranschaulichen sie, dass sich diese Praxis stets in Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen, politischen und ökonomischen Rahmenbedingungen entfaltet.

Um nachzuvollziehen, wie sich diese Strategien weiterentwickelt haben und wie sich kritische Vermittlung heute in Theorie und Praxis manifestiert, ist es sinnvoll, ein aktuelles Vermittlungsangebot näher zu betrachten. Im folgenden Kapitel wird daher ein zeitgenössisches Beispiel aus dem Wiener

Kunstvermittlungsfeld analysiert, das zwar (noch) nicht im *Archiv der Vermittlung. Das Unarchivierbare aktualisieren* viele der zuvor herausgearbeiteten Merkmale anschließt und zugleich neue Akzente setzt.

5.1. Kritische Kunstvermittlung im Museum: Queer Feministisch Betrachtet

Am 9. Februar 2025 fand im mumok Wien das gut besuchte Vermittlungsprogramm *Queer Feministisch Betrachtet*¹⁹³ von und mit Mikki Muhr in der Ausstellung *Medardo Rosso* statt. Die beobachtende Analyse des Vermittlungsangebots befindet sich im Anhang (Kapitel 8.1.). Als Kunstvermittler:in mit über 20 Jahren Erfahrung führte Mikki Muhr die Gruppe durch die Ausstellung *Medardo Rosso. Die Erfindung der modernen Skulptur*. Dabei diskutierte sie queerfeministische Perspektiven

193 Mikki MUHR, *Feministisch Betrachtet. Von und mit Mikki Muhr*, In der Ausstellung *Medardo Rosso*. Vermittlungsangebot, in: <https://www.mumok.at/kalender/feministisch-betrachtet-medardo-rosso> (04.01.2025).

auf Kunstproduktion und -kanon, Privilegien sowie Materialität und Skulptur im Kunstbetrieb. Das Vermittlungsangebot *Queer Feministisch Betrachtet* war kostenfrei, jedoch war der Erwerb einer Eintrittskarte erforderlich. Es wird im mumok von Mikki Muhr nur sporadisch angeboten und lässt damit das wertvolle Fachwissen und die Expertise der Vermittler:in ungenutzt.

Das Vermittlungsangebot war inhaltlich stark an postkoloniale, feministische und queere Theorien angelehnt. Mikki Muhr benannte explizit männliche Privilegien sowie rassistische und sexuelle Machtverhältnisse und setzte konsequent das Gendersternchen ein, um Geschlechtervielfalt sichtbar zu machen. Auf diese Weise hinterfragte die Vermittler:in dominante Kanonisierungsprozesse im mumok und verschaffte marginalisierten Perspektiven Gehör.

Gleichzeitig griff Mikki Muhr den dekonstruktiven Diskurs¹⁹⁴ nach Carmen Mörsch auf: Muhr verließ die von der Kuratorin vorgegebene Route, öffnete neue

194 Vgl. Carmen MÖRSCH, Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen: Die documenta 12 Vermittlung zwischen Affirmation, Reproduktion, Dekonstruktion und Transformation, in: Carmen MÖRSCH (Hg.), Kunstvermittlung 2. Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12. Ergebnisse eines Forschungsprojekts, Zürich, Berlin 2009, S. 10.

Blickwinkel auf Gewalt, Materialität und historische Zusammenhänge. Obwohl Mörsch die Kunstvermittlung auffordert, gemeinsam mit dem Publikum Museums-, Kunst- und Bildungsverhältnisse kritisch zu hinterfragen und Denk-Schließbewegungen zu vermeiden, kamen künstlerische Interventionen und partizipative Formate nicht vor.¹⁹⁵ Mikki Muhr stellte Bezüge zu historischen Bewegungen wie dem Vietnamkrieg, der US-Bürgerrechts- und der feministischen Bewegung her, um den politisch-gesellschaftlichen Kontext der Kunstwerke zu verdeutlichen. Ein umfassender transformativer Ansatz, der Museen gemeinsam mit dem Publikum zu politisch handelnden Akteur:innen weiterentwickelt, blieb jedoch aus – wobei unklar bleibt, ob dies überhaupt das Ziel des Programms war. Eine echte Kooperation mit den Teilnehmenden, wie sie Renate Höllwart für kritische Kunstvermittlung fordert¹⁹⁶, fand nicht statt: Fragen waren zwar möglich und im Gästebuch konnten Anmerkungen

195 Vgl. Carmen MÖRSCH, Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen: Die documenta 12 Vermittlung zwischen Affirmation, Reproduktion, Dekonstruktion und Transformation, in: Carmen MÖRSCH (Hg.), Kunstvermittlung 2. Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12. Ergebnisse eines Forschungsprojekts, Zürich, Berlin 2009, S. 12.

196 Vgl. Renate HÖLLWART, Strategien kritischer Kunstvermittlung, in: <https://depot.or.at/events/strategien-kritischer-kunst-vermittlung/?cookie-state-change=1727274522106> (05.11.2025).

hinterlassen werden, doch es gab keine kollaborativen, transdisziplinären Prozesse, in denen das Wissen der Gruppe Gehör bekommt. Die Einladung an die Teilnehmer:innen, ein Feedback im Gästebuch zu hinterlassen, ist ein Versuch, Inklusion im Museum zu fördern und eine schriftliche Kontaktzone zu eröffnen. Die Besucher:innenzahl des Vermittlungsprogramms überschritt 20 Personen; in einem Dokument zu den Arbeitsweisen im *Archiv der Vermittlung. Das Unarchivierbare aktualisieren* wird darauf hingewiesen, dass Kommunikationsprozesse nur in Gang gesetzt werden können, wenn man mit einer Kleingruppe arbeitet.¹⁹⁷ Das Format von Mikki Muhr war nicht darauf ausgelegt, eine Diskussion zu starten. Drei Zwischenfragen konnten das monologische Setting nicht aufbrechen, und die Teilnehmenden verharrten überwiegend in einer passiven Zuhörer:innen-Position.

197 Susanne GRUBER, Anna PETSCHINKA, Walter STACH, Gabriele STÖGER, Team EigenArt/museum, Büro für Kulturvermittlung. Stichworte zur Arbeitsweise des T.E.A.m, Wien 2003, in: <https://archivdervermittlung.at/document/236> (24.11.2025), S. 1.

5.2. Reflexion: Queer Feministisch Betrachtet, Gespräch mit Mikki Muhr

Im Anschluss an das Vermittlungsprogramm *Queer Feministisch Betrachtet* von und mit Mikki Muhr am 9. Februar 2025 im mumok führte ich ein Gespräch mit der Kunstvermittler:in im Atelier.¹⁹⁸ Unser Gespräch beginnt damit, dass Mikki Muhr über den selbstgewählten Gang innerhalb der Ausstellung spricht und über die bewusste Wahl, die Ausstellung am kuratorischen „Anfang“ bei der Skulptur von Edgar Degas enden zu lassen. Muhr begründet diese Entscheidung damit, dass in der Ausstellung bereits viele Themen aufgegriffen werden können, insbesondere Geschlechterzuschreibungen und Diskriminierungen. Muhr möchte vermitteln, dass es kein Verlust ist, diese Themen in die Diskussion einzubeziehen. Vielmehr seien sie nicht uninteressant, sondern es gehe um relevante gesellschaftliche Fragen, die mit Kunst zu tun haben. Muhr betrachtet die Werke aus

198 Das Gespräch wurde mit Dovetail transkribiert, in: <https://dovetail.com> (19.11.2025).

queerfeministischer Perspektive und regt zur kritischen Reflexion an.

Mikki Muhr erzählt von der Entstehung der Kunstvermittlungsreihe *Queer Feministisch Betrachtet*. Diese Reihe entstand ursprünglich aus einer Anfrage für eine feministische Führung im Rahmen einer feministischen Konferenz. Da jedoch kein passendes Angebot vorhanden war, entschloss sich Mikki Muhr, Kunstwerke künftig aus einer feministischen Perspektive zu betrachten, unabhängig davon, was ausgestellt werde. Muhr nannte das Vermittlungsangebot *Queer Feministisch Betrachtet*, um mögliche Irritationen oder Beschwerden im Vorfeld aufzufangen. Zur Frage der Planung der Tour erklärt Muhr, sich an der eigenen Expertise zu orientieren, und thematisiert, die Frage der Ressourcen wie zum Beispiel die Vorbereitungszeit. Die Vermittlungsreihe hat Mikki Muhr allein aufgebaut, und benennt diese nicht als Konzept. Mikki Muhr versteht ein Konzept eher als eine Aneinanderreihung von Methoden. In der Vorbereitung erstellt Muhr einen Führungsplan, skizziert den Weg durch die Ausstellung und notiert sich, bei welchen Exponaten welche Inhalte einfließen können. Die Tour plant Mikki Muhr mit einem queerfeministischen Anspruch, den Muhr als *applied feminism* bezeichnet. Muhr spricht nicht das kuratorische Konzept

der Ausstellung nach, sondern folgt einer eigenen Perspektive. Die Perspektive, die Mikki Muhr in dem Vermittlungsprogramm *Queer Feministisch Betrachtet* einbringt, basiert auf postkolonialen, feministischen und queeren Theorien, die als Instrumente zur Analyse von Macht- und Herrschaftsverhältnissen dienen.¹⁹⁹ Diese theoretischen Ansätze prägen die kritische Kunstvermittlung, welche darauf abzielt, hegemoniale Narrative zu hinterfragen und marginalisierte Sichtweisen offenzulegen. Mikki Muhrs Ansatz fördert eine kritische Auseinandersetzung mit bestehenden Repräsentationsstrukturen und unterstützt die Dekonstruktion dominanter Erzählungen im Ausstellungskontext.

Am Ende des Gesprächs fragte mich Mikki Muhr nach meiner Meinung zu dem Vermittlungsangebot und ich gab meine Erwartungshaltung wieder, dass innerhalb der Gruppe ein Austausch stattfinden oder dass Mikki Muhr als Vermittler:in eine aktive Aufforderung oder Anweisung innerhalb des Programms geben sollte. In diesem Kontext berichtete Mikki Muhr über die Schwierigkeiten, die genaue Teilnehmer:innenzahl des

199 Vgl. Brigitte BARGETZ, Gundula LUDWIG, Perspektiven queerfeministischer politischer Theorien. Bausteine einer queerfeministischen politischen Theorie. Eine Einleitung, *Femina Politica*, 2015, in: <https://elibrary.utb.de/doi/pdf/10.3224/feminapoliticav24i1.19248> (30.11.2025), S. 9.

Vermittlungsprogramms im Vorfeld einzuschätzen. Dies weist auf potenzielle institutionelle Rahmenbedingungen hin, die sich auf die Planung und Durchführung partizipativer Vermittlungsformate auswirken könnten. Muhr hatte das Programm *Queer Feministisch Betrachtet* mit *Sich Verzeichnen*²⁰⁰ kombiniert, doch die Teilnehmer:innen waren laut der Kunstvermittler:in überfordert und überrascht, selbst aktiv werden zu müssen. Die Aussage deutet darauf hin, dass Muhr in dem Programm zwar einen Raum für Diskussion und Reflexion bieten möchte, die Rezipient:innen möglicherweise nicht bereit sind, um aktiv in den Austausch zu treten. Dies könnte mit der Art und Weise zusammenhängen, wie das Programm gestaltet ist und wie die Teilnehmenden die Erwartungen an ihre aktive Teilnahme verstehen.

Vor dem Hintergrund der theoretischen Konzepte der kritischen Kunstvermittlung – insbesondere im Anschluss an Carmen Mörschs Verständnis einer dekonstruktiven und transformativen Praxis – lässt sich das Vermittlungsangebot *Queer Feministisch Betrachtet* von Mikki Muhr ambivalent

200 Vgl. Mikki MUHR, *Sich Verzeichnen*. Eine kartierende Methode um sich ins Verhältnis zu setzen: zur Umgebung, zu den Anderen und zu Ereignissen und um Erfahrungen und Beobachtungen zu reflektieren, zu verknüpfen und auszutauschen, in: <http://www.sichverzeichnen.net> (22.11.2025).

einordnen. Die Kunstvermittler:in stellt Inhalte und Denkipulse zur Verfügung und betont in unserem Gespräch, bewusst keine direkten Fragen an die Teilnehmenden zu richten, um sie nicht zu überfordern oder unter Druck zu setzen. Dieser zurückhaltende Zugang kann als Versuch gelesen werden, Selbstreflexion zu ermöglichen und den Rezipient:innen einen offenen Raum anzubieten. Zugleich zeigt sich hier eine zentrale Spannung, wie sie auch in der Literatur zur kritischen Kunstvermittlung diskutiert wird: Obwohl Impulse gesetzt werden, bleibt der Raum für kollektiven Austausch weitgehend ungenutzt – nicht zuletzt, weil Diskussionen weder initiiert werden noch strukturell verankert sind.

Am Ende des Vermittlungsprogramms wird dieser Widerspruch besonders deutlich: Mikki Muhr öffnet kurz den Raum für eine Diskussion, schließt ihn jedoch unmittelbar danach wieder. In unserem Gespräch kommentiert die Kunstvermittler:in dies mit dem Hinweis, nicht zu aufdringlich wirken zu wollen. Dieser Moment verdeutlicht exemplarisch die Herausforderung, zwischen dem Anspruch, partizipative Prozesse anzustoßen, und dem Bedürfnis nach Zurückhaltung zu vermitteln. Im Sinne einer kritisch-emanzipatorischen Vermittlungspraxis, die kollektives Wissen ernst nimmt und demokratische Handlungsräume

eröffnet, wäre es jedoch zentral, nicht nur zur Reflexion einzuladen, sondern auch konkrete soziale Räume für einen Austausch zu schaffen – zeitlich, räumlich und methodisch. Der Ansatz der Kunstvermittler:in bewegt sich damit in einem Spannungsfeld zwischen affirmativer Führungsstruktur und dem Anspruch kritischer Kunstvermittlung, Machtverhältnisse zu dezentrieren und einen kollektiven Austausch der Besucher:innen zu ermöglichen.

Obwohl dieses Thema nicht explizit Teil des Vermittlungsangebots war, erweist es sich für die vorliegende Analyse als zentral: Im Gespräch mit Mikki Muhr diskutierte ich – angeregt durch Nora Sternfelds Beitrag „Wo steht die Vermittlung? Eine Einführung, die ihrer Skepsis begegnet“²⁰¹ – die zunehmende Ökonomisierung von Bildung im kunstvermittelnden Kontext. In der Antwort auf meine Frage zur Ökonomisierung der Bildung reflektiert Mikki Muhr die Widersprüchlichkeit der Kunstvermittlung innerhalb von Institutionen. Die Kunstvermittler:in beschreibt, wie die Kunstvermittlung einerseits mit kritischen und feministischen Ansätzen arbeitet, aber gleichzeitig in institutionelle Strukturen eingebunden ist, welche von wirtschaftlichen

201 Vgl. Nora STERNFELD, Wo steht die Vermittlung? Eine Einführung, die ihrer Skepsis begegnet, in: Ulli SEEGER (Hg.), Was ist Kunstvermittlung? Geschichte – Theorie – Praxis, Düsseldorf 2017, S. 74.

und marketingorientierten Interessen geprägt sind. Dies führt zu einem Spannungsfeld, in dem Kunstvermittlung sowohl als Werkzeug für kritische Auseinandersetzungen als auch als Teil der Ökonomisierung der Bildung fungiert. Muhr betont, dass es sich hierbei nicht um ein einfaches Entweder-Oder handelt, sondern um ein Sowohl-Als-Auch.

Mikki Muhr hebt hervor, dass Institutionen oft von außen beeinflusst werden und dabei neue Interessen und Strategien entwickeln wie zum Beispiel die Verwendung von Kunstvermittlung für Marketingzwecke oder Community Outreach. Diese Entwicklung steht in direkter Verbindung zu den Veränderungen in den letzten Jahren, die durch äußere Faktoren wie die Corona-Pandemie und neue Effizienzen angestoßen wurden. Auf die Frage, ob die Kunstvermittlung weiterhin im Widerspruch zu den Machtverhältnissen innerhalb der Institutionen stehe und ein Teil der Ökonomisierung der Bildung sei, verdeutlicht Mikki Muhr, dass es nach wie vor der Fall sei und dass die Kunstvermittlung stets in einer Widersprüchlichkeit verankert sei. Kunstvermittlung sei einerseits ein Werkzeug für politische und kritische Diskurse, andererseits aber auch ein Teil des institutionellen Systems, das von ökonomischen und marketingtechnischen Interessen beeinflusst

werde. Dabei erkennt die Kunstvermittler:in, dass Kunstvermittlung sowohl ein Teil von institutionellen Machtstrukturen als auch von der Ökonomisierung von Bildung sein kann. Mikki Muhr sieht jedoch auch positive Entwicklungen und eine zunehmende Integration von kreativen, künstlerischen Vermittlungsansätzen außerhalb von klassischen Institutionen.

In der abschließenden Betrachtung der Analyse kann festgehalten werden, dass Mikki Muhrs Vermittlungsprogramm *Queer Feministisch Betrachtet* deutliche Verbindungen zu feministischen, postkolonialen und queeren Theorien aufweist, die als zentrale Strategien kritischer Kunstvermittlungskonzepte dienen. Diese Theorien ermöglichen es, Macht- und Herrschaftsverhältnisse zu hinterfragen und zu dekonstruieren und prägen die praktischen Vermittlungsansätze, indem sie hegemoniale Narrative prüfen und marginalisierte Perspektiven stärker ins Bewusstsein rücken. Muhr schafft es, in der Praxis einen Raum zu eröffnen, der die Teilnehmenden dazu anregt, gesellschaftliche Strukturen zu reflektieren und alternative Haltungen zu entwickeln. Gleichzeitig bleibt die Herausforderung, diesen Raum nachhaltig zu öffnen und zu erweitern, um eine tiefere und kontinuierliche Beteiligung der Teilnehmenden zu fördern, ohne den Raum zu rasch wieder zu schließen.

6. Interviews mit Kunst- vermittler:in- nen in Wien

Im Rahmen der vorliegenden Arbeit wurden drei leitfadengestützte Interviews mit Kunstvermittler:innen aus Wien durchgeführt: Mikki Muhr (mumok Wien), Katja Brandes (Dom Museum Wien) und Andrea Hubin (Kunsthalle Wien). Die Biografien der Interviewpartner:innen finden sich im Anhang (Kapitel 8.2.). Ziel der Interviews war es, Einblicke in die praktische Umsetzung kritischer Kunstvermittlung zu gewinnen und diese mit den theoretischen Konzepten der Arbeit in Bezug zu setzen.

6.1. Thematische Kategorien zur vergleichenden Analyse der Interviews

Für die vergleichende Analyse der Interviews wurden drei thematische Kategorien entwickelt, anhand derer die Aussagen der Kunstvermittler:innen systematisch untersucht und kodiert werden. Anschließend wurden die Kodierungen auf ihre Häufigkeit hin ausgewertet, und die Aussagen der Kunstvermittler:innen wurden mit der Theorie der vorliegenden Arbeit verglichen. Ziel der Analyse ist es, die Verbindung zwischen theoretischen Konzepten kritischer Kunstvermittlung und deren praktischer Umsetzung sichtbar zu machen. Dabei wird erfasst, inwiefern die interviewten Kunstvermittler:innen theoretische Annahmen bestätigen, erweitern oder ihnen widersprechen.

1) Strategien und methodische Entscheidungen

- Welche Vermittlungsstrategien werden angewendet?

- Wie werden Angebote entwickelt und methodische Entscheidungen getroffen?

2) Kritische Positionierung

- Wie sehen die Kunstvermittler:innen ihre Rolle im Kontext kritischer Kunstvermittlung?
- Welche Prinzipien oder Theorien fließen in die Praxis ein?

3) Raumverständnis

- Wie wird der Kunstraum als Bildungsraum wahrgenommen?
- Welche Möglichkeiten und Grenzen ergeben sich daraus für die Vermittlungspraxis?

Die Interviews werden im Rahmen einer qualitativen Inhaltsanalyse ausgewertet, wobei zentrale Themen, Muster und Unterschiede zwischen den Vermittler:innen identifiziert werden. Die Analyse zielt darauf ab, theoretische Konzepte kritischer Kunstvermittlung mit den praktischen Erfahrungen der Vermittler:innen zu verbinden und dabei sowohl die methodischen Herangehensweisen als auch institutionelle Rahmenbedingungen zu reflektieren.

6.2. Interviewanalyse Mikki Muhr, mumok

Im Expert:innen-Gespräch mit Mikki Muhr ging es vor allem darum, wie die Kunstvermittler:in es konkret schafft, Zwischenräume und kritische Auseinandersetzung in der Vermittlung zu eröffnen. Muhr setzt die Formen der Auseinandersetzung, die hier in Bezug auf die Theorie dargestellt wurden, in der Praxis um. Anhand des Interviews lässt sich nachvollziehen, wie Reflexivität, Dekonstruktion und transformative Vermittlung als Handlungsformen zum Einsatz kommen. Dabei werden sowohl die eigene Position als auch die institutionellen Strukturen bewusst reflektiert. Wesentlich für Mikki Muhrs Praxis ist eine selbstreflexive Professionalität. Diese kontextualisiert die Kunstvermittler:in mit anderen, indem ein Reflektieren darüber stattfindet, wie der Vermittlungspraxis nachgegangen wird und was es bedeutet, den Kanon zu denaturalisieren. Muhr macht die eigene Verstrickung in der Institution sichtbar, hinterfragt den Vermittlungsauftrag und denaturalisiert durch ihre Erzählung und im Vermittlungsgespräch scheinbar selbstverständlich geltendes Wissen. Gleichzeitig bezieht Muhr unterschiedliche

Wissensformen ein und betrachtet die Unterschiede zwischen kuratorischer und vermittelnder Praxis als produktiven Ausgangspunkt. Durch diese Differenzen entstehen Zwischenräume, in denen Bedeutungen neu verhandelt werden können und wodurch Übersetzungsarbeit stattfindet. „Die Kunstvermittlung weiß am Ende Sachen über die Ausstellung, die sonst niemand weiß“²⁰². Dieses Wissen fließt im informellen Rahmen zurück zu den Kurator:innen, so Muhr.

Über die Beschäftigung mit Accessibility kann die Kunstvermittler:in einen Konnex zwischen sich und dem Publikum herstellen. Muhr äußert Kritik daran, dass das Zusammendenken von Ausstellung und Raumakustik fehlt. Eine solche Verbindung könnte als Schnittstelle zwischen kuratorischer und vermittelnder Arbeit dienen, wodurch Raumakustik und Raumerfahrung stärker berücksichtigt würden. Die Verbindung von Vermittlung und Kuratieren wäre eine Veränderung des Museums selbst und dessen Auffassung, was es ist, sein möchte und sein kann, so Muhr. Würde man den Ausstellungsraum stärker als Verhandlungsraum denken und das Raumkonzept dahingehend hinterfragen, ob man sich in der Ausstellung aufhalten und miteinander in Austausch treten kann, könnte ein solcher Verhandlungsraum

innerhalb der Ausstellung entstehen. Diese Forderung wäre wichtig zusammen zu denken, betont Kunstvermittler:in Mikki Muhr im Interview. Sie greift dabei auch die theoretische Formulierung von Carmen Mörsch auf, sich „[...] gegen eine Trennung zwischen kuratorischer Arbeit und Kunstvermittlung zu stellen“²⁰³. In der Praxis zeigt sich jedoch, dass diese Forderung häufig nicht umgesetzt wird, sondern lediglich diskutiert wird.

Ein weiterer zentraler Aspekt ist die Trennung von Kunstwerk und Künstler:in. Muhr betont die zeitlichen Zwischenräume zwischen Entstehung und heutiger Betrachtung eines Werkes. Bedeutungen verändern sich, und Muhr greift nicht nur auf die ursprünglichen Aussagen der Künstler:innen zurück, sondern thematisiert auch das, was in der Zwischenzeit passiert ist und dass Gedanken anders sind als damals. Dies ermöglicht eine kritische Haltung und neue Perspektiven. Mikki Muhr eröffnet einen Zwischenraum innerhalb des Vermittlungsprogramms, indem die Vermittler:in den Besucher:innen bewusst macht, dass seit der Entstehung des Kunstwerks und dem heutigen Tag Zeit vergangen ist und in diesem Zwischenraum neue Perspektiven, Einflüsse und Faktoren das Narrativ des Kunstwerks verändern können. „Wenn ich

203 Vgl. Ebenda.

dann zu den Leuten sage, wenn sie eine Zeichnung anschauen, die sie vor 20 Jahren gemacht haben, dann denken sie heute auch anders drüber als damals. Und dann ist es allen plötzlich klar, dass man da über Sachen reden kann, dazwischen.“²⁰⁴ Dieses Zitat von der Kunstvermittler:in verdeutlicht, wie es gelingt, Zwischenräume für einen Austausch zu öffnen, in dem die Imaginationen und das Wissen der Besucher:innen für das Verständnis der künstlerischen Arbeiten eine wesentliche Rolle spielen.

Eine bedeutende Methode von Mikki Muhr ist *Sich Verzeichnen*.²⁰⁵ Sie dient dazu, sich ins Verhältnis zu setzen, Beobachtungen zu reflektieren und Erfahrungen auszutauschen. Der Begriff verweist sowohl auf das Eintragen in ein Verzeichnis als auch auf das Zulassen von Fehlern. Dadurch entstehen offene Räume, in denen unterschiedliche Perspektiven nebeneinander bestehen können. Die Methode *Sich Verzeichnen* ermöglicht in den Momenten der Vermittlung, dass Zwischenräume für eine kritische Auseinandersetzung entstehen. Die Methode dient erstens dazu, „sich ins Verhältnis zu setzen, zur Umgebung, zu den

204 Mikki MUHR, Interviewtranskript, 26.11.2025.

205 Vgl. Mikki MUHR, *Sich Verzeichnen*, in: <http://www.sichverzeichnen.net> (22.11.2025).

Anderen und zu Ereignissen“²⁰⁶. Zweitens dient sie dazu, „Erfahrungen und Beobachtungen zu reflektieren, zu verknüpfen und auszutauschen.“²⁰⁷

Die Methode von Mikki Muhr lässt sich dem theoretischen, künstlerisch-informierten Ansatz sowie der Kunstvermittlung als Dekonstruktion zuordnen. Konkret werden diese Thesen aus der Theorie anhand der Methode *Sich Verzeichnen* deutlich, da der Fokus auf offenen, prozessorientierten Deutungsprozessen im Umgang mit Kunst liegt. Zudem ermöglicht der Einsatz performativ-künstlerischer Methoden Selbstreflexivität und einen Perspektivenwechsel.²⁰⁸ Nora Sternfeld zufolge ist ein wesentlicher Teil des Verlernens oder Umlernens performativ geprägt. Dabei geht es nicht nur um Ideologiekritik, sondern darum, festgefahrene Gewohnheiten zu hinterfragen und bestehende Machtstrukturen

206 Mikki MUHR, *Sich Verzeichnen*. Eine kartierende Methode um sich ins Verhältnis zu setzen: zur Umgebung, zu den Anderen und zu Ereignissen und um Erfahrungen und Beobachtungen zu reflektieren, zu verknüpfen und auszutauschen, in: <http://www.sichverzeichnen.net> (27.11.2025).

207 Ebenda.

208 Vgl. Institute of Art Education, ZHdK Zürcher Hochschule der Künste, in: https://www.zhdk.ch/file/live/9c/9c68e965d919d314e10652de7e51986b5cf744f/iae_pdf_de.pdf (27.11.2025), S. 25.

zu durchbrechen.²⁰⁹

Muhrs Vermittlungspraxis zeigt, dass Vermittlung keine neutrale Weitergabe von Wissen ist, sondern eine soziale, politische und kulturelle Praxis. Zwischenräume entstehen, indem Institution, Kunstwerk und Publikum in Beziehung gesetzt und neue Perspektiven eröffnet werden. Die Strategie der Kunstvermittler:in, um kritische Vermittlungsprogramme zu realisieren, ist es, Zwischenräume innerhalb des Vermittlungsdiskurses zu öffnen und so eine kritische Auseinandersetzung zu ermöglichen – im Dreieck zwischen Kunstwerk, Publikum und Vermittler:in innerhalb der Strukturen der Institution. Dabei verknüpft die Praxis das, was Carmen Mörsch den *transformativen*²¹⁰ sowie den *dekonstruktiven Diskurs*²¹¹ der Kunstvermittlung nennt. Muhr gelingt es, die Ausstellung zu erweitern und politisch zu reflektieren. Der *transformative* Diskurs der Kunstvermittlung nach Mörsch stellt

209 Vgl. Nora STERNFELD, Verlernen vermitteln, Kunstpädagogische Positionen, in: https://kunst.uni-koeln.de/_kpp_daten/pdf/KPP30_Sternfeld.pdf (30.11.2025), S.19.

210 Vgl. Carmen MÖRSCH, Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen: Die documenta 12 Vermittlung zwischen Affirmation, Reproduktion, Dekonstruktion und Transformation, in: Carmen MÖRSCH (Hg.), Kunstvermittlung 2. Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12. Ergebnisse eines Forschungsprojekts, Zürich, Berlin 2009, S. 10.

211 Vgl. ebenda, S. 12.

die These auf, die Ausstellungsinstitution zu erweitern und sie als politisch aktive Instanz in der gesellschaftlichen Mitgestaltung zu positionieren. Mikki Muhr arbeitet reflexiv und reflektierend und macht die Vermittlungsaktion selbst zu einer Erfahrung gemeinsamen Reflektierens. Mittels neuer Perspektiven setzt Muhr vielfältige und inklusive Herangehensweisen innerhalb der Vermittlung um. Muhr hinterfragt bestehende Hierarchien und Ausschlüsse; die Reihe *Queer Feministisch Betrachtet* richtet sich gezielt an Gruppen, die in musealen Kontexten häufig ausgeschlossen werden, und macht alternative Stimmen sichtbar.

Mikki Muhr lässt Zwischenräume und kritische Auseinandersetzung in der Vermittlung durch eine stark selbstreflexive Professionalität entstehen. Dazu gehört, den eigenen Vermittlungsauftrag kontinuierlich zu reflektieren, Selbstverständlichkeiten zu denaturalisieren und die Institution aktiv zu hinterfragen. Muhr ist sich dabei stets der eigenen institutionellen Verstrickungen bewusst und formuliert darauf aufbauend Kritik und Forderungen. Muhr versteht Vermittlung als gemeinsames Denken unterschiedlicher Wissensformen und nimmt Differenzen bewusst an, anstatt sie zu glätten. Das bewusste Wahrnehmen von Unterschieden zwischen

kuratorischer und vermittlerischer Praxis sowie die daraus abgeleitete Übersetzungsarbeit tragen ebenfalls dazu bei und lassen zudem Transfers und offene Prozessräume entstehen.

Im Theorieteil der vorliegenden Arbeit wird näher auf das Verständnis von Institutionskritik nach Andrea Fraser eingegangen. Diese regt dazu an, sich innerhalb der Institution zu positionieren und die eigene Rolle zu reflektieren.²¹² Das setzt Kunstvermittler:in Mikki Muhr in der Praxis um. Muhr hat einen selbstkritischen Blick auf das eigene Tun, arbeitet theoriegeleitet und stellt in der Praxis einen aktiven Wissenstransfer her. Die Vermittler:in betrachtet Kunstwerke mit Abstand zu deren Autor:innen und versteht den Ausstellungsraum als Verhandlungsraum, bringt andere Perspektiven ein, stellt den Kanon infrage und kann dadurch Veränderungen anstoßen. Dabei gibt Muhr Denkanstöße und gelangt durch die Praxis selbst in neue Denkprozesse.

Der Ansatz *Queer Feministisch Betrachtet*, die Methode *Sich Verzeichnen* sowie die Herangehensweise *Accessibility* schaffen Momente, in denen Zwischenräume und

212 Vgl. Andrea FRASER, From the critique of institutions to an institution of critique, Artforum 2005, in: <https://www.artforum.com/features/from-the-critique-of-institutions-to-an-institution-of-critique-172201> (27.11.2025).

kritische Auseinandersetzung möglich werden und zugleich Stimmen marginalisierter Gruppen ins Museum gelangen. Muhr versteht die Vermittlungsreihe *Queer Feministisch Betrachtet* ausdrücklich als Verhandlungsraum.

Nora Sternfeld betont in ihrer Theorie die Bedeutung, bestehende Hegemonien kritisch zu hinterfragen.²¹³ Durch das Erzählen neuer Narrative und das gezielte Verrücken hegemonialer Wissensformen gelingt es Mikki Muhr in diesem Format, Wissensordnungen verhandelbar zu machen. Dadurch werden neue Perspektiven eröffnet und alternative Wissensformen sichtbar. Damit setzt Muhr genau das um, was Sternfeld als zentral beschreibt: Nur durch das Infragestellen hegemonialer Strukturen und das Sichtbarmachen anderer Erzählweisen lassen sich neue Denk- und Wissensformen vorstellen.²¹⁴ Außerdem wird in der Theorie des Poststrukturalismus davon ausgegangen, dass Kunst und Vermittlung keine eindeutige Bedeutung haben. Der Zusammenhang zwischen Gesellschaft, Sprache und Historischem ist dafür grundlegend und kann durch konkrete Offenheit unterschiedliche

213 Vgl. Nora STERNFELD, *Wo steht die Vermittlung? Eine Einführung, die ihrer Skepsis begegnet*, in: Ulli SEEGER (Hg.), *Was ist Kunstvermittlung? Geschichte – Theorie – Praxis*, Düsseldorf 2017, S. 73.

214 Vgl. ebenda, S. 73.

Sichtweisen ermöglichen und so Räume für gemeinsame Deutungen und Ausverhandlung schaffen.²¹⁵ Darüber hinaus reflektiert Muhr die unterschiedlichen Anforderungen der Kontexte und verbindet künstlerische Herangehensweisen mit theoretischen Bezügen.

Durch die aktive Beteiligung der Teilnehmer:innen und die gemeinsame Beschäftigung mit Kunst entstehen dynamische Prozesse zwischen Vermittlungsgruppe, Vermittler:in und Kunstwerk – genau dort verortet Muhr die Zwischenräume und kritischen Auseinandersetzungen, die die eigene Praxis prägen. Laut dem *dekonstruktiven* Diskurs der Kunstvermittlung nach Carmen Mörsch werden künstlerische Elemente in der Vermittlung gewählt, um so einen Zugang zu öffnen, um voreilige Schlussfolgerungen zu vermeiden und Auseinandersetzungen mit Kunstwerken offen zu halten.²¹⁶ Mikki Muhr geht der Forderung des *dekonstruktiven*

215 Vgl. Ralf BEUTHAN, Handbuch Ontologie. Poststrukturalismus: Emanuel Levinas, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Jaques Derrida, Februar 2020, in: https://www.researchgate.net/publication/339314744_Poststrukturalismus_Emanuel_Levinas_Michel_Foucault_Gilles_Deleuze_und_Jacques_Derrida (27.11.2025).

216 Vgl. Carmen MÖRSCH, Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen: Die documenta 12 Vermittlung zwischen Affirmation, Reproduktion, Dekonstruktion und Transformation, in: Carmen MÖRSCH (Hg.), Kunstvermittlung 2. Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12. Ergebnisse eines Forschungsprojekts, Zürich, Berlin 2009, S. 10.

Diskurses nach, gemeinsam mit dem Publikum in Austausch zu treten, die bestehenden Hierarchien und Ausschlüsse in Frage zu stellen.

In Bezug auf die theoretischen Thesen wird deutlich, dass sich diese anhand der Interviewanalyse konkretisieren – insbesondere durch den Einsatz queerfeministischer politischer Theorien in der Praxis.²¹⁷ Muhr nutzt diese Ansätze, um Ausstellungen dahingehend zu untersuchen, ob und wie sie Machtverhältnisse reproduzieren, etwa in Bezug auf Geschlecht, Normvorstellungen oder Repräsentation. Wie in der Theorie beschrieben, hinterfragt Muhr die dargestellten Repräsentationen, macht marginalisierte Perspektiven sichtbar und dekonstruiert hegemoniale Erzählungen innerhalb des Ausstellungskontexts.

Wie Renate Höllwart, Kunstvermittlerin und Mitbegründerin des Büros *trafo.K*, betont, sollen bestehende Strukturen hinterfragt und neue Perspektiven für kollaborative, demokratische Handlungsräume eröffnet werden, in denen Mitgestaltung und Ausverhandlung möglich

217 Vgl. Brigitte BARGETZ, Gundula LUDWIG, Perspektiven queerfeministischer politischer Theorien. Bausteine einer queerfeministischen politischen Theorie. Eine Einleitung, *Femina Politica* (Hg.), 2015, in: <https://elibrary.utb.de/doi/pdf/10.3224/feminapoliticav24i1.19248> (27.11.2025), S. 10.

sind.²¹⁸ Dies setzt entweder voraus, dass sich die Institution selbst verändert – oder dass jene Zwischenräume und Formen kritischer Auseinandersetzung, die Mikki Muhrs Praxis eröffnet, solche Transformationsprozesse überhaupt erst ermöglichen.

Mikki Muhr wählt eine andere Erzählform, bringt neue Perspektiven in die Vermittlungspraxis und stellt dadurch Machtverhältnisse in Frage. Im Diskurs der kritischen Kunstvermittlung wird von Carmen Mörsch thematisiert, dass die Ausgrenzung bestimmter sozialer Gruppen aktiv aufgegriffen werden soll.²¹⁹ Der Bogen von der Theorie zur Praxis lässt sich spannen, indem man die Vermittlungsreihe *Queer Feministisch Betrachtet* heranzieht. Muhrs Vermittlungspraxis und Herangehensweise sind konkrete Ansätze, um diesen Exklusionsmechanismen entgegenzuwirken.

218 Vgl. Renate HÖLLWART, Strategien kritischer Kunstvermittlung, in: <https://depot.or.at/events/strategien-kritischer-kunst-vermittlung/?cookie-state-change=1727274522106> (05.11.2025).

219 Vgl. Carmen MÖRSCH, Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen: Die documenta 12 Vermittlung zwischen Affirmation, Reproduktion, Dekonstruktion und Transformation, in: Carmen MÖRSCH (Hg.), Kunstvermittlung 2. Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12. Ergebnisse eines Forschungsprojekts, Zürich, Berlin 2009, S. 12.

6.3. Interviewanalyse

Katja Brandes, Dom Museum

Zwischenräume in Vermittlungsprogrammen entstehen in der Praxis von Katja Brandes insbesondere durch die Zusammenarbeit mit marginalisierten Gruppen. So werden beispielsweise Touch Tours für blinde und sehbeeinträchtigte Menschen angeboten, und gelegentlich werden Gebärdendolmetscher:innen in Führungen eingebunden. Auf diese Weise werden institutionelle Machtverhältnisse sowie bestehende Wissenssysteme kritisch hinterfragt. Das Museum kann als wandelbare, gesellschaftlich aktive Institution verstanden werden, die in Kooperation mit dem Publikum neue Handlungsspielräume eröffnet und ihre eigenen Strukturen erweitert. Durch die Einbindung marginalisierter Gruppen wird aktiv Exklusionsmechanismen entgegengewirkt.²²⁰ Diese Arbeitsweisen lassen sich im transformativen Diskurs der Kunstvermittlung nach Carmen Mörsch verorten. Die

220 Vgl. Elke ZOBL, Laila HUBER, Making art taking part!?, Kritische Kunst- und Kulturvermittlung, in: <https://w-k.sbg.ac.at/websitearchiv/takingpart/www.takingpart.at/kontext-1/kritische-kunst-und-kulturvermittlung/index.html> (29.11.2025).

unterschiedlichen Programme können unabhängig von den Ausstellungsformaten mit verschiedenen sozialen Gruppen durchgeführt werden, wobei das Publikum aktiv mitgestaltet.²²¹

Katja Brandes betont die enge und konstruktive Zusammenarbeit im gesamten Team des Dom Museums. Die Abteilung Kunstvermittlung steht in kontinuierlichem Austausch mit den Kurator:innen; teilweise entstehen gemeinsame Arbeitsprozesse. Dadurch wird die Vermittlung in die inhaltliche Auseinandersetzung der kuratorischen Tätigkeiten eingebunden, während Ausstellungswshops von Kurator:innen begleitet werden. Die konzeptionelle Entwicklung der Methoden erfolgt im Austausch mit Kolleg:innen und wird vorab und nachträglich dokumentiert. Auch Reflexionen, Erfahrungen und Emotionen nach der Vermittlungspraxis werden festgehalten. Die offenen Strukturen zwischen den Abteilungen der Institution deuten auf eine gleichgestellte Organisationsform hin. Reflexive Prozesse in den eigenen Handlungsstrategien ermöglichen eine kontinuierliche Auseinandersetzung

221 Vgl. Carmen MÖRSCH, Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen: Die documenta 12 Vermittlung zwischen Affirmation, Reproduktion, Dekonstruktion und Transformation, in: Carmen MÖRSCH (Hg.), Kunstvermittlung 2. Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12. Ergebnisse eines Forschungsprojekts, Zürich, Berlin 2009, S. 10.

mit der eigenen Praxis und stehen damit im Widerspruch zu folgenden theoretischen Annahmen der vorliegenden Arbeit. Die von Carmen Mörsch formulierte theoretische Reflexion zu den Erwartungshaltungen von Kurator:innen gegenüber Vermittler:innen trifft aufgrund des engen Austauschs und der offenen Kommunikation in diesem Fall nicht zu. Dadurch kann sich eine kollaborative, hierarchiereduzierte Arbeitskultur ergeben, die institutionelle Handlungsspielräume erweitert und eine nachhaltige Transformation der Organisationsstrukturen fördert.

Der Zugang zur Vermittlung ist offen gestaltet und fokussiert auf die Förderung kreativer Prozesse. Vermittler:innen arbeiten mit kreativen Leitfäden, die Raum für Austausch schaffen. Brandes betont, dass es immer Alternativen gebe, wenn ein Vermittlungsformat nicht funktioniert. Dies setze jedoch einen offenen Zugang zur Praxis voraus. Der Schwerpunkt der Vermittlung liegt auf Erfahrungen, insbesondere auf emotionalen Erlebnissen innerhalb der Gruppe. Dazu sagt Katja Brandes im Interview: „[...] es geht darum, andere Bezüge zu den Kunstwerken zu finden als jetzt rein intellektuelle.“²²² In Workshops wird daher ein intuitiver Zugang gewählt, der eine unmittelbare Beziehung zu den Kunstwerken ermöglicht.

Im Atelier entsteht über kreative, nonverbale Arbeitsweisen eine Verbindung zur Kunst und zur Ausstellung. Die Gruppendynamik und das gemeinschaftliche Arbeiten stehen dabei im Fokus.

Durch das kollektive Arbeiten und die Schaffung von Diskussionsräumen wird kulturelle Teilhabe ermöglicht. Vor dem Hintergrund der theoretischen Überlegungen dieser Arbeit wird deutlich, dass sich die Praxis an Nora Sternfelds Konzept einer kollektiven, auf gegenseitigem Engagement basierenden Kunstvermittlung orientiert, die auf Veränderungen innerhalb gegebener gesellschaftlicher Rahmenbedingungen abzielt.²²³ Das Anerkennen der Gleichwertigkeit unterschiedlicher Wissensformen ist Katja Brandes bewusst und gelingt ihr in ihrer Vermittlungspraxis.²²⁴ Daraus kann sich ergeben, dass Kunstvermittlung zu einem sozialen Lern- und Handlungsraum wird, in dem unterschiedliche Wissensformen produktiv zusammenwirken und dadurch transformative Prozesse innerhalb der Institution wie auch im

223 Vgl. Nora STERNFELD, *Wo steht die Vermittlung? Eine Einführung, die ihrer Skepsis begegnet*, in: Ulli SEEGER (Hg.), *Was ist Kunstvermittlung? Geschichte – Theorie – Praxis*, Düsseldorf 2017, S. 74.

224 Vgl. Nora LANDKAMMER, *Vermittlung als kollaborative Wissensproduktion und Modelle der Aktionsforschung*, in: Bernadette SETTELE, Carmen MÖRSCH (Hg.), *Kunstvermittlung in Transformation*. Zürich, S. 199–211.

gesellschaftlichen Kontext angestoßen werden.

Brandes hebt die Bedeutung von Offenheit und Mut hervor, um sich kritisch mit einer Ausstellung oder einzelnen Kunstwerken auseinanderzusetzen, ungewohnte Perzeptiven einzunehmen und Neues auszuprobieren. Ziel ist es, bislang ungehörte Stimmen im Museum sichtbar zu machen. Ein Beispiel hierfür ist das Podcast-Projekt „Hunger auf Kunst und Kultur“²²⁵ in Zusammenarbeit mit Jugend am Werk. Durch den Podcast und die damit verbundenen kritischen Texte gelangen neue Stimmen ins Museum. Die Intervention zielt darauf ab, das Denken der Beteiligten zu beeinflussen und dadurch die Ausstellung unmittelbar zu verändern.

Der offene Zugang zwischen Kunst und Publikum erweist sich als zentral für eine kritische Auseinandersetzung, da er bestehende Hegemonien hinterfragt und alternative Wissensformen sichtbar macht. Auf diese Weise werden etablierte Wissensstrukturen brüchig und diskutierbar, und das wechselseitige Lernen im Rahmen der Vermittlung wird ermöglicht.²²⁶

225 Dom Museum, Podcast lautreich, in: https://dommuseum.at/laut_reich_pod1 (29.11.2025).

226 Vgl. Nora STERNFELD, Wo steht die Vermittlung? Eine Einführung, die ihrer Skepsis begegnet, in: Ulli SEEGER (Hg.), Was ist Kunstvermittlung? Geschichte – Theorie – Praxis, Düsseldorf 2017, S. 74.

Dieser Ansatz korrespondiert mit dem Poststrukturalismus, in dem die Bedeutungen von Kunstwerken oder Ausstellungen im Zusammenhang mit gesellschaftlichen Bedingungen entstehen. Im Dom Museum zeigt sich dies beispielsweise in Ateliers, Workshops oder Interventionen, die bestehende Deutungen infrage stellen und neue Perspektiven eröffnen.²²⁷

Eine weitere theoretische Verankerung ergibt sich durch das Konzept der Intersektionalität: Wie in der Praxis von Katja Brandes wird der Blick auf individuelle Erfahrungen und gesellschaftliche Positionierungen gerichtet, wobei Macht- und Ungleichheitsverhältnisse sichtbar gemacht und hinterfragt werden.²²⁸ Gleichzeitig lassen sich die in den Ausstellungen durchgeführten Interventionen dem dekonstruktiven Diskurs der Kunstvermittlung nach Carmen Mörsch zuordnen, da sie bestehende Bedeutungen und Strukturen aufbrechen und Reflexion sowie

227 Vgl. Ralf BEUTHAN, Handbuch Ontologie. Poststrukturalismus: Emanuel Levinas, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Jaques Derrida, Februar 2020, in: https://www.researchgate.net/publication/339314744_Poststrukturalismus_Emanuel_Levinas_Michel_Foucault_Gilles_Deleuze_und_Jacques_Derrida (28.11.2025).

228 Vgl. Institute for Art Education, ZHdK Zürcher Hochschule der Künste, in: <https://www.zhdk.ch/forschung/ehemalige-forschungsinstitute-7626/iae/glossar-972/intersektionalitaet-5892> (27.11.2025).

partizipative Aneignung ermöglichen.²²⁹

Für eine kritische Auseinandersetzung nennt Brandes mehrere Voraussetzungen: eine weitgehend parteilose Haltung, ausgeprägtes Zuhören, die Fähigkeit, neue Perspektiven einzunehmen, sowie die Reflexion des eigenen Workflows. Sie betont, dass grundlegendes Überdenken Raum benötige und zu Komplikationen in der Praxis führen könne.

Brandes unterstreicht zudem, dass durch Zwischenräume in der Vermittlungspraxis bislang Unbeachtetes sichtbar werden könne. Vermittlung sei ein offener Prozess ohne alternative Möglichkeiten: „Im Vermittlungsprozess schaut man, dass man möglichst viele Ideen bekommt, wie es anders sein könnte.“²³⁰ In Anlehnung an die theoretischen Ansätze der vorliegenden Arbeit fokussieren künstlerisch informierte Ansätze der ästhetischen Bildung auf offene, prozessorientierte Deutungsprozesse im

229 Vgl. Carmen MÖRSCH, Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen: Die documenta 12 Vermittlung zwischen Affirmation, Reproduktion, Dekonstruktion und Transformation, in: Carmen MÖRSCH (Hg.), Kunstvermittlung 2. Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12. Ergebnisse eines Forschungsprojekts, Zürich, Berlin 2009, S. 10.

230 Katja BRANDES, Interviewtranskript, 2025.

Umgang mit Kunst.²³¹ Auf diese Weise wird ein Perspektivenwechsel ermöglicht, und die Besucher:innen werden aktiv in die Prozesse eingebunden. Dadurch werden Hierarchien zwischen Vermittler:innen und Publikum reduziert, und gemeinsame Bedeutungsbildungsprozesse können initiiert werden.²³² Brandes beschreibt das Museum als geschützten Rahmen, in dem Aufmerksamkeit und Anteilnahme von allen ermöglicht werden könne. Gleichzeitig verweist dieser Anspruch auf einen Widerspruch, da zu hinterfragen bleibt, wer genau mit „alle“ gemeint ist. Diese Aussage findet ihre Entsprechung in der theoretischen Konzeption demokratischer Aushandlungsräume. Kunstvermittlung kann demnach als ein Raum verstanden werden, in dem unterschiedliche Perspektiven sichtbar gemacht und gesellschaftliche Teilhabe gefördert werden. Auf diese Weise werden emanzipatorische Prozesse angestoßen. Kritische Kunstvermittlung zielt dabei nicht lediglich auf die Weitergabe von Informationen ab, sondern auf die Gestaltung dialogischer und transformativer Prozesse.

231 Vgl. Institute of Art Education, ZHdK Zürcher Hochschule der Künste, in: https://www.zhdk.ch/file/live/9c/9c68e965d919d314e10652de7e51986b5cf744f/iae_pdf_de.pdf (29.11.2025), S. 25.

232 Vgl. HÖLLWART, Strategien kritischer Kunstvermittlung, in: <https://www.youtube.com/watch?v=HryL05VjDVQ&t=910s> (29.11.2025).

6.4. Interviewanalyse Andrea Hubin, Kunsthalle Wien

Andrea Hubin beschreibt im Interview grundlegende Handlungsrichtungen, die ihre Vermittlungspraxis prägen. Ihre Arbeit zielt darauf ab, die „Normalität“ von Gesprächs-, Denk- und Aktionsverläufen zu irritieren und zu verändern. Sie versteht den Ausstellungsraum als Aktions-, Denk- und Bildungsraum, in dem übliche Routinen durchbrochen werden sollen. Stellt man diese praxisbezogene Haltung dem theoretischen Ansatz von Nora Sternfeld gegenüber, lässt sich eine verbindende Linie erkennen. Sternfeld versteht Kunstvermittlung als eine gemeinschaftliche Form des Handelns, in der Menschen sich füreinander engagieren, um innerhalb bestehender Verhältnisse Veränderungsprozesse anzustoßen. Dabei geht es ihr darum, unterschiedliche Wissensformen in Institutionen einzubringen und dadurch umfassendere Teilhabe zu ermöglichen. Das Verhältnis zwischen Kunst und Publikum beschreibt Sternfeld als prinzipiell offen: Der Vermittlungsdiskurs geht davon aus, weder die Kunst noch das Publikum vollständig zu

kennen.²³³ Im Zusammenspiel wird deutlich, dass sowohl Hubins praxisnahe Irritationen etablierter Denk- und Handlungsmuster als auch Sternfelds theoretische Öffnung der Institution auf ein gemeinsames Ziel verweisen: die Schaffung eines Raums, in dem Bedeutungen nicht vorgegeben, sondern gemeinsam ausgehandelt werden und in den Veränderungen durch dialogische Prozesse ermöglicht werden. Dabei konzentriert sich Andrea Hubin auf inhaltliche Bruchstücke und Problemstellungen künstlerischer Arbeiten. Zudem wird im Interview deutlich, dass sie sowohl sich selbst als auch der Institution gegenüber eine selbstreflexive Haltung einnimmt. Das sind Indikatoren, die der kritischen Kunstvermittlung zugeordnet werden können.

Für ihre Vermittlungsmethode, die sie als „konzeptuelle Führung“ bezeichnet, hat Hubin eine Reihe von Impulsfragen entwickelt. Darüber sagt sie:

Mein Ausgangspunkt ist weniger eine politische oder aktivistische Zielsetzung, sondern die Methodenarbeit im Sinne einer strukturierten Praxis, die sich der Verantwortung für die Set-

233 Vgl. Nora STERNFELD, Wo steht die Vermittlung? Eine Einführung, die ihrer Skepsis begegnet, in: Ulli SEEGER (Hg.), Was ist Kunstvermittlung? Geschichte – Theorie – Praxis, Düsseldorf 2017, S. 6.

zung bewusst ist, die gemacht werden.²³⁴

Die Vorbereitung dafür erfolgt im Austausch mit Kolleg:innen oder Freund:innen innerhalb der Ausstellung, wobei sie über die Fragestellungen und deren Reihenfolge reflektiert. Bei der Konzeption ihrer Vermittlungsmethoden lässt Hubin Zwischenräume entstehen, indem sie sich durch die Ausstellung bewegt, wahrnimmt, was sie fühlt und denkt, und reflektiert, welche Vermittlungsansätze daraus entwickelt werden können.

Diese Fragereihe verortet sie in der performativen Kunstvermittlung. Sie bezieht die Besucher:innen aktiv ein, fordert sie dazu auf, Gedanken zu verknüpfen, und leitet daraus ein gemeinsames Kunstgespräch ab. Durch das Fragen durchbricht Andrea Hubin Hierarchisierungen innerhalb des Vermittlungsprogramms. Die Besucher:innen werden aktiv eingebunden, und ihr Wissen wird als bedeutsam anerkannt.²³⁵ In der Vermittlungsaktion selbst schafft Hubin Zwischenräume und kritische Reflexion,

234 Andrea HUBIN, Interviewtranskript, 28.11.2025.

235 Vgl. Nora LANDKAMMER, Performativitätstheorie, in: <https://www.zhdk.ch/forschung/ehemalige-forschungsinstitute-7626/iae/glossar-972/performativitaetstheorien-3835#:~:text=Performativität%20beschreibt%20dem nach%2C%20dass%20Wirklichkeit,historisch%20gewachsen%20Handlungsmöglichkeiten%20hergestellt%20wird> (28.11.2025).

indem sie Besucher:innen auffordert, eigenständig zu interpretieren – unabhängig von kuratorischen Intentionen. Sie übersetzt keine vorgegebenen Narrative, sondern lässt Lücken und Pausen zum Nachdenken und Spüren zu. Ihre Arbeitsweise sieht sie auf der Rezeptionsseite angesiedelt: Gemeinsam mit den Besucher:innen sollen Räume kritisch befragt und Ausstellungen interpretiert werden – unabhängig von der kuratorischen Lesart. Dadurch entsteht ein Zwischenraum im Handlungsraum, der kollektives Nachdenken ermöglicht. Die Besucher:innen werden aktiv in Denkprozesse involviert und ein Raum für Auseinandersetzung wird geöffnet. Hubin versteht sich dabei als „Wegweiserin“ oder „Gesprächseröffnerin“ und betont den kollektiven Prozess in Vermittlungsformaten innerhalb ihres künstlerischen Ansatzes. Durch diese Methode gelingt es Hubin, einer gesellschaftlichen Gruppe kulturelle Teilhabe zu ermöglichen.

Andrea Hubin arbeitet sowohl als dekonstruktive Vermittlerin als auch mit dem konstruktivistischen Ansatz der Pädagogik. Der „dekonstruktive Diskurs“ der Kunstvermittlung nach Carmen Mörsch entspricht genau jener Position, mit der sich auch Andrea Hubin

selbst beschreibt.²³⁶ Was sie im Interview formuliert, findet sich ebenso in den Thesen des Theorieteils der vorliegenden Arbeit wieder und wird durch die Analyse des Interviews konkret nachvollziehbar. Der theoretische Ansatz des Konstruktivismus in der Pädagogik, geht davon aus, dass es die Wirklichkeit nicht gibt, sondern dass sie ein mentales und soziales Konstrukt darstellt.²³⁷ Bildungsprozesse gelingen demnach über aktive und eigenständige Wissensproduktion. In diesem Sinne ermöglicht Hubins Vermittlungspraxis den Besucher:innen, eigene Bedeutungen und Wissensnetze zu konstruieren.

Der künstlerisch informierte Ansatz der ästhetischen Bildung konkretisiert sich in der Haltung, die Hubin beschreibt. Die Theorie geht davon aus, den Fokus auf offene, prozessorientierte Deutungsprozesse im Umgang mit Kunst zu legen, performativ-künstlerische Methoden einzusetzen sowie Selbstreflexivität und Perspektivenwechsel zu

236 Vgl. Carmen MÖRSCH, Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen: Die documenta 12 Vermittlung zwischen Affirmation, Reproduktion, Dekonstruktion und Transformation, in: Carmen MÖRSCH (Hg.), Kunstvermittlung 2. Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12. Ergebnisse eines Forschungsprojekts, Zürich, Berlin 2009, S. 10.

237 Vgl. Institute of Art Education, Konstruktivistische Ansätze der Erziehungswissenschaft, ZHdK Zürcher Hochschule der Künste, in: https://www.zhdk.ch/file/lie/9c/9c68e965d919dd314e10652de7e51986b5cf744f/iae_pdf_de.pdf (28.11.2025), S. 30.

ermöglichen.²³⁸ Hubins Vermittlungsansatz, der diese Offenheit bewusst aufgreift, ermöglicht unterschiedliche Sichtweisen und schafft Raum für gemeinsame Deutungen und Diskussionen. Die Kunstvermittlerin geht während ihrer Vermittlungspraxis ohne Annahmen in eine Ausstellung, versucht offene Situationen zu gestalten und unterstützt die Besucher:innen dabei, kollektiv herauszufinden, welche Meinungen, Fragen, Widersprüche oder Probleme die Kunstwerke aufwerfen. Parallelen dazu finden sich in der Theorie des Poststrukturalismus, welcher davon ausgeht, dass Kunst und ihre Vermittlung nie eine feste, eindeutige Bedeutung haben. Und sie immer im Zusammenhang mit gesellschaftlichen, sprachlichen und historischen Bedingungen entstehen.²³⁹

Durch den künstlerischen Ansatz der Kunstvermittler:in werden Räume innerhalb der Ausstellung geöffnet, um verschiedene Bedeutungen zu diskutieren. Der theoretische

238 Vgl. Institute of Art Education, ZHdK Zürcher Hochschule der Künste, in: https://www.zhdk.ch/file/live/9c/9c68e965d919d314e10652de7e51986b5cf744f/iae_pdf_de.pdf (05.11.2025), S. 25.

239 Vgl. Ralf BEUTHAN, Handbuch Ontologie. Poststrukturalismus: Emanuel Levinas, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Jaques Derrida, Februar 2020, in: https://www.researchgate.net/publication/339314744_Poststrukturalismus_Emanuel_Levinas_Michel_Foucault_Gilles_Deleuze_und_Jacques_Derrida (28.11.2025).

Forschungsansatz der Arts-Based Educational Research aus den Bildungswissenschaften verbindet wissenschaftliche und künstlerische Methoden. Bei diesem Ansatz – ebenso wie in Andrea Hubins Praxis – steht ein reflexiver, partizipativer und prozessualer Zugang im Zentrum, bei dem die Rezipient:innen als Mitproduzent:innen von Wissen verstanden werden. Wie im Vermittlungsprogramm wird dabei auf die Eröffnung von Denk- und Erfahrungsräumen fokussiert, die zu Gesprächen und Reflexion anregen.²⁴⁰ Zwischenräume in Vermittlungsmomenten entstehen somit in ihrer Praxis durch das Gestalten kollektiver Lernprozesse sowie durch gemeinsames Interpretieren von Kunstwerken und Ausstellungen. Ihre offene Haltung gegenüber Deutungsprozessen ermöglicht eine kritische Auseinandersetzung.

Betrachtet man diese Aspekte der Interviewanalyse und stellt sie den theoretischen Thesen der vorliegenden Arbeit gegenüber, so wird deutlich, dass diese nicht immer konkretisiert werden. Carmen Mörsch thematisiert die Erwartungshaltungen seitens der Kurator:innen gegenüber den

240 Vgl. Stephanie SPRINGGAY, Arts-Based Research as an Uncertain Text, in: The Alberta Journal of Educational Research, Edmonton, University of Alberta 2002, S. 20.

Vermittler:innen.²⁴¹ In der Umsetzung kritischer Auseinandersetzung in der Ausstellung wählt Hubin den Zugang,

[...] die Räume kritisch zu befragen, gemeinsam mit dem Publikum, da auch Urteile zu fällen oder überhaupt erst die Frage zu stellen, was bedeutet denn die Ausstellung jetzt wirklich (für uns)? Unbenommen dessen, was sich d* Kurator*in damit gedacht hatte.²⁴²

Die Vermittlerin begreift die eigene Praxis als „Aktivierung der Ausstellung“. Durch das eigenständige Betrachten und Aneignen der Ausstellung, ungeachtet dessen, welche Bedeutungen die kuratorische Position in die Ausstellung interpretiert, eine emanzipatorische Praxis. Somit wird ein Widerspruch zwischen Theorie und Praxis sichtbar. Seit der Veröffentlichung der theoretischen Thesen von Carmen Mörsch sind bereits fast zwei Jahrzehnte vergangen, in denen sich das Berufsfeld der Vermittlung verändert und weiterentwickelt hat. Diesbezüglich formuliert Andrea Hubin ihr Verständnis über das methodische Potential der Praxis: „Also die Selbstsicherheit, eigene, autonome Setzungen

241 Vgl. Carmen MÖRSCH, Sich selbst widersprechen. Kunstvermittlung als kritische Praxis innerhalb des educational turn in curating, in: schnittpunkt (Hg.), Educational turn: Handlungsräume der Kunst- und Kulturvermittlung, Ausstellungstheorie und Praxis, Band 5, Institute for art education, Zürcher Hochschule der Künste, Wien 2012, S. 55–57.

242 Andrea HUBIN, Interviewtranskript, 2025.

machen zu ‚dürfen‘ und zu können, denke ich, kommt aus dieser Geschichte und wird bestärkt von dieser Community, der ich mich zuordne.“²⁴³

Um kritische Auseinandersetzungen zu ermöglichen, betont die Vermittlerin die Bedeutung des Hinterfragens und Denaturalisierens des Kanons sowie dessen Verschiebung in andere Richtungen. Ebenso gilt es, institutionelle Räume, Machtverhältnisse und gesellschaftliche Strukturen in Frage zu stellen. Ein weiterer zentraler Aspekt ist für sie, den Fokus auf Ausschlüsse zu lenken, die Institutionen reproduzieren, und als Vermittlerin Gegenpositionen sichtbar zu machen. Durch das aktive Infragestellen von Machtverhältnissen und das Markieren von Gegenpositionen entstehen Zwischenräume, die kritische Auseinandersetzungen ermöglichen.

Durch Hubins Vermittlungsarbeit wird der Ausstellungsraum zu einem Ort partizipativer Aushandlung und kollektiver Bedeutungsproduktion. Die konkrete Methode des „impulsiven Fragens“ hinterfragt Machtverhältnisse und bezieht Besucher:innen aktiv in Bildungs- und Ausverhandlungsprozesse ein. Andrea Hubin verdeutlicht, dass ihre Vermittlungspraxis keine Übersetzungsaufgabe ist, sondern das Potenzial

trägt, dass ihre Praxis zu gesellschaftlicher Veränderung bereithält. So gelingt es Hubin, einen demokratischen Aushandlungsraum zu schaffen, indem unterschiedliche Perspektiven sichtbar gemacht und verhandelt werden können. Stellt man diese Stellungnahme der theoretischen These von *trafo.K* Mitbegründerin Renate Höllwart gegenüber, konkretisiert sich diese. Sie betont die Verknüpfung von Theorie und Praxis und hebt hervor, dass Vermittlungspraxis als forschender Prozess zu verstehen ist, in dem theoretische Konzepte mit praktischen Erfahrungen verbunden werden. Dadurch soll eine kontinuierliche Reflexion und Anpassung der Methode ermöglicht werden. Hubin äußert im Interview Folgendes dazu: „Und ein weiterer Baustein für die Entwicklung einer Methode für eine Ausstellung sind Teilnehmer*innenreaktionen [...]. Und auch die Fragen schärfen sich, weil sich erst nach und nach zeigt, was sie eröffnen und auslösen.“²⁴⁴ Ihre Aussage verdeutlicht, dass sie ihre Methode anhand der Reaktionen der Teilnehmer:innen reflektiert überarbeitet und dass das Fragenset schrittweise neue Einsichten eröffnet und unterschiedliche Impulse auslösen kann.

Ein Widerspruch entsteht, wenn man die Aussage von Andrea Hubin betrachtet und

sie der Aussage der Vermittlerin Heiderose Hildebrand aus dem Jahr 1997 gegenüberstellt. Hildebrand beschreibt die Vermittlungsarbeit als politisch und sagt: „If you enable people, it's beginning to become political.“²⁴⁵ Hubin betont, dass sie sich weigert, eine politische Zielsetzung zu verfolgen. Der Widerspruch liegt darin, dass Heiderose Hildebrand die politische Dimension als unvermeidbar ansieht, während Andrea Hubin sie bewusst ausschließt.

6.5. Vergleichende Analyse der Interviewergebnisse

Die Interviews mit Mikki Muhr (mumok), Katja Brandes (Dom Museum) und Andrea Hubin (Kunsthalle Wien) zeigen, dass alle drei Vermittler:innen kritische Auseinandersetzung und reflexive Praxis in den Vordergrund stellen, dabei jedoch unterschiedliche Schwerpunkte, Methoden und Strategien verfolgen.

245 Heiderose HILDEBRAND, Gespräch, Archiv der Vermittlung. Das Unarchivierbare aktualisieren, in: <https://archivdervermittlung.at/document/74> (27.11.2025).

Strategien und methodische Entscheidungen:

- Mikki Muhr arbeitet stark selbstreflexiv und theoriegeleitet. Ihre Vermittlungsmethoden wie *Sich Verzeichnen* zielen darauf ab, Zwischenräume für Reflexion und kritische Auseinandersetzung zu öffnen. Performative und künstlerisch informierte Methoden ermöglichen Perspektivwechsel, Dekonstruktion hegemonialer Wissensordnungen und die aktive Einbeziehung marginalisierter Stimmen. Die Vermittlung ist prozessorientiert und politisch, orientiert an queerfeministischer Theorie.
- Katja Brandes legt den Fokus auf partizipative, kreative und inklusive Methoden. Programme wie Touch Tours oder Workshops mit Gebärdendolmetscher:innen setzen auf praktische Kooperation mit dem Publikum und marginalisierten Gruppen. Kreative Leitfäden und nonverbale Methoden ermöglichen intuitive Zugänge zur Kunst und fördern emotionale Erfahrungen. Methodisch ist Brandes praxisnah, prozessorientiert und offen, jedoch weniger explizit theoriegeleitet als Muhr.
- Andrea Hubin nutzt strukturierte Methoden wie *konzeptuelle Führungen* mit

Impulsfragen, die auf performativen Dialog und kollektives Nachdenken abzielen. Sie legt Wert auf die Reflexion eigener Entscheidungen und lässt Besucher:innen aktiv Bedeutungen konstruieren. Hubin kombiniert dekonstruktive und konstruktivistische Ansätze, fokussiert aber stärker auf die methodische Prozesssteuerung und weniger auf explizit politische Theorie.

Kritische Positionierung:

- Mikki Muhr hinterfragt die Institution und ihre eigene Rolle darin konsequent und dekonstruiert hegemoniale Wissensordnungen, reflektiert Macht- und Ausschlussverhältnisse und integriert politische Theorien (queerfeministisch) in ihre Praxis. Die Vermittler:in agiert aktiv transformativ und politisch.
- Katja Brandes setzt auf transformative Praxis, indem sie institutionelle Machtstrukturen durch Zusammenarbeit mit marginalisierten Gruppen hinterfragt. Die kritische Positionierung erfolgt primär durch kollektive Handlungsräume und die Öffnung für unterschiedliche Wissensformen. Brandes wirkt stark inklusiv, aber weniger politisch explizit als Muhr.

- Andrea Hubin betont kritische Reflexion und die Auflösung von Hierarchien zwischen Vermittler:in und Publikum, verfolgt jedoch keine explizit politische Agenda. Sie fokussiert auf kollektive Aushandlungsprozesse und die Ermöglichung von Teilhabe durch Fragen, die interpretative Freiheit zulassen.

Raumverständnis:

- Mikki Muhr versteht den Ausstellungsraum als Verhandlungsraum, in dem institutionelle, kuratorische und vermittlerische Perspektiven zusammengeführt werden. Der Raum wird aktiv politisch reflektiert und als Ort der Übersetzungsarbeit zwischen unterschiedlichen Wissensformen genutzt.
- Katja Brandes betrachtet das Museum als offenen, geschützten Rahmen für kreative Prozesse und kulturelle Teilhabe. Zwischenräume entstehen durch Gruppendynamik, Workshops und Interventionen, in denen Teilnehmer:innen aktiv gestalten und Bedeutungen gemeinsam entwickeln.
- Andrea Hubin nutzt den Ausstellungsraum als Aktions- und Denkraum, in dem Routinen unterbrochen und Besucher:innen aktiv in

die Konstruktion von Bedeutung einbezogen werden. Sie schafft Räume für kollektive Interpretation, fokussiert aber stärker auf die methodische Prozessgestaltung als auf institutionelle Transformation.

7. Schlussfolgerung

In der vorliegenden Masterarbeit mit dem Titel „Welche Strategien nutzen Kunstvermittler:innen, um kritische Vermittlung in Theorie und Praxis zu realisieren? Eine Analyse kritischer Kunstvermittlung von 1990 bis in die Gegenwart in Wien“ wurde untersucht, welche Strategien Kunstvermittler:innen einsetzen, um kritische Vermittlung in Theorie und Praxis zu realisieren. Die Untersuchung konzentrierte sich dabei auf die Entwicklung und Umsetzung kritischer Vermittlungsansätze in Wien von 1990 bis heute und beleuchtet, wie theoretische Konzepte in der Praxis angewendet und weiterentwickelt werden.

Die Analyse zeigt, dass allgemeine theoretische Thesen durch die Interviews mit den Kunstvermittler:innen konkretisiert werden und dass diese in der Praxis vielfältige Strategien

entwickeln, die Theorie und Reflexion mit partizipativen, kreativen und performativen Methoden verbinden. Ziel der Arbeit war es, diese unterschiedlichen Strategien herauszuarbeiten, was erreicht wurde, indem theoretische Quellen herangezogen und mit den praktischen Ansätzen von drei Vermittler:innen verglichen wurden.

Kritische Kunstvermittlung hat sich über Jahrzehnte durch das Engagement und kontinuierliche Aushandeln der Vermittler:innen und Theoretiker:innen entwickelt. Exemplarisch zeigt sich dies an den Bedingungen für Kunstvermittler:innen im Jahr 1977, als Heiderose Hildebrand lediglich einen kleinen Spind zur Verfügung hatte. Im Vergleich dazu verfügt eine heutige Vermittlerin wie Andrea Hubin über einen eigenen Büroraum. Diese Entwicklung verdeutlicht die zunehmende Professionalisierung und institutionelle Etablierung des Berufsfeldes. Die Strukturen der Institutionen variieren, wodurch unterschiedliche Handlungsspielräume für Vermittler:innen und Besucher:innen entstehen.

Die Ansätze der Vermittler:innen sind vielfältig und lassen sich teilweise mit theoretischen Thesen belegen, stehen aber in einzelnen Punkten auch im Widerspruch zu diesen. Das Netzwerk an Vermittler:innen,

dokumentiert im *Archiv der Vermittlung*. Das *Unarchivierbare aktualisieren* vom Verein *Schnittpunkt Ausstellungstheorie und -praxis*, bietet eine Übersicht über historische wie aktuelle Vermittlungsprogramme in Wien und Umgebung.

Die Praxisbeispiele der drei untersuchten Vermittler:innen illustrieren die Bandbreite der Strategien. Mikki Muhr verfolgt einen stark theoriegeleiteten Ansatz, basierend auf queerfeministischen, poststrukturalistischen und dekonstruktiven Konzepten. Muhr setzt performative und künstlerisch informierte Methoden ein, reflektiert kontinuierlich die eigene Rolle und die institutionellen Strukturen und integriert marginalisierte Stimmen. Die Vermittlungsreihe *Queer Feministisch Betrachtet* zeigt exemplarisch, wie Ausstellungen und Kunstwerke aus neuen Perspektiven betrachtet werden können, um Umdenken anzustoßen und Räume für kritische Auseinandersetzungen zu schaffen – etwa durch Abbau rassistischer Reproduktionen, Förderung von Gleichberechtigung und Anwendung eines queerfeministischen Blicks.

Katja Brandes arbeitet partizipativ, kreativ und inklusiv, nutzt intuitive und nonverbale Zugänge, fördert kollektive Erfahrungen und reduziert Hierarchien durch enge Kooperation mit

Kurator:innen und Kolleg:innen.
Andrea Hubin verfolgt einen dialogisch-performativen Ansatz mit konzeptuellen Führungen und vorbereiteten Impulsfragen, kombiniert dekonstruktive und konstruktivistische Methoden und schafft flexible Zwischenräume für kollektives Nachdenken. Alle drei Vermittler:innen zielen darauf ab, Räume für Reflexion, Perspektivenwechsel und partizipative Auseinandersetzung zu schaffen, institutionelle Strukturen sichtbar zu machen, marginalisierte Perspektiven einzubeziehen und Besucher:innen aktiv in Aushandlungsprozesse zu involvieren.

Die Analyse der Interviews zeigt, dass Vermittler:innen erfolgreich Zwischenräume schaffen, in denen Reflexion und kritische Auseinandersetzung möglich sind. Dabei existiert kein festes Konzept; vielmehr verbinden die vielfältigen Methoden Theorie und Praxis und machen kritische Kunstvermittlung zu einem dynamischen, prozessorientierten Ansatz, der Reflexion, Transformation und demokratische Diskurse ermöglicht. Zwischenräume innerhalb und zwischen Institutionen eröffnen Möglichkeiten für Kritik und neue Ideen, während gleichzeitig Erkenntnisse aus diesen offenen Prozessen in die Institution zurückfließen können, ohne sofort normiert zu werden. So entsteht ein

Spannungsfeld zwischen institutionalisierten Strukturen und offenen Räumen, das sowohl Kontinuität als auch freie Entwicklungen ermöglicht.

Kunstvermittlung bewegt sich zwischen zwei Polen: Einerseits arbeitet sie innerhalb institutioneller Strukturen, andererseits trägt sie das Potenzial, diese kritisch zu hinterfragen und sich als emanzipatorische Praxis zu entfalten. Sie ist Teil des Systems, steht jedoch in einem ständigen Spannungsverhältnis zu den Herausforderungen von Institutionen im neoliberalen Kontext und positioniert sich als Raum der Kontroverse. Vermittler:innen setzen ihre Arbeit gezielt ein, um Barrieren abzubauen und das Museum inklusiver zu gestalten. Die Vielzahl theoretischer Einflüsse, die in die kritische Vermittlung einfließen, macht dieses Feld besonders komplex.

Vor diesem Hintergrund stellen sich Fragen für die Zukunft der Kunstvermittlung: Wie können Hierarchien innerhalb institutioneller Strukturen abgebaut werden? Welche Veränderungen würden sich durch engere Zusammenarbeit und transparente Kommunikation zwischen Kurator:innen und Vermittler:innen ergeben? Wie kann kritische Kunstvermittlung ein Umdenken nicht nur innerhalb, sondern auch außerhalb des Museums anstoßen?

Welche Ressourcen und Voraussetzungen müssen vorhanden sein, um das Museum für alle zugänglich zu machen? Inwiefern kann das *Archiv der Vermittlung. Das Unarchivierbare aktualisieren* dazu beitragen, eine nachhaltige Veränderung der Praxis zu etablieren? Eine Kunstinstitution könnte beispielsweise ein Booklet ähnlich einem Ausstellungskatalog veröffentlichen, das gesammelte Vermittlungsprogramme und die dabei entstandenen Prozesse dokumentiert; dies würde Hierarchien abbauen und zugleich einen Beitrag zu einer solidarischeren Zukunft leisten.

Insgesamt zeigt die vorliegende Masterarbeit, dass kritische Kunstvermittlung mehrdimensional gedacht werden muss. Erfolgreiche Strategien verbinden Reflexion und Theoriebezug, partizipative und inklusive Methoden sowie performative und kreative Elemente. Ziel ist es, bestehende Strukturen sichtbar zu machen, marginalisierte Perspektiven einzubeziehen und Besucher:innen aktiv in Aushandlungsprozesse einzubinden. Sie eröffnet Räume für demokratische Diskurse, gesellschaftliche Teilhabe und transformative Prozesse, wirkt in den institutionellen Kontext hinein und schafft gleichzeitig Möglichkeiten für offene Entwicklungen außerhalb der festen Strukturen.

Vermittler:innen verfolgen eine selbstreflexive Praxis, leisten enormen Arbeitsaufwand und tragen dadurch sowohl zur kritischen Auseinandersetzung der Besucher:innen als auch zur Aufbrechung von Hierarchien innerhalb der Institution bei. Angestrebt wird eine inklusive und weniger hierarchische Museumswelt, in der kreative, partizipative und kollaborative Strategien zur Reflexion, Transformation und Förderung gesellschaftlicher Teilhabe beitragen.

8. Anhang

8.1. Beobachtende Analyse:

Auf der Website des mumok wird das Vermittlungsangebot von Mikki Muhr wie folgt beschrieben:

In der Ausstellung „Medardo Rosso. Die Erfindung der modernen Skulptur“ diskutieren wir queer_feministische Überlegungen zu Kunstproduktion und -kanon, Privilegien, Objekt, Material und Skulptur im Kunstbetrieb – zwischen und mit den Arbeiten von Medardo Rosso, Senga Nengudi, David Hammonds, Louise Bourgeois, Lydia Benglis, Phyllida Barlow, Nairy Baghramian und anderen. Ein intersektional queer_feministischer, anregender Ausstellungsbesuch mit Mikki Muhr für interessierte Einsteiger:innen und erfahrene Interessierte.²⁴⁶

Der Text zum Vermittlungsprogramm ist in der Wir-Formulierung gehalten, was auf eine gemeinsame Auseinandersetzung mit der Ausstellung hinweist. Das Vermittlungsangebot beschreibt, dass sich Mikki Muhr während der Führung durch die Ausstellung aus einer queerfeministischen Perspektive äußert, was

246 Mikki MUHR, Feministisch Betrachtet. Von und mit Mikki Muhr. In der Ausstellung Medardo Rosso. Vermittlungsangebot, in: <https://www.mumok.at/kalender/feministisch-betrachtet-medardo-rosso> (04.01.2025).

auf eine kritische Herangehensweise an die Kunstvermittlung hinweist.

Nun folgt eine beobachtende Analyse des Vermittlungsangebots im mumok, basierend auf meinen Wahrnehmungen und Beobachtungen, die ich durch Handnotizen dokumentiert habe:

Es ist Sonntagnachmittag, der 9. Februar 2025. Im Foyer, im Eingangsbereich des mumok warten bereits über 20 teilnehmende Personen. Pünktlich um 14:00 Uhr erscheint Mikki Muhr, um die Führung zu beginnen, die in deutscher Sprache angeboten wird, wie Mikki Muhr sagt. Die Gruppe steht in einem Kreis und hört der Kunstvermittler:in gespannt zu. Mikki Muhr stellt sich vor, begrüßt die Teilnehmenden und zeigt sich erfreut über das große Interesse. Mikki Muhr trägt schwarze Kleidung, und auf einem der beiden schwarzen Schuhe ist ein mittelgroßer frischer gelber Farblecks sichtbar. Mikki Muhr fragt, wie viele Personen sich online angemeldet haben und zählt leise die Teilnehmer:innen. Dabei merkt Mikki Muhr an, dass es im Foyer kalt sei und lädt alle ein, in die Ausstellung zu gehen. Die Tickets der Teilnehmenden werden vom Museumspersonal kontrolliert. Die Gruppe teilt sich für einen Moment, und die Führung beginnt bereits in einer Ecke des Ausstellungsraums, als die letzten Teilnehmenden dazustoßen. Mikki

Muhrs Stimme hallt im Raum, Muhr spricht laut und bittet die Gruppe, sich zu verteilen. Mikki Muhr startet das Vermittlungsangebot mit einer Einführung in die Ausstellungskonzeption und Raumgestaltung. Leise nähert sich ein schüchterner Museumsmitarbeiter einem Herrn und bittet ihn, seinen Stoffbeutel in einen Papiersack des Museumsshops zu geben. Das Rascheln des Beutels ist zu hören, als der Turnbeutel in dem grauen mumok Papiersack verschwindet.

Mikki Muhr spricht über männliche Privilegien im Kontext der Ausstellung und betont, dass, wenn Muhr von „Mann“ und „Frau“ spricht, dies mit einem „:“ kennzeichnet, um darauf hinzuweisen, dass es mehr als nur zwei Geschlechter gibt. Mikki Muhr gibt einen historischen Überblick über den Künstler Medardo Rosso, spricht über Repräsentation und erklärt, dass Skulpturen mit Macht und Stärke verbunden sind. Als sich die Gruppe vor Vitrinen mit Fotografien versammelt, sagt Mikki Muhr: „Sie können gerne schauen, ich spreche laut.“ Mikki Muhr spricht die Konzeption der Ausstellung an.

Mikki Muhr geht weiter durch den Ausstellungsraum und die Gruppe geht hinterher. Muhr begrüßt einen zufällig anwesenden Museumsbesucher, um

möglicherweise zu signalisieren, dass der Bereich nun eingenommen wird. Der Raum ist groß, viele Skulpturen stehen auf Sockeln, einige befinden sich in Vitrinen. Mikki Muhr macht eine Sprechpause, als eine Durchsage die Gruppe unterbricht, in der die Besucher:innen eingeladen werden das „Kunst Lab“ im 5. Stock zu besuchen. Muhr setzt die Erläuterungen fort, spricht über den Einfluss des Impressionismus sowie die Wahrnehmung und Materialität der Exponate. Die Gruppe steht im Kreis um Mikki Muhr herum und hört aufmerksam zu. Es sind ungefähr 15 Minuten vergangen. Eine Teilnehmerin stellt die erste Frage zum Herstellungsprozess einer Skulptur, und es entsteht ein kurzer Austausch, bei dem die Gruppe gespannt Mikki Muhr folgt. Muhr weist auf den Abstand zu den Skulpturen hin und sagt: „Das Sicherheitspersonal kommt schon.“

Muhr erklärt den Weg zum zweiten Teil der Ausstellung auf Ebene 2. Die Gruppe wartet, bis Mikki Muhr vorangeht, und geht die Treppe hinauf in den nächsten Raum. Mikki Muhr erklärt, dass dieser Raum das Ende der Ausstellung ist, wie es die Kuratorin geplant hat, aber dass es wichtig ist, hier fortzufahren. Eine Teilnehmerin beugt sich vor, um einen kleineren Wandtext zu lesen. Etwa 30 Minuten sind inzwischen vergangen. Mikki Muhr spricht über Machtstrukturen im Herstellungsprozess

von Skulpturen und verweist darauf, wer die Skulpturen bemalt und wer den Sockel anstreicht und welche Unterschiede das macht. Andere Museumsbesucher:innen schieben sich an der Gruppe vorbei, und beinahe kommt es zu einer Berührung eines hängenden Objekts. Eine Person vom Aufsichtspersonal eilt herbei, aber der Moment ist bereits vorüber. Mikki Muhr spricht über die Migrationsgeschichte eines ausgestellten Werks und betont den politischen und zeitgenössischen Kontext. Mikki Muhr erläutert die Verknüpfung zum Vietnamkrieg, der Bürgerrechtsbewegung und der feministischen Bewegung. Und spricht über Stereotype und die Bedeutung von Frauen: in der Kunstwelt. (Eine Teilnehmerin gähnt, und einige Personen stehen mit verschränkten Armen und hören zu. Zwei Teilnehmer:innen flüstern miteinander.) Mikki Muhr betont: „Über ein Kunstwerk kann man nicht nur das sagen, was die Künstler:in sagt.“ Und erklärt, dass der historische Abstand zwischen der Entstehung eines Kunstwerks und der Gegenwart eine Rolle dabei spielt, was man darüber sagen kann. „Man kann nicht einfach irgendetwas erwähnen, aber man muss mit der Geschichte arbeiten.“

Mikki Muhr erklärt, dass leider nicht zu allen Exponaten etwas gesagt werden kann. Mikki Muhr geht weiter und bleibt vor einem Kunstwerk stehen, das auf dem Boden liegt.

Daraufhin spricht Muhr über sexuelle Strukturen in der Kunstwelt und die Bedeutung von Kunstwerken, die „sicher“ an der Wand hängen oder „gefährdet“ am Boden liegen.

Es folgt die zweite Frage von einer teilnehmenden Person, die Mikki mit „Nein“ beantwortet: Die Kunstvermittler:in darf das Kunstwerk nicht berühren und nicht „interaktiv“ eingreifen.

Vor einem Exponat des afro-afrikanischen Künstlers David Hammons spricht Mikki Muhr über den Zusammenhang von Moderne und Kolonialismus, über Raubkunst und darüber, wie dieses Objekt aus dem Kontext gerissen wurde. Mikki Muhr erklärt, dass diese Arbeit in der Ausstellung sehr wichtig ist.

Gegen Ende fragt die Kunstvermittler:in die Gruppe, ob es in Ordnung ist, 10 Minuten zu überziehen. Eine Teilnehmerin hebt den Daumen, und andere nicken zustimmend. Die Gruppe geht weiter durch die Ausstellung, und Mikki Muhr macht auf die Bodenmarkierungen vor den Exponaten aufmerksam, um darauf hinzuweisen, dass man „ein bisschen aufpassen“ müsse. Ob die Mehrheit der Gruppe das gehört hat, ist unklar. Mikki Muhr bleibt vor einem anderen Kunstwerk stehen und spricht weiter. Einige Teilnehmende

bewegen sich im Raum, schauen sich um, andere hören zu, zwei Personen unterhalten sich leise. Eine Person vom Aufsichtspersonal geht vorbei und beobachtet die Gruppe. Andere Museumsbesucher:innen drängen sich vorbei. Mikki Muhr spricht über die Kosten von Skulpturen und die Veränderungen, die Kunstwerke erfahren, wenn sie im Rahmen der Biennale beauftragt werden. Muhr thematisiert die ökonomischen Rahmenbedingungen, in denen man sich im Ausstellungskontext bewegt.

Die Vermittlungstour endet in dem Raum, der ursprünglich als Beginn der Ausstellung von der Kuratorin geplant war. Mikki Muhr erklärt die eigene Meinung und Idee zu der selbst gewählten Route durch die Ausstellung und, dass es problematisch ist, die Tour mit der Skulptur „La Petite Danseuse de quatorze ans“ von Edgar Degas zu beginnen, die ein Mädchen darstellt, das sexuellen Missbrauch erfahren hat. In diesem Zusammenhang beschreibt Muhr die Problematik dieser Skulptur und setzt sie in Beziehung mit einer daneben hängenden Arbeit von Senga Nengudi. Mikki spricht unter anderem von der Resilienz, die Frauen benötigen, und weist auf die Machtverhältnisse und den sexuellen Missbrauch hin, die in der Skulptur thematisiert werden.

Mikki Muhr spricht anschließend über die aktuellen Debatten zu Machtmissbrauch in Kunst- und Kulturprogrammen und fasst am Ende die Ziele zusammen: die Ausstellung aus feministischer Perspektive zu betrachten, einen politischen Blick auf die Objekte zu werfen, Themen wie Rassismus anzusprechen und Künstler:innen als Subjekte darzustellen. Mikki Muhr hofft, dass die Führung anregend war. Am Ende bittet die Kunstvermittler:in die Teilnehmer:innen, sich ins Gästebuch an der Kassa einzutragen und etwas über das Kunstvermittlungsprogramm zu schreiben, da dies für die Abteilung der Kunstvermittlung wichtig ist. Mikki Muhr würde sich freuen, wenn die Teilnehmer:innen wiederkämen. Eine Besucherin sagt laut: „Widerstand durch Anwesenheit.“ Mikki Muhr nennt sehr schnell die E-Mail-Adresse und lädt alle ein, jederzeit zu schreiben. Sodann beendet die Kunstvermittler:in die Tour mit den Worten „Das war's“, öffnet den Raum für Fragen und schließt ihn sofort wieder. Die Teilnehmenden klatschen, und die Gruppe löst sich auf.

8.2. Biografien der Interview- partner:innen

Mikki Muhr schloss 1997 das Studium an der Universität für angewandte Kunst in Wien ab. Mikki Muhr arbeitet als Künstler:in und Kunstvermittler:in im mumok und lehrte an der Universität Wien in der Forschungseinheit für Lehrer:innenprofessionalisierung (FELP) sowie an der Akademie der bildenden Künste im Institut für künstlerisches Lehramt, Kunst- und Kulturpädagogik. Dort leitete Mikki Muhr von 2010 bis 2012 die Forschungsgruppe *Sich Verzeichnen* im Rahmen von *Facing the Differences*, einem kunst- und kulturpädagogischen Projekt zu Differenz und Professionalisierung des Programms Sparkling Science, geleitet von Agnieszka Czejewska. Im Projekt wurden Widersprüche und Differenzen als konstitutive Momente eines pädagogisch-professionellen Selbstverständnisses thematisiert.²⁴⁷

Dr. Katja Brandes studierte Kunstgeschichte an der Universität Wien und absolvierte den /ecm-Lehrgang (educating – curating – managing) an der Universität für angewandte Kunst. Katja

247 Vgl. Mikki MUHR, Interviewtranskript, 19.11.2025.

Brandes leitet die Abteilung Kunstvermittlung im Stift Klosterneuburg bis 2015 und im Dom Museum Wien bis 2024. Zudem arbeitet sie freiberuflich in der Bücherei Wien und im Museum Gugging in der Abteilung für Kunstvermittlung.²⁴⁸

Mag. Andrea Hubin ist Kunsthistorikerin und Kunstvermittlerin und seit 2013 in der Kunsthalle Wien tätig, aktuell als wissenschaftliche Mitarbeiterin in der Abteilung Kunstvermittlung. Ihre Arbeit umfasst die Entwicklung und Durchführung von experimentellen Vermittlungsprogrammen, insbesondere mit einem Fokus auf partizipative und performative Ansätze in der Kunstvermittlung. Hubin hat einen Studienabschluss in Kunstgeschichte und arbeitet insbesondere zu den Themen konstruktive Kunst in Österreich und der Geschichte der Kunstvermittlung in Wien. Sie war auch als Lehrbeauftragte an der Universität für angewandte Kunst Wien tätig, wo sie sich mit Kunstvermittlungsfragen und der Praxis des Kunstunterrichts auseinandergesetzt hat. In ihrer beruflichen Laufbahn hat sie an bedeutenden Projekten mitgewirkt, darunter bei der Kunstvermittlung auf der documenta 12 und der 5. Berlin Biennale. Ihre wissenschaftlichen

248 Vgl. Katja BRANDES, Kunst Melange, Arnulf Rainer Museum, 2025, in: <https://www.arnulf-rainer-museum.at/de/kalender/kunst-melange/30836> (26.03.2025).

Publikationen umfassen Themen zur Kunstvermittlung und zu performativen Methoden sowie zur Sammlung Dieter und Gertraud Bogner im mumok, die sie mit herausgegeben hat. Zusätzlich engagiert sich Hubin in der Gestaltung von Diskursformaten und der Entwicklung von Workshops zu Themen wie Demokratie und Kunstvermittlung. Sie hat bis jetzt in verschiedenen Institutionen und auf internationalen Plattformen viel zur Kunstvermittlung beigetragen.²⁴⁹

Die drei Akteur:innen arbeiten an der Kunstvermittlung, an jeweils unterschiedlichen Institutionen. Das mumok ist ein Museum, das Dom Museum ist eine Einrichtung der Erzdiözese und die Kunsthalle Wien ist eine Kunst- und Kulturinstitution mit Bildungsauftrag der Stadt Wien.

249 Vgl. Andrea HUBIN, viennAvant, in: <https://www.viennavant.at/staff-members/andrea-hubin/> (26.03.2025).

8.3. Einverständniserklärungen - Interviews

di:angewandte

Universität für angewandte Kunst Wien
University of Applied Arts Vienna

Center
for
curating
making
International
Institute
for
Art
Theory
and
Practice

Einverständniserklärung (Expert:in-Interview)

Forschungsvorhaben: Master-Thesis mit dem Arbeitstitel:

Welche Strategien nutzen Kunstvermittler:innen, um kritische Vermittlung in Theorie und Praxis zu realisieren? Eine Analyse kritischer Kunstvermittlung von 1990 bis in die Gegenwart in Wien.

Interviewteilnehmer:in: Mikki Muhr / Michaela

Hiermit bestätige ich, dass ich über das Forschungsvorhaben ausreichend informiert wurde und dass offene Fragen meinerseits von der Forscherin zu meiner Zufriedenheit beantwortet wurden. Es ist mir bewusst, dass meine Teilnahme an der Datenerhebung freiwillig ist und ich diese jederzeit ohne Angaben von Gründen beenden kann. Ich bin damit einverstanden, dass das Interview aufgezeichnet wird und später in der Arbeit zitiert wird. Ich wurde darüber informiert, dass meine Aussagen unter Nennung meines Namens in der wissenschaftlichen Arbeit und Publikationen zitiert werden können.

Wien, 15. 12. 2025

.....

Ort und Datum



.....

Name und Unterschrift

Einverständniserklärung (Expertin-Interview)

Forschungsvorhaben: Master-Thesis mit dem Arbeitstitel:

Welche Strategien nutzen Kunstvermittler:innen, um kritische Vermittlung in Theorie und Praxis zu realisieren? Eine Analyse kritischer Kunstvermittlung von 1990 bis in die Gegenwart in Wien

Interviewteilnehmerin: Andrea Hubin

Hiermit bestätige ich, dass ich über das Forschungsvorhaben ausreichend informiert wurde und dass offene Fragen meinerseits von der Forscherin zu meiner Zufriedenheit beantwortet wurden. Es ist mir bewusst, dass meine Teilnahme an der Datenerhebung freiwillig ist und ich diese jederzeit ohne Angaben von Gründen beenden kann. Ich bin damit einverstanden, dass das Interview aufgezeichnet wird und später in der Arbeit zitiert wird. Ich wurde darüber informiert, dass meine Aussagen unter Nennung meines Namens in der wissenschaftlichen Arbeit und Publikationen zitiert werden können.

Die Einverständniserklärung bezieht sich ausschließlich auf die durch die Interviewteilnehmerin verschriftlichten Antworten, die am 23.11.2025 an die Forscherin übermittelt wurden.

Wien, 23.11.2025

Ort und Datum

ANDREA HUBIN

Andrea Hubin

Name und Unterschrift

Forschungsvorhaben: Master-Thesis mit dem Arbeitstitel:

Welche Strategien nutzen Kunstvermittler*innen, um kritische Vermittlung in Theorie und Praxis zu realisieren? Eine Analyse kritischer Kunstvermittlung von 1990 bis in die Gegenwart in Wien

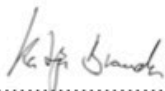
Interviewteilnehmerin: Katja Brandes

Einverständniserklärung (Expertin-Interview)

Hiermit bestätige ich, dass ich über das Forschungsvorhaben ausreichend informiert wurde und dass offene Fragen meinerseits von der Forscherin zu meiner Zufriedenheit beantwortet wurden. Es ist mir bewusst, dass meine Teilnahme an der Datenerhebung freiwillig ist und ich diese jederzeit ohne Angaben von Gründen beenden kann. Ich bin damit einverstanden, dass das Interview aufgezeichnet wird und später in Arbeit zitiert wird. Ich wurde darüber informiert, dass meine Aussagen unter Nennung meines Namens in der wissenschaftlichen Arbeiten und Publikationen zitiert werden können.

Klosterneuburg, 18.8.2025

Ort und Datum



Name und Unterschrift

9. Literaturverzeichnis

9.1. Internetquellen

A

Archiv der Vermittlung. Das Unarchivierbare aktualisieren: Archiv der Vermittlung (o.D.), URL: <https://archivdervermittlung.at> (Stand: 08.11.2025).

Archiv der Vermittlung. Das Unarchivierbare aktualisieren: Märchen im Museum (1994), URL: <https://archivdervermittlung.at/document/186> (Stand: 19.11.2025).

Archiv der Vermittlung. Das Unarchivierbare aktualisieren: Märchen im Museum (1994), URL: <https://archivdervermittlung.at/cms/assets/50798e8a-2177-4888-8a55-87ea9845d67e?key=large> (Stand: 22.11.2025).

B

Bargetz, Brigitte / Ludwig, Gundula:
Perspektiven queerfeministischer politischer
Theorien. Bausteine einer queerfeministischen
politischen Theorie. Eine Einleitung (2015),
URL: [https://elibrary.utb.de/doi/pdf/10.3224/
feminapolitica.v24i1.19248](https://elibrary.utb.de/doi/pdf/10.3224/feminapolitica.v24i1.19248) (Stand: 05.11.2025).

Beckershaus, Louise / Erdösi, Livia /
Jungmayr, Anna: IG Antisemitismuskritik –
Veranstaltungsübersicht Wien (o.D.),
URL: [https://www.museumsbund.at/
museumspraxis/ig-antisemitismuskritik](https://www.museumsbund.at/museumspraxis/ig-antisemitismuskritik) (Stand:
14.11.2025).

Beuthan, Ralf: Handbuch Ontologie.
Poststrukturalismus: Levinas, Foucault, Deleuze,
Derrida (2020),
URL: [https://www.researchgate.net/
publication/339314744_Poststrukturalismus_
Emanuel_Levinas_Michel_Foucault_Gilles_
Deleuze_und_Jacques_Derrida](https://www.researchgate.net/publication/339314744_Poststrukturalismus_Emanuel_Levinas_Michel_Foucault_Gilles_Deleuze_und_Jacques_Derrida) (Stand:
03.11.2025).

C

Cultural Studies – Institute for Art Education (ZHdK): Cultural Studies (o.D.),
URL: <https://www.zhdk.ch/forschung/ehemalige-forschungsinstitute-7626/iae/glossar-972/cultural-studies-3818>(Stand: 05.11.2025).

D

Doc14_workers: Who we are (2017),
URL: <https://doc14workers.wordpress.com/2017/09/> (Stand: 12.11.2025).

Doc14_workers: Feel free to ask about my working conditions (2017),
URL: <https://doc14workers.wordpress.com/2017/09/> (Stand: 05.11.2025).

F

Foucault, Michel: Kritische Haltung (o.D.),
URL: <https://www.zhdk.ch/forschung/ehemalige-forschungsinstitute-7626/iae/glossar-972/kritische-haltung-3829>(Stand: 07.11.2025).

Fraser, Andrea: From the critique of institutions to an institution of critique, Artforum (2005),
URL: <https://www.artforum.com/features/from-the-critique-of-institutions-to-an-institution-of-critique-172201> (Stand: 24.11.2025).

G

Granatapfel Kulturvermittlung: Granatapfel Kulturvermittlung (o.D.),
URL: <https://www.granatapfel.ws> (Stand: 03.11.2025).

Gruber, Susanne / Petschinka, Anna / Stach, Walter / Stöger, Gabriele: Team EigenArt/ museum – Arbeitsweise des T.E.A.m (2003),
URL: <https://archivdervermittlung.at/document/236> (Stand: 24.11.2025).

H

Hildebrand, Heiderose: Gespräch, Archiv der Vermittlung. Das Unarchivierbare aktualisieren (2021),
URL: <https://archivdervermittlung.at/document/74> (Stand: 27.11.2025).

Höllwart, Renate: Strategien kritischer Kunstvermittlung (o.D.),
URL: <https://depot.or.at/events/strategien-kritischer-kunstvermittlung/?cookie-state-change=1727274522106> (Stand: 05.11.2025).

Höllwart, Renate: Strategien kritischer Kunstvermittlung (o.D.),
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=HryL05VjDVQ> (Stand: 29.04.2025).

Höllwart, Renate / Smodics, Elke / Sternfeld, Nora: trafo.K – room in progress (1999),
URL: <https://archivdervermittlung.at/document/112> (Stand: 22.11.2025).

I

ICOM (International Council of Museums):
ICOM Code of Ethics for Museums (2013),
URL: https://icmemohri.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/17/2019/01/code_ethics2013_eng2.pdf (Stand: 04.11.2025).

ICOM Österreich: Revised ICOM Code of Ethics – First Draft (2024),
URL: http://icom-oesterreich.at/sites/icom-oesterreich.at/files/attachments/anm_revised-icom-code-of-ethics-first-draft_17092024.pdf
(Stand: 04.11.2025).

Institute of Art Education (ZHdK): Arts-based educational research, ABER (o.D.),
URL: <https://www.zhdk.ch/forschung/ehemalige-forschungsinstitute-7626/iae/glossar-972/arts-based-educational-research-aber-3814> (Stand: 07.11.2025).

Institute of Art Education (ZHdK):
Performativitätstheorien (o.D.),
URL: <https://www.zhdk.ch/forschung/ehemalige-forschungsinstitute-7626/iae/glossar-972/performativitaetstheorien-3835>
(Stand: 07.11.2025).

Institute of Art Education (ZHdK): Critical
Whiteness Studies (o.D.),
URL: <https://www.zhdk.ch/forschung/ehemalige-forschungsinstitute-7626/iae/glossar-972/critical-whiteness-studies-3816>
(Stand: 07.11.2025).

Institute of Art Education (ZHdK): Postkoloniale
Theorie und dekoloniale Perspektiven (o.D.),
URL: <https://www.zhdk.ch/forschung/ehemalige-forschungsinstitute-7626/iae/glossar-972/post-koloniale-theorie-und-dekoloniale-perspektiven-3836> (Stand:
07.11.2025).

Institute of Art Education (ZHdK):
Intersektionalität (o.D.),
URL: <https://www.zhdk.ch/forschung/ehemalige-forschungsinstitute-7626/iae/glossar-972/intersektionalitaet-5892>(Stand:
07.11.2025).

Institute of Art Education (ZHdK):
Arbeitsprinzipien (o.D.),
URL: <https://www.zhdk.ch/forschung/ehemalige-forschungsinstitute-7626/iae/arbeitsprinzipien-960> (Stand: 29.11.2025).

Institute of Art Education (ZHdK):
Konstruktivistische Ansätze (o.D.),
URL: <https://www.zhdk.ch/forschung/ehemalige-forschungsinstitute-7626/iae/glossar-972/konstruktivistische-ansaeetze-der-erziehungswissenschaft-3826>

K

Kulturvermittlung Schweiz: Zeit für Vermittlung
(2009–2012),
URL: <https://www.kultur-vermittlung.ch/zeit-fuer-vermittlung/v1/?m=4&m2=8&lang=d>
(Stand: 27.11.2025).

L

Landkammer, Nora: Performativitätstheorie
(o.D.),
URL: <https://www.zhdk.ch/forschung/ehemalige-forschungsinstitute-7626/iae/glossar-972/performativitaetstheorien-3835>
(Stand: 05.11.2025).

Landkammer, Nora: Vermittlung als kollaborative Wissensproduktion (2012),
URL: https://www.zhdk.ch/file/live/9c/9c68e965d919dd314e10652de7e51986b5cf744f/iae_pdf_de.pdf (Stand: 03.11.2025).

Langenscheidt: Kunstvermittlung, Deutsch–Latein (o.D.),
URL: <https://de.langenscheidt.com/deutsch-latein/search?term=Kunstvermittlung> (Stand: 04.11.2025).

Linguee: Kunstvermittlung, Deutsch–Englisch (o.D.),
URL: <https://www.linguee.de/deutsch-englisch/uebersetzung/kunstvermittlung.html> (Stand: 04.11.2025).

Linguee: Kunstvermittlung, Deutsch–Französisch (o.D.),
URL: <https://www.linguee.de/deutsch-franzoesisch/uebersetzung/kunstvermittlung.html> (Stand: 04.11.2025).

M

Marchart, Oliver: Warum Cultural Studies vieles sind, aber nicht alles (2023),
URL: https://www.medienheft.ch/dossier/bibliothek/d19_MarchartOliver.pdf (Stand: 05.11.2025).

Meran, Eva / Doppelbauer, Angelika / Holzer-Kernbichler, Monika / Mühlbacher, Franziska: Methoden der personalen Vermittlung im Museum (2025),
URL: <https://www.transcript-verlag.de/shopMedia/openaccess/pdf/oa9783839417348.pdf> (Stand: 30.11.2025).

Mörsch, Carmen: Eine kurze Geschichte kritischer Kunstvermittlung (2006),
URL: <https://archivdervermittlung.at/document/290> (Stand: 22.11.2024).

Mörsch, Carmen: Médiation culturelle (o.D.),
URL: https://www.kultur-vermittlung.ch/zeit-fuer-vermittlung/download/pdf-d/ZfV_1_2.pdf (Stand: 07.11.2025).

Muhr, Mikki: Sich Verzeichnen (o.D.),
URL: <http://www.sichverzeichnen.net> (Stand: 22.11.2025).

N

Nguyễn, Như Ý Linda u.a.: Conditional Hospitality (o.D.),
URL: <https://sfkp.ch/artikel/conditional-hospitality> (Stand: 02.11.2025).

O

Österreichische Gesellschaft für politische Bildung: Österreichische Gesellschaft für politische Bildung (o.D.),
URL: <https://politischebildung.at> (Stand: 04.11.2025).

P

Pons: Kunstunterricht, Deutsch-Spanisch (o.D.),
URL: <https://de.pons.com/übersetzung-2/deutsch-spanisch/Kunstunterricht> (Stand: 04.11.2025).

S

Settele, Bernadette: Kunstvermittlung in Transformation (o.D.),
URL: <https://www.zhdk.ch/forschungsprojekt/kunstvermittlung-in-transformation--strategien-und-perspektiven-fuer-die-erforschung-und-entwicklung-der-vermittlungsarbeit-in-museen-und-ausstellungen-427000> (Stand: 09.11.2025).

Sternfeld, Nora: #widersprüche wirken (o.D.),
URL: <https://mediathek.hfbk.net/l2go/-/get/l/25> (Stand: 04.11.2025).

Sternfeld, Nora: Archiv der Vermittlung. Das Unarchivierbare aktualisieren (o.D.),
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=qD6ZQ6l9ttc&t=555s> (Stand: 12.11.2025).

Sternfeld, Nora: Kunstpädagogische Positionen (o.D.),
URL: https://kunst.uni-koeln.de/_kpp_daten/pdf/KPP30_Sternfeld.pdf (Stand: 30.11.2025).

StörDienst: Verein zur Schaffung kultureller Interaktion (1990),
URL: <https://archivdervermittlung.at/entity/133> (Stand: 22.11.2025).

T

trafo.K: trafo.K (o.D.),
URL: <https://www.trafo-k.at> (Stand: 14.11.2025).

W

Wikipedia: Carmen Mörsch (o.D.),
URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Carmen_Mörsch (Stand: 28.11.2025).

Wikipedia: Nora Sternfeld (o.D.),
URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Nora_Sternfeld (Stand: 19.11.2025).

Z

Zobl, Elke: Profilseite (o.D.),
URL: <https://w-k.sbg.ac.at/teammitglied/elke-zobl/> (Stand: 19.11.2025).

Zobl, Elke / Huber, Laila: Kritische Kunst- und Kulturvermittlung (o.D.),
URL: <https://w-k.sbg.ac.at/websitearchiv/takingpart/www.takingpart.at/kontext-1/kritische-kunst-und-kulturvermittlung/index.html> (Stand: 04.11.2025).

Zobl, Elke / Huber, Laila: Fragen, verlernen, intervenieren, teilhaben, p/art/icipate (o.D.),
URL: <https://www.p-art-icipate.net/fragen-verlernen-intervenieren-teilhaben/> (Stand: 21.11.2025).

9.2. Druckwerke

B

Pierre BOURDIEU, Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, Suhrkamp, Berlin 1987, S. 3.

Franziska BRÜGGMANN, Institutionskritik im Feld der Kunst. Entwicklung – Wirkung – Veränderung, Bielefeld 2020, S. 13–14.

Katja BRANDES, Interviewtranskript, 2024, unveröffentlicht.

C

Melisa CAHNMANN-TAYLOR, Richard SIEGESMUND, The tensions of arts-based research in education reconsidered, in: Dies. (Hg.), Arts-based research in education – Foundations for practice, New York 2008, S. 241.

H

Alexander HENSCHHEL, Was heißt hier Vermittlung? Kunstvermittlung und ihr umstrittener Begriff, Wien 2020, S. 19, 99, 100, 102 f., 177.

K

Gila KOLB, Nora STERNFELD, „Glauben Sie mir. Kein Wort.“ Die Entwicklung der Kunstvermittlung zwischen documenta X und documenta 14, in: documenta studien #06, documenta- und Ausstellungsstudien, Fachbereich Kunstwissenschaft, Kunsthochschule Kassel 2019, S. 5–6.

Martin KRENN (Hg.), ISSUE 3. Vermittlung, appropriate! Journal zur Aneignung und Vermittlung von Kunst, Braunschweig 2022.

M

Carmen MÖRSCH, „Verfahren, die Routinen stören“, in: Sabine BAUMANN, Leonie BAUMANN (Hg.), Wo laufen sie denn hin?! Neue Formen der Kunstvermittlung fördern, Bundesakademie Wolfenbüttel 2006, S. 22.
Carmen MÖRSCH, Eine kurze Geschichte kritischer Kunstvermittlung, in: schnittpunkt (Hg.), educational turn. Handlungsräume der Kunst- und Kulturvermittlung, Band 5, Institute for Art Education, Zürcher Hochschule der Künste, Wien 2012, S. 55–57.

Carmen MÖRSCH, „Kritische Kunstvermittlung“, in: schnittpunkt (Hg.), educational turn. Handlungsräume der Kunst- und Kulturvermittlung, Wien 2012, S. 67, 72.

Carmen MÖRSCH, „But is it ABER?“, in: Mira SACK, Anton REY (Hg.), Ästhetische Kommunikation im Kindergarten. Eine Studie zu Rezeptionsweisen und Erlebnisqualitäten, Berlin 2015, S. 276.

Carmen MÖRSCH, „Verhältnis von Lehrkraft und KunstvermittlerIn“, in: Carmen MÖRSCH (Hg.), Kunstvermittlung II. Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12. Ergebnisse eines Forschungsprojekts, Berlin / Zürich 2009, S. 89.

Carmen MÖRSCH, Eine kurze Geschichte kritischer Kunstvermittlung, in: Kunst – Museum – Kontexte. Perspektiven der Kunst- und Kulturvermittlung, Bielefeld 2006, S. 177.

S

Ulli SEEGER (Hg.), Was ist Kunstvermittlung? Geschichte – Theorie – Praxis, Düsseldorf 2017. (Enthält: Nora STERNFELD, „Wo steht die Vermittlung? Eine Einführung, die ihrer Skepsis begegnet“, S. 68, 68 f., 74.)

Mira SACK, Anton REY (Hg.), Ästhetische Kommunikation im Kindergarten, Berlin 2015. (Enthält: Carmen MÖRSCH, „But is it ABER?“, S. 276.)

Schnittpunkt (Hg.), Educational turn. Handlungsräume der Kunst- und Kulturvermittlung, Band 5, Institute for Art Education, Zürcher Hochschule der Künste, Wien 2012.

Sigrid SCHADE, Carmen MÖRSCH, Sophie VÖGELE, „Einleitung“, in: Kunstvermittlung zeigen. Über die Präsentationen im Kunstfeld, Studien zur Kunstvermittlung 1, Wien 2018, S. 2–10.

Stephanie SPRINGGAY, „Arts-Based Research as an Uncertain Text“, in: The Alberta Journal of Educational Research, University of Alberta, Edmonton 2002, S. 20.

Nora STERNFELD, „Das radikaldemokratische Museum“, in: Gerald BAST (Hg.), curating. Ausstellungstheorie & praxis, Band 3, Wien 2018, S. 148–150.

Nora STERNFELD, „Um die Spielregeln spielen. Partizipation im post-repräsentativen Museum“, in: Das partizipative Museum. Zwischen Teilhabe und User Content. Neue Anforderungen an kulturhistorische Ausstellungen, Bielefeld 2012, S. 119–126.

9.3. Unveröffentlichte Materialien

B

Brandes, Katja: Interviewtranskript, Wien 2024, unveröffentlicht.

H

Hubin, Andrea: Interviewtranskript, Wien 2024, unveröffentlicht.

M

Muhr, Mikki: Interviewtranskript, Wien 2024,
unveröffentlicht.

Muhr, Mikki: Gesprächs- und
Vermittlungsanalyse, Wien 2025,
unveröffentlicht.

10. Abbildungs- verzeichnis

- Abbildung 1: „Vermittlungsprogramm, mumok Wien“, Foto von der Verfasserin, 14.11.2022. 3
- Abbildung 2: „Normalise a less hierarchical art world“, Cem A., in: https://www.instagram.com/versusartproject/p/CteUwk3o96j/?img_index=1 (28.11.2025). 12
- Abbildung 3: „ICOM Code of Ethics for Museums“, in: E-Mail Newsletter an ICOM-Mitglieder, 30.11.2025. 24
- Abbildung 4: „Vier Diskurse der Kunstvermittlung“ nach Carmen Mörsch, Graphik erstellt von der Verfasserin, 2025. 51

Abbildung 5: „Open Museum“, Aldo GIANNOTTI, in: https://brut-wien.at/var/brut/storage/images/media/bilder-presse/2024_pressebilder/juni-2024/aldo-giannotti-karin-pauer/web_house-of-constructs_c_aldo-giannotti_005/333198-1-ger-DE/web_House-of-Constructs_c_Al-do-Giannotti_005.jpg (05.11.2025). 63

Abbildung 6: „Theory and Practice“, Aldo GIANNOTTI, in: https://images.e-flux-systems.com/aldo_giannotti.jpg, 500 (27.10.2025). 80

Abbildung 7: „Hierarchical, Inclusive“, Aldo GIANNOTTI, die Grafik wurde von dem Künstler via E-Mail an die Verfasserin geschickt. 88

Abbildung 8: „Feel free to ask about my working conditions“, doc14_workers, in: <https://doc14workers.wordpress.com/2017/09/> (20.11.2025). 110

Abbildung 9: „Archiv der Vermittlung. Das Unarchivierbare aktualisieren, going public“, Foto von Verfasserin, 23.11.2023. 115

11. Lebenslauf

Victoria Bersch

20.05.1997
+43 664 884 717 98
victoria.bersch@gmail.com



Bildungsweg

- 2022 – 2026 Universität für Angewandte Kunst, MA /ecm Ausstellungstheorie und -praxis
- 2017 – 2020 New Design University, BSc Management by Design
- 2011 – 2016 Vienna Business School Schönborngasse, Handelsakademie
- 2006 – 2010 Bundesgymnasium Klosterneuburg, Englisch als Arbeitssprache

Praktische Erfahrungen

- 09/2025 Produktion, Musikvideo Sofie Royer, Brian Nasty
- 2023 – heute Journalistische Assistenz, Gabriel Proedl
- 04/2025 Kuration „kühles nasses blau“, Helmut Zobl
- 06/2024 Kuration „The Window and the Coach“, 74th arts
- 2023 – 2024 Ausstellungsproduktion, Künstlerhaus Wien, „Systemrelevant“, Aldo Giannotti
- 06/2023 Kunstvermittlung, Art Care, Never At Home, Anna Riess
- 2022 – 2023 Social Media Management, Frames Network
- 09/2021 Ausstellung Organisation, Vienna Design Week, Rupert Zallman
- 09/2021 Kunstvermittlung, Vienna Contemporary, Galerie, Kai Middendorf,
- 2019 – 2023 Kunstvermittlung, Ausstellungsaufbau, Galerie Zeller Van Almsick
- 2017 – 2020 Office Management, Kund:innen Betreuung, ORF Enterprise

Engagement

- 2019 – heute Management Schauspieler:in, Großmutter Hermine
- 2021 – heute Französisch-Nachhilfelehrerin, C1
- 08 – 09/2023 Yoga Teacher Training Course, Sivananda Ashram, Orléans, Frankreich
- 04 – 07/2022 Kulturaufenthalt, Kunstmanagement bei Designerin Julie Gentils, La Réunion