

Dieses Buch versammelt internationale Positionen zeitgenössischer, künstlerisch-educativer Praxis. Hierbei stehen verschiedene institutionelle Rahmungen, ob durch Schule, Museum oder Bildungspolitik im Fokus. Möglichkeiten der kritischen Stellungnahme und der konstruktiven Veränderung mit künstlerischen oder kunstpädagogischen Mitteln, beispielsweise in Form von (Lecture-)Performances, werden dargestellt. Anschlüsse an Themen der Ethnographie oder der sexuellen Bildung zeigen neue, interdisziplinäre Perspektiven auf.

Die Publikation wirft die Fragen auf, unter welchen Voraussetzungen die beschriebenen Perspektiven von Lehrer_innen, Forscher_innen, Künstler_innen möglich werden, aber auch, welche sie selbst hervorbringen.

Unter welchen Voraussetzungen ist also zeitgemäße Kunst und Vermittlung machbar? Welche Komfortzonen gilt es zu verlassen? Welche Erfahrungen macht man dabei? Was davon lässt sich an andere Orte, in zukünftige Praxis übersetzen? Welche theoretischen Ansätze sind hierfür weiter zu entwickeln? Wie lassen sich die Bedingungen für gesellschaftlich involvierte und engagierte Kunstpädagogik und -vermittlung verbessern?



9 783557 163369

vorausgesetzt. Kunst/Pädagogik und ihre Bedingungen

Nanna Lüth (Hg.)



vorausgesetzt. Kunst/Pädagogik und ihre Bedingungen

Nanna Lüth (Hg.)

DAS PÄDAGOGISCHE (UN)VERHÄLTNIS		92	Andy und die radikale Unverfügbarkeit: Nachdenken über differenzsensible Kunstvermittlung <i>Eva Sturm</i>
4	Zur Rolle von Handlungswissen für kritische Kunstvermittlung. Ein Plädoyer für die mediale Erweiterung eines Praxis- und Forschungsfelds <i>Simon Harder</i>		
22	Anforderungen an eine Wissenschaft für die Lehrer*innenbildung <i>Anja Kraus</i>		
SEX AND GENDER			
34	Let's switch. Über sexuelle Bildung im Kunstunterricht <i>Angelika Beck</i>	140	Mensch im Museum <i>Ellen Kobe</i>
58	Queer Teen Identity Formation and the Transformative Power of the Arts <i>Sojn Boothroyd</i>	159	vorausgesetzt. weiter gekaut. zurückgespielt. <i>Danja Erni</i>
DEKONSTRUKTION			
70	Neues aus Heidi-Land und Begegnungen der anderen Art. Trickster-Taktiken zwischen Kunst und Vermittlung <i>Deniz Sözen</i>	176	Einführung in Voraussetzungen <i>Nanna Lüth</i>
		188	Grußwort <i>Ana Dimke</i>
INSTITUTIONSKRITIK			
111	Unten rechts – Zweifel an der Unschuld von Bildtiteln in Kunstmuseen <i>Wiebke Trunk</i>		
132	Die Amme ohne Namen <i>Christoph Prasch</i>		
REFLEXE			

Einführung in Voraussetzungen

Nanna Lüth

Es handelt sich hier um ein Nachwort. In zeitlicher Hinsicht entsteht dieser Text, nachdem alle anderen Texte geschrieben worden sind. Außerdem ist er am Ende des Buchs angesiedelt, sodass er häufiger im Nachhinein, als Abschluss oder Nachspiel gelesen werden wird. Diese Nachträglichkeit entspricht dem *Nachdenken* über *Voraussetzungen*, das eng mit Erfahrungswissen, also mit in einem *Davor* liegenden Ereignissen, verknüpft ist.

Den Titel „vorausgesetzt“ fand ich nach längerem Nachdenken an einem Wochenende an der Ostsee. Die mit diesem Wort verbundene Idee bestand darin, sowohl Künstler_innen als auch Lehrer_innen und Kunstvermittler_innen zu einer Veranstaltungsreihe einzuladen, die durch die Unterstützung der Fachschaft Lehramt BK und der Frauenbeauftragten sowie meines Instituts realisierbar geworden war. Vielen Dank an die Unterstützer_innen – das Buch wurde

durch den BDK Berlin und mein Institut gefördert–und alle Autor_innen! Die Reihe präsentierte im Sommersemester 2015 außergewöhnliche Schnittmengen von künstlerischer und pädagogischer Praxis. Bei allen Veranstaltungen ging es um die Frage, unter welchen gesellschaftlichen oder politischen Voraussetzungen die beschriebenen Perspektiven von Lehrer_innen, Forscher_innen und Künstler_innen möglich werden, aber auch, welche sie selbst hervorbringen.

Erste Voraussetzung

Die Perspektiven auf Kunst und Pädagogik, die hier zu sehen und zu hören waren, sind vielfältig, was ihre Anliegen und professionellen Hintergründe betrifft. Alle Referent_innen haben eine enge Beziehung zur Kunst und kennen sich aus mit den Tücken, aber auch den Chancen künstlerisch-educativen Arbeitens. Was die Reihe also erstens selbstverständlich bei den Vortragenden voraussetzte, ist das Interesse, sich Kunst anzunähern, sie zu gestalten, mit ihr umzugehen und sie auch anderen nahe zu bringen. Dabei sind Barrieren zu überwinden, die an Schulen, Hochschulen und in Museen unterschiedlich aussehen, aber gleichermaßen wirksam sind.

Barrieren

Dass das Kunstmuseum heute noch als Distinktionsmaschine (vgl. Bourdieu 1982) funktioniert, daran wollen Vermittler_innen, Lehrer_innen, und auch manche Politiker_innen seit

den 70er Jahren, unter dem Stichwort „Öffnung des Museums“ etwas ändern. Selbst wenn in neuerer Besucher_innenforschung von einer zunehmende Diversifizierung der Publika ausgegangen wird, bleiben bestimmte Barrieren dennoch bestehen. Die Kulturwissenschaftlerin Eva Reussner hat dazu 2009 geschrieben: „Empirische Studien haben deutlich gemacht, dass Kriterien wie erweiterte Öffnungszeiten, freier Eintritt und verbesserte physische Bedingungen an den wesentlichen Hindernissen der Nutzung von Kulturangeboten nur sehr begrenzt rütteln können. So konnte Kirchberg (1998) zeigen, dass Eintrittspreise nicht nur eine objektive, sondern vor allem eine subjektive Barriere sind. Eine vom Marktforschungsinstitut MORI in Großbritannien durchgeführte Studie erbrachte, dass trotz des Wissens um den freien Eintritt etwa 40% der Befragten schlichtweg kein Interesse an einem Museumsbesuch zeigten (vgl. Martin 2003).“ Der Besuch einer Kunstausstellung ist also mehrfach voraussetzungsvoll.

Auch an Kunsthochschulen – das erforschte das Projekt *Art.School.Differences*¹ erstmals für den deutschsprachigen Raum – spielen beim Zugang zur künstlerischen Ausbildung neben einer Mappe und Eignungsprüfungen, auch eine bestimmte Sprache, geografische und soziale Herkunft und damit soziale und kulturelle Codes eine entscheidende Rolle.

¹

Die Studie *Art.School.Differences* entstand als Kooperation von HEAD – Genève, Haute école d’art et de design, der Haute école de musique HEM Genève – Neuchâtel und der Zürcher Hochschule der Künste (*Art.School.Differences* 2017).

Dort wurden zudem intersektionale Perspektiven und Vorschläge für institutionelle Veränderungen erarbeitet, um bei-

spielsweise der Exklusion von Studierenden mit Migrations-(familien-)geschichte entgegen zu arbeiten.²

2

Unter anderem zeigt die Studie, dass durch die sogenannte Internationalisierung der Hochschulen der ohnehin schon geringe Anteil in der Schweiz geborener Studierender, deren Familie über eine Migrationsgeschichte verfügt, sinkt. Der Schlussbericht und Stellungnahmen der beteiligten Kunsthochschulen dazu sind abrufbar unter <https://blog.zhdk.ch/artschool-differences/schlussbericht/>, 24.03.2017.

Kunstunterricht in der Schule könnte hier aufgrund des allgemeinen Bildungsauftrags einen wesentlichen Unterschied machen. Allerdings steht dem die andauernde soziale Segregierung des deutschen Schulsystems ebenso entgegen wie das als feminisiert wahrgenommene Fach Kunst (vgl. Brenne 2015, Lüth 2017).

Dass Kunst prinzipiell für alle zugänglich sein sollte, ist demnach eine hochkomplexe Absicht, die gegen bestehende Widerstände umgesetzt werden muss. Die Widerstände sind handfest; die hohen Anforderungen münden manchmal in einer Doppelrolle, in der die, die (mit) Kunst kommunizieren, unwillentlich zu allheilmittelbringenden Kreativitätsversprecher_innen oder Taxispieler_innen³ werden.

3

„Die von Karl-Josef Pazzini einmal als ‚Taxifahrermethode‘ bezeichnete und in fast allen museumspädagogischen [und vielen kunsterzieherischen] Konzepten herumgeisternde Logik, die Leute ‚dort abzuholen, wo sie stehen‘, ist wohl auch in diesem Sinne zu lesen. Jeder könne – scheint die Vorstellung zu sein – Ausstellungsobjekte verstehen und in einen Zusammenhang stellen, wenn es nur genügend individuelle Anknüpfungspunkte gibt.“ (Sternfeld, 2005, 21) und weiter: „Im Bild des Taxifahrers könnte man sagen, dass die Fahrt für tatsächliche Emanzipation sowohl vom falschen Ort ausgeht – nämlich von der Vorstellung eines natürlich begabten Individuums unter völliger Ausblendung seiner gesellschaftlichen Position – als auch zum falschen Ort hinführt – nämlich zum Funktionieren in der Gesellschaft.“ (ebda, 22)

Zweite Voraussetzung

Bei aller Unterschiedlichkeit der Positionen basierten meine Einladungen auf einem Interesse und damit der zweiten *Voraussetzung*, dass sich diese Akteur_innen als kritische Positionen verstehen, dass sie ihr Tun reflektieren und so Veränderungen im Feld von Theorie und Praxis der Kunstpädagogik oder Kunstvermittlung beabsichtigen und bewerkstelligen. Ihre Art des kontinuierlichen und kritischen Hinterfragens knüpft an verschiedenen Punkten an, die für das Buch in thematischen Kapiteln gebündelt sind.

Es stellte sich heraus, dass die Blickwinkel auf Reflexivität und Kritik unterschiedliche sind. Im Sinne der Herstellung eines gemeinsamen Reflexionsraumes, der in der Form der Vortragsreihe nicht erzeugbar war, ist es darum hilfreich, dass alle Positionen in dieser Publikation zusammenfinden.

Der Liebe zur Kunst/Pädagogik und damit sich selbst widersprechen

Carmen Mörsch hat zwischen Reflexivität erster und zweiter Ordnung im Feld der Kunstvermittlung unterschieden. Unter der (professionellen) Reflexivität erster Ordnung ist demnach der Versuch zu verstehen, die „Gelingensbedingungen und Wirkungen von Kunst- und Kulturvermittlung auf die Teilnehmer_innen“ (Mörsch 2012, 57) zu erfassen und entsprechend klug zu handeln.

Die Reflexivität zweiter Ordnung erfordert darüber hinaus eine Befragung der machtvollen Selbstverständlich-

keiten und Glaubenssätze des eigenen Feldes, wie beispielsweise der „Liebe zur Kunst“ (vgl. Bourdieu/Darbel 2006) als „wichtiger Motor [...], sich in dermaßen schlechten Arbeitsverhältnissen dermaßen leidenschaftlich zu engagieren“ (Mörsch 2012, 61). Diese Form der Reflexivität, die Mörsch an Kritikfähigkeit im Sinne Foucaults knüpft, d.h. an die Fähigkeit zu „reflektierter| Unfügsamkeit“ und zur „Entunterwerfung“ (Foucault 1992, 15) führt durch die Infragestellung der eigenen Grundlagen dazu, dass man beginnt, „sich selbst zu widersprechen“ (vgl. Haug 2004, 70). Allerdings geht das Widersprechen über die individuelle Verhandlung hinaus, denn zugleich widerspricht man auch „den dominanten Erzählweisen, Versprechen und Legitimationen der Kunstvermittlung selbst“ beispielsweise aufgrund der kolonialen „Gewaltverhältnisse“, die ihnen historisch und aktuell zugrunde liegen (vgl. Mörsch 2012, 64). Damit machen sich kritische Kunstvermittler_innen nicht nur Freund_innen, gerade weil es nicht um bloße Kritik, sondern auch um gesellschaftliche Veränderung, um alternative Handlungsformen und um das Umverteilen von Ressourcen geht.

Liebe und Auseinandersetzung sortieren

Das Buch ordnet die Vorträge und Workshops von *vorausgesetzt. Kunst/Pädagogik und ihre Bedingungen*, denen die Liebe zu Kunst und Vermittlung gemein ist, deren Herangehensweise mit ihrem jeweiligen Kunst- und Vermittlungsbegriff jedoch verschiedene Wahrheiten in den Blick und die Zange nimmt, thematisch an, und fügt einige neue Beiträge

hinzu. Die Texte sind in fünf Abschnitte angeordnet: 1. DAS PÄDAGOGISCHE (UN)VERHÄLTNIS, 2. SEX AND GENDER, 3. DEKONSTRUKTION, 4. INSTITUTIONSKRITIK und 5. REFLEXE (s. Titelseite).

Im Abschnitt über DAS PÄDAGOGISCHE (UN)VERHÄLTNIS (vgl. Sternfeld 2009) wendet sich der Kunstvermittler und Forscher *Simon Harder* Fragen der Beziehung und Atmosphäre zu, die er gerade für die Praxis kritischer Kunstvermittlung als entscheidend erachtet. Als zentrales Mittel, um beides zu gestalten, sieht er die Stimme an. Am Beispiel der Beschäftigung mit den Möglichkeiten einer nicht-normativen Stimm- und Körperbildung skizziert Harder eine sonst wenig oder wenn, dann meist nur funktional beachtete, pädagogische Wissensform, die nun–im tendenziell schriftfixierten Feld kritischer Kunstvermittlung–eine stärkere Wertschätzung erfahren soll.

Die Bildungswissenschaftlerin *Anja Kraus* skizziert die Widersprüche aktueller Anforderungen an Lehrer_innen und plädiert für einen stärkeren Transfer zwischen Lehrer*innenbildung⁴ und schulischer Praxis.

4

Die Geschlechterschreibweisen in diesem Buch wurden nicht vereinheitlicht, da die Autor_innen verschiedene Auffassungen dazu vertreten, was sichtbar bleiben soll. Vgl. auch Erni in diesem Buch S. 164f.

Als Mittel, um die hierfür notwendigen Grundlagen, also pädagogisches Wissen und Können genauer zu beforschen, vertritt sie die Praktikenforschung. Gerade aufgrund der Bedeutsamkeit von ausgleichender Unvoreingenommenheit für die Kommunikation im schulischen Kontext ist eine Wissenschaft für die Lehrer_innenbildung notwendig, die ihre eige-

nen Exklusionen und Verkürzungen kritisch mit in den Blick nimmt.

In den Texten im Kapitel SEX AND GENDER geht es darum, Kunst als Verhandlungsfeld für die Infragestellung von Tabus und sexuellen Normen zu nutzen. *Angelika Beck* lernte im Sinne einer Reflexivität zweiten Grades in ihrer langjährigen Praxis als Kunst- und Sexualpädagogin „einige heilige Kühe der institutionell abgesicherten pädagogischen Profession auf eine ferne Alm“ zu schicken. Während sie die Zielsetzung ihrer Arbeit für alle Schüler_innen darin sieht, „das eigene erotische Potenzial zu erobern, ein eigenes sexuelles Profil zu entwickeln und dem normativen Druck von Medien und Gesellschaft etwas entgegenhalten zu können“, fokussiert *Sojn Boothroyd* in sein*ihrer Interviewstudie das Potenzial der künstlerischen Auseinandersetzung insbesondere für LGBTIQ-Jugendliche in ihrer Teenagerzeit (in den USA). Boothroyds eigene Praxis als Art Educator und Social Justice Activist stützt sich auf die Antworten von acht Gesprächspartner_innen, von denen hier auszugsweise auf zwei Personen Bezug genommen wird.

Unter dem Stichwort der DEKONSTRUKTION veranschaulicht *Deniz Sözen* an einem eigenen künstlerischen und einem pädagogischen Projekt mit digitalen Medien Ansprüche und Formen einer transnationalen Kunst(vermittlungs)praxis. Sie zieht die subversiv-aktivistische Figur des_der Trickster heran, um Eurozentrismus und die Fortsetzung von Kolonialgeschichte und den Diskursen des ‚Anderen‘ auch in den Kontexten der Schweiz und der Türkei zu thematisieren.

Im Anschluss daran geht die Kunstvermittlerin in Theorie und Praxis *Eva Sturm* von einer Unterhaltung mit

zwei Mädchen aus, die sich darum dreht, welche Unterscheidungen in der Schule gemacht werden und welche der sprachlichen Ordnungen ihnen persönlich wichtig erscheinen. Sie führt aus kunstpädagogischer Perspektive und mit Projektbeispielen in die Idee differenzsensibler Vermittlung ein, die gerade auf der „radikalen Unverfügbarkeit“ des Gegenübers basiert.

Im Abschnitt INSTITUTIONSKRITIK beschreibt *Wiebke Trunk* eine andere Form der sprachlichen Zuweisung–gegenüber Kunstobjekten. Sie befragt die Praxis der Titulierung von Kunstwerken auf ihre Gewordenheit hin und kritisiert die unhinterfragte Übernahme von beispielsweise kolonialistisch geprägten Bildnamen für aktuelle Sammlungs- oder Ausstellungspräsentationen. Einem britischen Gemälde aus dem 18. Jahrhundert stellt sie neuere künstlerische Arbeiten gegenüber, bei denen die Titelgebung einen bewussten kunsthistorischen oder sozialen Kommentar darstellt. Der Zweifel am Wahrheitseffekt der textlichen Hinzufügung zu Werken dient als Anker für Folgeschritte einer kritischen Kunstvermittlung.

Christoph Prasch hat am Workshop *Das Kleingeschriebene* von *Wiebke Trunk* in der Gemäldegalerie teilgenommen. Er reflektiert diese Erfahrung und verfolgt die Frage nach der Bedeutung der Namensgebung für ein Gemälde von *Frans Hals* zuhause weiter mit seinem vierjährigen Sohn.

Elle Kobe bearbeitet in Performances ihre Erfahrungen als Kunstvermittlerin mit dem Ausstellungs- und Vermittlungsbetrieb. In verschiedenen Anordnungen verschiebt, löscht oder übertreibt sie jeweils bestimmte Parameter, die typisch für das professionelle Sprechen über Kunst sind.

Rituale und Gewohnheiten werden so vorgeführt, schlechte Arbeitsbedingungen und ungleiche Entlohnung in den Feldern Kunst und Vermittlung problematisiert.

Im letzten Teil mit dem Titel REFLEXE setzt *Danja Erni* die Reihe zu ihrer eigenen Position im Feld der Vermittlung und Kunst ins Verhältnis. Die Künstlerin, Forscherin und Lehrperson hat viele der Veranstaltungen von *vorausgesetzt. Kunst/Pädagogik und ihre Bedingungen* besucht. Sie hat einige strittig Momente aus den Diskussionen vor Ort, an denen sie aktiv beteiligt war, genauer in den Blick genommen, „weiter gekaut“ und „zurückgespielt“.

Im Anschluss an meine eigene Einführung ist zudem ein Grußwort von *Ana Dimke*, Institutskollegin und Professorin für Kunst und ihre Vermittlung, zu finden. Bezugnehmend auf Joseph Beuys und Hannah Arendt plädiert sie dafür, „Iklunstdidaktisch Neuanfänge zu befördern“, die Gelegenheit bieten, sich immer wieder neu auseinander zu setzen und unverwechselbar zu werden.

Dieses Buch setzt den Raum des Verhandeln und des (sich) Widersprechens über den Sommer 2015 hinaus fort.⁴

4

Videodokumentationen der Vorträge von Angelika Beck, Simon Harder, Ellen Kobe, Anja Kraus und Deniz Sözen sind abrufbar im Vimeo-Kanal „Kunst / Pädagogik / Vermittlung“ unter: <https://vimeo.com/channels/1293877>.

Inzwischen haben sich die politischen Bedingungen für Kunstvermittlung und alles andere an den Orten, an denen die Autor_innen leben und arbeiten, signifikant verändert. Unfügsamkeit und Kritik haben in Großbritannien, Schweden, Deutschland, den USA und der Türkei eine neue Bedeutung gewonnen.

Vorausgesetzt also, dass die Liebe zur Kunst der Reflexivität und den mit ihr verbundenen Widerständen stand hält. Vorausgesetzt, dass die negativen Gefühle, die der ungeliebten pädagogischen Liebe zur Kunst entgegengebracht werden, sich weiter bezweifeln und herausfordern lassen. Vorausgesetzt, die Mehrheiten im Feld der Vermittlung gewinnen endlich die Einsicht, mit der Unterstützung von queer-feministischen Killjoys und dekolonialen Trickstern ihre Privilegien verlernen zu wollen. Vorausgesetzt, die Fähigkeit zu Veruneindeutigung und Dissens wird zum legitimen Lernziel. Vorausgesetzt, dass es immer wahrscheinlicher wird, dass Künstler_innen (weiterhin) nicht nur den Markt und den Mainstream adressieren, sondern Unvorhergesehenes darstellen und Perspektivwechsel erzeugen. Vorausgesetzt, dass die Arbeitsgrundlagen der Mehrheit der Künstler_innen, Vermittler_innen und Lehrer_innen nicht noch unmöglicher werden und sie sich selbst zugleich die Anteile der symbolischen Kapitalgewinnung, Selbstausbeutung und des Sendungsbewusstseins in Rechnung stellen. Vorausgesetzt, dass unterschiedliche Menschen für sich selbst entscheiden, verschiedene Sinnangebote in künstlerischen Produktionen (nicht) finden oder ertragen zu können. Vorausgesetzt, der Raum für Argumente, Wahrnehmungen und Eindrücke nah und fern der Sache Kunst wird wieder und weiter geöffnet. Hauptsache, Bedingungen lassen sich erhalten und verändern, dann kann und wird fortgesetzt kritisch künstlerisch-educativ gehandelt werden.

Literatur:

Art School Differences (2017): *Forschungsvorhaben*, <https://blog.zhdk.ch/art-school-differences/forschungsvorhaben/> sowie *Abschlussbericht*, <https://blog.zhdk.ch/art-school-differences/schlussbericht/> (beide abgerufen am 10.7.17)

Bourdieu, Pierre (1982): *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt am Main

Bourdieu, Pierre/Darbel, Alain (2006): *Die Liebe zur Kunst: Europäische Kunstmuseen und ihre Besucher*. Konstanz

Brenne, Andreas (2015): *Gender Trouble. Möglichkeiten einer geschlechtergerechten Kunstpädagogik*. in: BÖKWE – *Fachblatt des Berufsverbandes Österreichischer Kunst- und WerkzeigerInnen* 4/2015. Wien, 142–143

Haug, Frigga (2004): *Zum Verhältnis von Erfahrung und Theorie in subjektwissenschaftlicher Forschung*, in: *Forum kritische Psychologie* 47, 56–72

Kirchberg, Volker (1998): „*Entrance Fees as a Subjective Barrier to Visiting Museums*“. In: *Journal of Cultural Economics*, 22(1), 1–13

Lüth, Nanna (2017): *Reparaturmaßnahmen, um nicht dermaßen regiert zu werden. Looks der Vermittlung. Gender Performance und sexuelle Arbeit in der Kunstvermittlung*, in: Carmen Mörsch, Sigrid Schade, Sophie Vögele (Hg.): *Kunstvermittlung zeigen. Über die Repräsentation pädagogischer Arbeit im Kunstfeld (dt/en)*. Wien

Martin, Andy (2003): *The Impact of Free Entry to Museums*. London: MORI. URL: <https://www.ipsos.com/sites/default/files/publication/1970-01/sri-the-impact-of-free-entry-to-museums-2003.pdf> (abgerufen am 10.7.17)

Mörsch, Carmen (2012): *Sich selbst widersprechen. Kunstvermittlung als kritische Praxis innerhalb des educational turn in curating*. In: Beatrice Jaschke, Nora Sternfeld (Hg.): *educational turn. Handlungsräume der Kunst- und Kulturvermittlung*. Wien 2012, 55–78

Reussner, Eva (2009): *Besucherbeforschung - Ein Instrument für die strategische Entwicklung an Museen*, https://kulturmanagement.net/beitraege/prm/39/v_d/ni_872/stp_5/index.html (abgerufen am 10.7.17)

Sternfeld, Nora (2005): *Der Taxispielertrick. Vermittlung zwischen Selbstregulierung und Selbstermächtigung*, in: schnittpunkt – Beatrice Jaschke, Charlotte Martintz-Turek, Nora Sternfeld (Hg.): *Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen*. Wien, 15–33

Sternfeld, Nora (2009): *Das pädagogische Unverhältnis. Lehren und lernen bei Rancière, Gramsci und Foucault*. Wien

**Nanna Lüth (Hg.)
vorausgesetzt. Kunst/Pädagogik und
ihre Bedingungen**

Diese Publikation erscheint anlässlich der gleichnamigen Veranstaltungsreihe an der Universität der Künste Berlin, von 21.5. bis 25.6.2015. Videodokumentationen der Vorträge sind abrufbar im Vimeo-Kanal „Kunst / Pädagogik / Vermittlung“ unter: <https://vimeo.com/channels/1293877>

Redaktion:

Nanna Lüth

Lektorat:

Nanna Lüth

Transkription der Tonaufnahme

von C. Prasch:

Ünal Igde

Gestaltung:

Elias Hanzer & Philipp Lehr

Schriften:

Protesk A, Dito (Philipp Lehr)

Druck/Gesamtherstellung:

Brandenburgische Universitätsdruckerei
und Verlagsgesellschaft Potsdam mbh

Abbildung (Innenumschlag):

Danja Erni, Erinnerungskarte (2016)

© 2017 bei der Herausgeberin, den Autor_innen, Künstler_innen & Revolver

Gefördert von:

Institut für Kunstdidaktik und Ästhetische
Bildung, Universität der Künste Berlin
BDK e.V. Fachverband für Kunstpädagogik,
Landesverband Berlin

BDK
Fachverband für
Kunstpädagogik
BERLIN

Alle Rechte vorbehalten.

Abdruck (auch auszugsweise) nur nach
ausdrücklicher Genehmigung durch
die Autor_innen, die Herausgeberin und
den Verlag.



Revolver Publishing

Immanuelkirchstr. 12

GOLDLAND MEDIA GmbH

D – 10405 Berlin

Tel.: +49 (0)30 47 37 79 52 80

Fax: +49 (0)30 47 37 79 52 99

info@revolver-publishing.com

www.revolver-publishing.com

ISBN 978-3-95763-389-7



Universität der Künste Berlin