

Ausstellungspraxis und Kunstvermittlung seit 1967

Irene Below im Gespräch

mit Isabelle Lindermann und Fiona McGovern

(AG Kunstgeschichte mit links)

«Die schönen Zeiten sind vorbei! Die schönen Zeiten hat es nie gegeben!»

Graffito am Oberstufen-Kolleg Bielefeld, 1982

Dieser Debattenbeitrag der Arbeitsgruppe (AG) Kunstgeschichte mit links nimmt ein Feld in den Blick, das bislang in Hinsicht auf die Geschichte des Ulmer Vereins nur wenig bearbeitet wurde: das Verhältnis von Ausstellungspraxis und Kunstvermittlung. Dass diese Praktiken in ihrem Zusammenwirken jedoch entscheidende Aushandlungsfelder und Themen darstellten, zeigt sich bereits in den ersten Aktivitäten des Vereins sowie den frühen Ausgaben der *kritischen berichte*. Dabei ging es ganz zentral auch um die Frage, in welchem Bezug diese Anliegen zu Kunstgeschichte als akademischer Disziplin standen. Mit diesem Beitrag verbindet sich daher das Interesse an einer Ausstellungsgeschichte mit links, die nach der Positionierung dieser gesellschaftlich und institutionell wirksamen Praxen innerhalb der Initiativen, Diskussionen sowie für die Akteur:innen um den Ulmer Verein seit den frühen 1970er Jahren fragt.

1975 erschien in der Publikationsreihe des Ulmer Vereins der von Irene Below herausgegebene Band *Kunstwissenschaft und Kunstvermittlung*. Den Anlass dafür bot, wie Below in ihrem Vorwort darlegt, das die Autor:innen des Buches verbindende Problembewusstsein für die «gesellschaftliche Funktion und die wissenschaftliche Legitimität der akademischen Disziplin Kunstgeschichte».¹ Die Publikation widmete sich damit einem Thema, das «traditionellerweise bestenfalls als Randgebiet des Faches» verstanden wurde, nämlich die Ergebnisse kunstwissenschaftlicher Forschung im Rahmen der schulischen und außerschulischen Bildung an «Laien» zu vermitteln.² Bereits ein Jahr bevor Ellen Spickernagel und Brigitte Walbe ihr Buch *Das Museum. Lernort contra Musentempel* herausgaben, dessen Titel zum geflügelten Wort werden sollte, rückte diese weniger bekannte Veröffentlichung die Kunstvermittlung explizit in den Fokus der Auseinandersetzung.³ Für beide Publikationen bildeten die Revolten des Jahres 1968 sowie die Debatten, die Anfang der 1970er Jahre um die Neupräsentationen des Historischen Museums in Frankfurt entbrannten, einen wichtigen Referenzpunkt. Während Didaktik im Anschluss «zum Unwort der parteipolitischen Angriffe» wurde, wie es Ellen Spickernagel und Brigitte Walbe schildern, nimmt die Auseinandersetzung mit dem Begriff und der Praxis der Kunstvermittlung innerhalb des Ulmer Vereins und besonders der *kritischen berichte* von Anfang an einen programmatischen Stellenwert ein.⁴

Die Publikation *Kunstwissenschaft und Kunstvermittlung* ging aus der AG Kunstgeschichte und Schule hervor, die 1972 im Alternativprogramm des 13. Deutschen Kunsthistorikertages in Konstanz unter der Diskussionsleitung von Irene Below vorgestellt wurde und sich anschließend konstituierte. In einer der ersten Ausgaben der *kritischen berichte* war sie prominent vertreten: zum einen durch die Präsentation der Arbeitsgruppe im abgedruckten Resümee des Alternativprogramms und zum anderen durch deren eigenen ersten Zwischenbericht. Wie es im Resümee heißt, sei eine kritische Auseinandersetzung mit Kunstgeschichte und Schule insofern wichtig, als dass «das Problem der Vermittlung kunstwissenschaftlicher Erkenntnisse daran besonders deutlich wird, eine Überprüfung und Revision des Verhältnisses von Kunstwissenschaft und Kunsterziehung dringend vonnöten ist [, so wie es] angesichts der wachsenden Studentenzahlen erforderlich ist, die Möglichkeiten für neue Berufsperspektiven zu erörtern».⁵ Die Folgetagungen der AG in München, Marburg und Bonn waren personell interdisziplinär besetzt: «nicht nur Kunsthistoriker aus verschiedenen Praxisbereichen (Universität, Schule, Museum), sondern auch Kunsterzieher, die in verschiedenen Institutionen (Akademie, Fachhochschule, Schule) tätig sind».⁶ Drei Themenkreise wurden herausgearbeitet und «Arbeitspapiere» von 13 Autor:innen zusammengestellt, die sich der «Situation von Kunstgeschichte an der Schule», «Kunstdidaktik am Museum» und «Reformvorstellungen zur integrierten Ausbildung von Kunsthistorikern und Kunsterziehern» widmeten.⁷ Bis Ende Juli des Jahres sollten die «fertigen Manuskriptseiten vorliegen und dann auf einer einwöchigen Klausurtagung im Herbst redaktionell überarbeitet werden».⁸ Das Vorwort zu *Kunstwissenschaft und Kunstvermittlung* hingegen schildert einen weniger reibungslosen Ablauf. Zwar traf sich die AG bis Ende 1973 «trotz vieler Hindernisse» regelmäßig, doch führten unterschiedliche Verfügbarkeiten der Beteiligten und die schwierige Vereinbarkeit von Care-Arbeit und Beruf dazu, dass das Buch erst zwei Jahre später erscheinen konnte.

Kunstvermittlung hat trotz vielfach gesteigener finanzieller Ausstattung in den Kunstinstitutionen, trotz der Einführung von Kurator:innen für Outreach und der Arbeit an der Aufwertung dieser Praxis durch Initiativen wie das inzwischen beendete lab.Bode noch immer einen schweren Stand innerhalb der Kunstgeschichte. Weiterhin wird sie gegenüber der Forschung und dem Kuratieren als nachrangig aufgefasst. Wir freuen uns daher, Irene Below für ein Gespräch zum Verhältnis von Kunstgeschichte, Ausstellungspraxis und Kunstvermittlung, ihre Arbeit im Ulmer Verein und am Bielefelder Oberstufen-Kolleg gewonnen zu haben.⁹ Das folgende Interview fand online am 22. April 2025 statt und stellt nach dem Austausch mit Silke Wenk (über feministische Kunstgeschichte) und mit der Initiative ende der kunstgeschichte (über politische Kunstgeschichte) das dritte Gespräch in der Reihe der Debattenbeiträge dar, die in diesem Jahr von der 2024 gegründeten AG Kunstgeschichte mit links übernommen wurde.

AG Kunstgeschichte mit links: Liebe Irene, du warst lange eine zentrale Akteurin im Ulmer Verein. Wie kam es zu deinem Engagement in diesem Kontext und was hat dich dazu bewogen, Kunstvermittlung zu einem entscheidenden Thema deiner Auseinandersetzung in Forschung und Lehre zu machen?

Irene Below: Ich glaube, dass das vor allem im Zeitgeist gesehen werden muss. Die von Tom Holert kuratierte Ausstellung *Bildungsschock* im Haus der Kulturen der Welt (Berlin 2020) zeigte etwa sehr deutlich, was für ein Aufbruch seit den frühen

1960er Jahren in dieser Hinsicht in Gang kam. Bildung stellte einen wichtigen Fokus von Leuten wie mir dar, die sich in und durch die Studierendenbewegung um 1968 politisierten. In unserem einige Jahre später erschienenen Band *Kunstwissenschaft und Kunstvermittlung* werfen wir zum Beispiel den damals gängigen museumspädagogischen Ansätzen vor, dass sie die in jenen Jahren entscheidenden Fragen nach Klassenverhältnissen kaum oder überhaupt nicht berücksichtigten, sondern sich vor allem auf Öffentlichkeitsarbeit fokussierten, darauf, mehr Leute ins Museum zu bekommen und größere Publikumsgruppen anzusprechen. In meinem Fall kam neben diesen gesellschafts- und bildungspolitischen Entwicklungen hinzu, dass ich durch einen Aufenthalt in Italien politisiert wurde. Ich lebte im Rahmen meiner Doktorarbeit ab 1964 für drei Jahre in Florenz und bekam dort 1966 die große Überschwemmung mit. Bei dieser Katastrophe traten die Klassenunterschiede deutlich hervor: Während der wohlhabende Teil der Bevölkerung in höheren Gegenden vor den Schäden des Hochwassers sicher war, betraf die Flut besonders die ärmeren Bevölkerungsteile. Ich war dann daran beteiligt, Hilfsaktionen zu organisieren. Außerdem habe ich die Scuola di Barbiana in der Nähe von Florenz besucht, eine Schule, die bis heute für ihr Reformmodell berühmt ist. Sie war für Kinder auf dem Dorf aufgebaut worden und besonders auf diejenigen ausgerichtet, die in der Mittelschule rausgeschmissen oder abgelehnt wurden – oder nicht bestanden hatten. In dieser Schülerschule gab es ein alternatives Schulmodell, in dem sich die Schüler:innen in jahrgangsübergreifenden Gruppen selbst organisierten.¹⁰

Prägend für mich war auch, dass Martin Warnke und Heinrich Klotz sich zu der Zeit als Forschungsstipendiaten am Kunsthistorischen Institut in Florenz aufhielten. Warnke erzählte, dass er während seines Museumsvolontariats in Berlin gegen Widerstände mit einem Heft die spätere Reihe *Bilderhefte* begründet hatte. Er fand es unmöglich, dass die Leute nicht informiert würden über das, was sie im Museum sehen.¹¹ Außerdem hatte er ein Sensorium dafür, dass die Kunstgeschichte so tut, als hätte sie mit Pädagogik nichts zu tun. Denn «kaum eine zweite geisteswissenschaftliche Disziplin investiert so viele Energien in Populärliteratur wie die Kunstgeschichte».¹² Sie *betreibt* damit Pädagogik und zwar in einer bis dahin unreflektierten Art und Weise.

AG Kunstgeschichte mit links: Wie äußerten sich diese Erfahrungen nach deiner Rückkehr aus Florenz?

Irene Below: Als ich 1967 nach Berlin zurückkam, war ich aufgrund dieser Erfahrungen für Klassen- und Bildungsunterschiede sensibilisiert. In dem Sommersemester war politisch viel los. Zu diesem Zeitpunkt war ich noch in der Kunsthistorischen Studentenkonferenz (KSK), wie sie zuerst hieß, weil ich noch keinen Dokortitel besaß und der Ulmer Verein am Anfang nur Promovierte aufgenommen hat. Wir hielten den Ulmer Verein eher für eine pragmatische Mittelbauvertretung, die eine Scharnierfunktion zwischen, salopp gesagt: denen oben, also den Professor:innen und uns, den Studierenden, übernahm. Nach dem Mord an Benno Ohnesorg am 2. Juni 1967 haben wir am Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin versucht, selbstorganisiert aus den Mustern der Kunstgeschichte auszubrechen. Wir haben uns mit der Geschichte der Kunstgeschichte im Faschismus beschäftigt, Walter Benjamin und Max Weber gelesen.¹³ Zwei Jahre später, im Sommersemester 1969, hatte ich dann an der Freien Universität die neu eingerichtete, erste wissenschaftliche Tutor:innenstelle am Kunsthistorischen Institut, die sich auf zwei Gruppen aufteilte.

In der ersten ging es um theoretische Konzepte neuerer Kunsthistoriker:innen, in der zweiten haben wir uns im Hinblick auf die Ausstellungen im Albrecht-Dürer-Jahr 1971 am Beispiel Dürers mit dem Erkenntniswert verschiedener methodischer Ansätze befasst und darüber auf einer Exkursion im Germanischen Nationalmuseum diskutiert. Unter anderem hat uns das auch deswegen so interessiert, weil wir in Berlin den Vorteil hatten, zwei Kunstgeschichten vergleichen zu können, Ost und West, und das war bei Dürer natürlich besonders ergiebig. Also das waren so erste tastende Geschichten.

AG Kunstgeschichte mit links: Im Ulmer Verein und bei den *kritischen berichten* schienen solche von dir angesprochenen Anliegen und Debatten hingegen auf hohe Resonanz gestoßen zu sein.

Irene Below: Ja, besonders die 1973 gegründeten *kritischen berichte*, die damals eher ein Verständigungsorgan waren. Die frühen Hefte zeigen aus meiner Sicht deutlich, dass wir anfangs regelrecht auf der Suche waren, uns überhaupt untereinander in diesen Dingen auszutauschen. Als ich mir jetzt zum Beispiel nochmal das erste Heft angeguckt habe, dachte ich: Aha, das ist ja irgendwie ziemlich programmatisch. Detlef Hoffmann, damals Mitarbeiter am Historischen Museum Frankfurt, hat darin zum Beispiel über das Museum geschrieben.¹⁴ Die Debatten um das Frankfurter Historische Museum sind ein Kristallisationspunkt, an dem ablesbar ist, was möglich war und was nicht. Im ersten Heft der *kritischen berichte* hatte ich vier Thesen aufgestellt zu neueren pädagogischen Konzepten als Herausforderung für Museen und Ausstellungen.¹⁵ Das hing eng mit meiner Stelle am Bielefelder Oberstufen-Kolleg (OS) zusammen und mit dem Bemühen um eine Kooperation mit der 1967 eröffneten Bielefelder Kunsthalle (Abb. 1). 1972 kam es auf dem Konstanzer Kongress zur Gründung der Arbeitsgruppe Kunstgeschichte und Schule. Das war überhaupt der Moment, in dem dieses kollaborative Arbeiten und die Organisation in AGs entstand. An dem Kongress und auch in den AGs waren – anders als beim Kölner Kunsthistorikertag 1970 in der Warnke-Sektion – zum ersten Mal Kunsthistorikerinnen beteiligt. Da war ich sicher auch bereits im Ulmer Verein, aber wann genau ich Mitglied geworden bin, weiß ich nicht mehr.

AG Kunstgeschichte mit links: In Konstanz gab es eine erste Vorstellung eurer Interessen und die Gründung der von dir gerade genannten AG, die zu der Publikation geführt hat. Laut Einleitung gab es jedoch Schwierigkeiten in der Umsetzung. Es werden Zeitgründe genannt und dass es schwierig war, die Tätigkeit mit Beruf und Care-Arbeit zu vereinbaren. Kannst du uns dazu und zu deiner Rolle als Herausgeberin noch etwas mehr berichten?

Irene Below: Das lag natürlich daran, dass ich im Bildungsbereich und am Oberstufen-Kolleg tätig war. Es schien damals noch möglich, das dreigliedrige Schulsystem nach US-amerikanischem Vorbild umzubauen. Bis in die zehnten Klassen sollten alle Schüler:innen in eine Einrichtung gehen, erst danach sollten sich die weiteren Bildungs- und Berufswege ausdifferenzieren. Über die neue Tertiärstufe und das College-Modell sollten auch in Deutschland im Prinzip alle Interessierten die Möglichkeit zu einer studienbezogenen Ausbildung haben. Dadurch hatte ich ein Interesse an Kunstgeschichte und Schule. In Konstanz hatte ich deshalb unter *Gruppenarbeit an kunstwissenschaftlichen Themen (parallel tagende Arbeitsgruppen)* in der Sektion *Gesellschaftliche Perspektiven der kunstwissenschaftlichen Praxis*



**1 Irene Below
bei der Arbeit an
der Ausstellung
*Vom Klospruch
zum Mauerbau*,
Bielefeld 1980**

diese Arbeitsgruppe vorgeschlagen und das Vorhaben vorgestellt. Es ging uns damals darum, neue Arbeitsformen auszuprobieren, also etwa gemeinschaftliches Arbeiten, überregionale Treffen an verschiedenen Orten, und auch in der Lehre wollten wir eine andere Praxis ausüben. Inhaltlich wollten wir Themenfelder aufgreifen, die im herrschenden Diskurs keine Rolle spielten. Letztlich war es dann ein Schreibworkshop am Zentrum für Interdisziplinäre Forschung in Bielefeld, durch den wir den Band fertigstellen konnten.

Und um noch kurz auf den zweiten Teil eurer Frage einzugehen: Es war schon so, dass Care-Arbeit auch die Arbeit in der AG mitbestimmt hat, klar. In einem Beitrag für das Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft 2018 habe ich zum Beispiel eine Kollegin zitiert, die mitmachen wollte, aber wegen Sorgearbeit nicht konnte, und bei mir selbst war dies ebenfalls nicht ohne Schwierigkeiten.¹⁶ Mein erster Sohn ist 1975 geboren. Daniela Hammer-Tugendhat, Viktoria Schmidt-Linsenhoff und ich

waren immer die einzigen, die Kinder hatten, was uns verbunden hat, aber eben dazu führte, dass wir auch andere Dinge im Kopf hatten. Viktoria Schmidt-Linsenhoff hat dann 1980, noch vor der ersten Kunsthistorikerinnenkonferenz, ein feministisch gefasstes Konzept für die Schwerpunktausstellung *Frauenalltag und Frauenbewegung* im Historischen Museum Frankfurt auf der Ulmer Vereinskongress *Kultur – Vermittlung – Öffentlichkeit* vorgestellt.¹⁷ Das war aus meiner Sicht auch die erste feministische Intervention in der Geschichte des Ulmer Vereins.

AG Kunstgeschichte mit links: Kunstvermittlung stellte ein Tätigkeitsfeld dar, das bis dato weder besonders mit symbolischem noch mit faktischem Kapital ausgestattet war, trotz der vielfach festgestellten Krise des Museums und der Versuche, neue Besucher:innengruppen zu erschließen. Im Gegenteil, häufig wurde diese Praxis weiterhin mit Komplexitätsverlust in Verbindung gebracht und damit, dass sie Wissen lediglich reproduziere, anstatt es selbst herzustellen. Es ging dabei um die Frage nach dem, was seitens der Kunstgeschichte als produktive Arbeit (Wissen) oder als reproduktive Arbeit (Vermittlung) verstanden wurde. Auf welche Art und Weise stand deine Arbeit an Kunstvermittlung im Kontext feministischer Anliegen der Zeit?

Irene Below: Ich glaube, dass da wirklich ein großer Bedeutungswandel stattgefunden hat. Kunstvermittlung war durch diesen «Bildungsschock», wie Holert es nennt, ein zentrales Thema, das Anfang der 1970er Jahre die politisierten jüngeren Kunsthistoriker:innen gleichermaßen beschäftigte: Jutta Held, Viktoria Schmidt-Linsenhoff und mich ebenso wie Martin Warnke, Wolfgang Pilz, Wolfgang Kemp und viele andere. Die Männer, die zum Sammelband *Kunstwissenschaft und Kunstvermittlung* beigetragen haben, sind alle an Hochschulen geblieben und kamen auf unbefristete Stellen, während die beiden Frauen, die außer mir in dem Band publiziert haben, Annegret Peschlow-Kondermann und Dagmar Waskönig, keine solchen Stellen bekamen und andere Wege eingeschlagen haben. Ich gehörte zu der damals noch geringen Anzahl verbeamteter Hochschulmitarbeiterinnen, hatte am Oberstufen-Kolleg viel Spielraum in Forschung und Lehre und konnte mich so am Rand oder im Mittelfeld positionieren. Durch die weitgehende Streichung unbefristeter Stellen im Mittelbau hat sich die Situation heute grundlegend geändert, auch wenn die Anzahl von Mitarbeiterinnen gestiegen ist.

Was die Beschäftigung mit Fragen der Kunstvermittlung damals so attraktiv machte, lag in der Hoffnung begründet, durch Bildung die Schule, die Hochschule und damit die Gesellschaft verändern zu können. In den 1970er Jahren bildeten Pierre Bourdieus Arbeiten eine wichtige Grundlage, vor allem seine Analysen zur Verhinderung von Chancengleichheit durch Kunstwahrnehmung.¹⁸ Uns ging es deswegen darum, für Museen und Ausstellungen, aber auch Kunstgeschichte und eben ganz entscheidend Kunstpädagogik die verschiedenen Klassenverhältnisse zu adressieren und zu überbrücken. Diese ideologiekritische Position erweiterte sich in den 1980er Jahren auch bei mir durch eine feministische und in den 1990er Jahren durch eine postkoloniale Neuorientierung. Dabei spielten die wachsende Anzahl von Kollegiat:innen, die migrantische Perspektiven einbrachten, sowie die Berücksichtigung ihrer Erfahrungen eine wichtige Rolle. In den Lehrveranstaltungen verschob sich der Fokus mehrfach, zunächst auf die Frage nach den Künstler:innen und Kurator:innen im Kunstbetrieb und die Rolle des Museums, dann auf die Untersuchung der Bedeutung von Kunst im Zeichen der Globalisierung.¹⁹

AG Kunstgeschichte mit links: Wie hast du die Auseinandersetzung mit museums- und ausstellungstheoretischen Ansätzen und Kunstvermittlung innerhalb der Kunstgeschichte beziehungsweise Kunstwissenschaft zu der Zeit wahrgenommen? Gab es auch Widerstände gegen eure Arbeit?

Irene Below: Während der Zeit in Bielefeld haben wir mehrfach versucht, mit dem dortigen Museum zusammenzuarbeiten. Uns interessierten grundlegende Fragen: Was genau wird gesammelt und nach welchen Kriterien? Für die Auseinandersetzungen mit der Bielefelder Kunsthalle spielte außerdem eine besondere Rolle, dass die Institution auf Wunsch Rudolf August Oetkers, der finanziell an der Gründung der Kunsthalle beteiligt war, nach Richard Kaselowsky benannt wurde, seinem Stiefvater. Das führte zu einer großen öffentlichen Debatte, weil Kaselowsky während des Nationalsozialismus im Freundeskreis Reichsführer SS um Heinrich Himmler war und da auch Geld gegeben hatte. Die ganze Diskussion ist auf ziemlich geschickte Weise von den Oetkers abgefangen worden, indem sie Joachim von Moltke, den Bruder des NS-Widerstandskämpfers Helmuth von Moltke, zum Leiter machten und die Sammlung des US-amerikanisch-jüdischen Sammlers Morton D. May zur Eröffnungsausstellung zeigten.²⁰ Wegen der Namensgebung gab es 1968 in Bielefeld große Proteste, der Ministerpräsident von Nordrhein-Westfalen sagte sein Kommen ab und die große Eröffnungsfeier wurde gestrichen. Diese ersten Proteste kannte ich nur durch Erzählungen, aber die Debatte kam kurz nach meinem Arbeitsbeginn in Bielefeld 1971 bei der Eröffnung der Ausstellung der Werkkunstschule wieder auf, die damals Teil der Fachhochschule wurde.²¹

Nach den Protesten bei der Eröffnung und der Zensur des kapitalismuskritischen Ausstellungsbeitrags der studentischen Gruppe Kunst und Politik (KUPO) *obszön – nicht obszön* habe ich dem Museumsdirektor in einem Schreiben vom 28. Juni 1971 Vorschläge für eine mögliche Zusammenarbeit im Rahmen der Planungen für das Fach Künste am Oberstufen-Kolleg gemacht, sowohl im Hinblick auf die Auswahl der Sammlungsobjekte als auch auf deren Präsentation und Vermittlung an Jugendliche.²² Darauf ist das Museum aber nicht eingegangen. Wir kamen dann erst sehr viel später im Zuge der feministischen Wende in der Kunstgeschichte zusammen, als ich eine Ausstellung mit den Arbeiten von Künstlerinnen aus der Sammlung in deren Depot machen wollte. Aber auch da gab es viele Widerstände. Es war gerade der Studienbegleitbrief vom ersten Funkkolleg über «den feministischen Ansatz» erschienen, und in Berlin hatte die Ausstellung *Das verborgene Museum. Dokumentation der Kunst von Frauen in Berliner öffentlichen Sammlungen* (18. Dezember 1987–7. Februar 1988) stattgefunden, die von einer Arbeitsgruppe der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst (ngbk) organisiert wurde. Als Kritik an deren Konzeption einer die Arbeiten verbindenden Vorstellung von «weiblicher Ästhetik» entwickelten wir ein anderes Ausstellungskonzept. Die Ablehnung unseres Vorhabens durch die Kunsthalle, Berichte im linken Stadtblatt und die Unterstützung durch das Interdisziplinäre Zentrum für Frauenforschung (IFF) an der Universität Bielefeld führten zu größerer Resonanz in der Stadt.

AG Kunstgeschichte mit links: Du warst an der Etablierung von Kunstwissenschaftsdidaktik am Oberstufen-Kolleg in Bielefeld maßgeblich beteiligt und hast erwähnt, dass du dort Überlegungen zum Ausstellungsmachen als kunstwissenschaftliche Praxis entwickelt hast. Kannst du uns hierzu etwas mehr berichten, mit welchem Anliegen du das verfolgst und in welchen Kontexten du diese Arbeit



2 Arbeitsspuren des Projekts *es gab nicht nur das bauhaus - wohnen und haushalten in dessauer siedlungen der 20er jahre* im Oberstufen-Kolleg, Bielefeld 1993

damals verortet hast, auch im Zusammenhang mit deiner eigenen kuratorischen Praxis?

Irene Below: Für mich war die kritisch-analytische und strukturelle Auseinandersetzung mit Ausstellungen und musealen Sammlungspräsentationen sowie deren Politiken wichtig. Im Fachmagazin *Kunst + Unterricht* habe ich einen Artikel dazu geschrieben, inwiefern Praktiken des Ausstellens auch im Unterricht eingesetzt werden können – und wieso gerade die analytische und praktische Beschäftigung mit den Möglichkeiten des Ausstellens zu kritischen Urteilen führen kann.²³ Während meiner Zeit am Oberstufen-Kolleg haben wir eigentlich ständig Ausstellungen gemacht, angefangen von Präsentationen in den Kursen und nach Exkursionen im offenen Ausstellungsbereich am Kolleg bis zu Ausstellungen, die überregional gezeigt wurden (Abb. 2).²⁴ Wir haben außerdem in Bielefeld das Programm der Kunsthalle oft (kritisch) begleitet, weil es eben nicht so einfach war zusammenzuarbeiten. Als es dort eine Ausstellung von Allen Jones gab, der ein ziemlich sexistischer Pop-Artist ist, haben wir beispielsweise eine Gegenausstellung gemacht. Oder 1980 die Ausstellung *Der Mensch im Bild* mit dem Untertitel *Vom Nackten Mann und der angezogenen Frau zum angezogenen Mann und der nackten Frau*. Das sollte ein Durchmarsch durch die Kunstgeschichte anhand von Reproduktionen sein. Also solche Spielereien haben wir damals versucht. In der Kunstpädagogik war es ein Sakrileg, etwas mit Reproduktionen zu machen. Das fanden die meisten Kunstpädagog:innen unmöglich. Ich dagegen dachte immer und denke noch, dass das gut geklappt hat, mit

solchen Bildern zu arbeiten und auch etwas zu sammeln. Das war oft nicht so mühsam wie einen Text zu formulieren, da man auch assoziativer vorgehen konnte. Das fand und finde ich als didaktisches Prinzip einfach gut.

AG Kunstgeschichte mit links: In einigen deiner Texte hast du dich mit der Frage der Ausstellungswürdigkeit auseinandergesetzt, also in dem Sinne, was überhaupt ausstellungswürdig ist – in Bezug auf Reproduktionen, aber auch auf Arbeiten von Schüler:innen. Wir mussten in dem Zusammenhang an Werner Hofmann denken, der für die Ausstellung *Nana. Mythos und Wirklichkeit* 1973 in der Hamburger Kunsthalle überwiegend mit Reproduktionen arbeitete.

Irene Below: Es ging zu diesem Zeitpunkt darum, überhaupt erstmal das ganze visuelle Material zu erschließen – egal ob Werbung, Wahlkampfplakat oder Kunstwerk – und zu untersuchen, auf welche Art und Weise dieses Bildmaterial eingesetzt wurde. 1964 war ich mit einer Exkursion des Kölner Kunsthistorischen Instituts und Heinz Ladendorf in Wien bei der Ausstellung *Kunst um 1400* im Kunsthistorischen Museum. Ich weiß noch, wie ich dann alleine zu einer Ausstellung von Werner Hofmann gepilgert bin, der dort noch Direktor des damaligen 20er Hauses (heute Belvedere 21) war, in der Vorstellung: ‚Ach, da macht mal jemand was, was ich auch sehen will.‘ Denn die Kunstgeschichte endete damals um 1850 – die Moderne, deretwegen ich das Studium eigentlich gewählt hatte, war nicht vertreten. Und die ngbk bedeutete natürlich auch eine große Kehrtwende mit ihren ganzen Diskussionen: Wie macht man Ausstellungen, was wollen wir überhaupt ausstellen? Und das hat sich dann für mich einerseits an der Frankfurter Debatte und andererseits an zeitgenössischen Ausstellungen wie denen von Hofmann materialisiert. Der war 1970 auch auf dem Kunsthistorikertag präsent und damals dort eine Orientierungsfigur für jemanden wie mich.

Es gibt auch Ähnlichkeiten in der Sprache, wenn man die erste Fassung der Frankfurter Ausstellung im Historischen Museum mit unseren Konzeptpapieren für die Curriculumsentwicklung in Bielefeld vergleicht. Um die hessischen Rahmenrichtlinien für Kunst wurde beispielsweise unheimlich viel diskutiert. Da gab es bei uns – oder bei mir – die Haltung, dass wir erst mal verstehen müssen, woher unser Gegenüber kommt, wenn wir unterrichten. An wen wenden wir uns, wer sind die Rezipient:innen und was wollen sie? Das war in der ngbk ähnlich, dort wurden beispielsweise die ästhetischen Leitbilder von Jugendlichen untersucht.

AG Kunstgeschichte mit links: Wo zeigten sich Effekte eurer Arbeit an Kunstvermittlung als kritischer und emanzipatorischer Praxis innerhalb des Kunst- und Ausstellungsbetriebs, etwa in Museen, aber auch an Orten wie Kunstvereinen? Könntest du in dem Zusammenhang noch etwas ausführlicher auf dein Engagement in der ngbk eingehen?

Irene Below: Die ngbk habe ich nur in den ersten Jahren aktiv erlebt.²⁵ Dort gab es gleich 1969 diese kritischen Ausstellungen, etwa die Eröffnungsausstellung zu John Heartfield. Ich fand dieses ganze Modell und die Treffen, an denen ich damals teilnahm, sehr spannend. Mich hat die Tätigkeit in diesem neuen vereinsähnlichen Zusammenschluss aus verschiedenen Gründen angesprochen: wegen der basisdemokratischen Organisation, der partizipativen Struktur und vor allem wegen der interdisziplinären Zusammenarbeit mit verschiedensten Beteiligten, etwa Künstler:innen. Es gab außerdem seit der Gründung dort eine AG zu Kunst

und Erziehung, die das Feld als politische Selbstermächtigung verstand. Irgendwann habe ich mich aus der ngbk aber zurückgezogen und mir die Ausstellungskataloge und Broschüren nach Bielefeld schicken lassen – und die Aktivitäten eher aus der Ferne weiterverfolgt. So wie ich mich erinnere, hat sich die fundamentale Kritik dort doch ziemlich schnell ideologisch verhärtet. Ich war dann froh, nicht mehr in Berlin zu sein, weil man dort immer sagen musste, welcher politischen Gruppe man sich zuordnet, und in Bielefeld waren die noch alle zusammen. Es gab diese Aufteilung der Gruppen einfach nicht so stark. Das war eben Provinz. Ich habe kürzlich aus diesem Heftchen zum vierzigjährigen Jubiläum der ngbk entnommen, dass es wohl einige andere dort ebenfalls als sehr restriktiv erlebt haben. Leonie Baumann hat das später wieder in ein ruhigeres Fahrwasser manövriert. Und obwohl sich die ideologischen Fronten damals so verhärtet hatten, haben wir ja trotzdem durchgehalten, irgendwie. Gefreut hat mich deshalb die erneute Verbindung 2019: Für die Ausstellung *Licht Luft Scheiße. Archäologien der Nachhaltigkeit* wurden die Tafeln zur ökologischen Knarrbergsiedlung in Dessau aus unserer über zwanzig Jahre alten Ausstellung *es gab nicht nur das bauhaus* vom Museum für Stadtgeschichte Dessau ausgeliehen und im Katalog vorgestellt.²⁶

AG Kunstgeschichte mit links: In welchem Verhältnis stehen deiner Meinung nach diese Anliegen und Arbeiten zu den heutigen Praktiken der Kunstvermittlung und Ausstellungspraxis? Siehst du hier Kontinuitäten? Wo liegen Differenzen?

Irene Below: Da stecke ich natürlich nicht mehr so drin, aber ich habe den Eindruck, dass viele ehemals kritische Positionen heute Selbstverständlichkeiten sind: Partizipation von Nutzer:innen, die Berücksichtigung queer-feministischer Positionen und postkolonialer Ansätze, die Selbstreflexion der Ausstellungsinstitutionen und ihrer Geschichte. Es ist etwa großartig und war lange Zeit undenkbar, dass die Kunsthalle Bielefeld sich öffentlich mit ihrer Geschichte und den zivilgesellschaftlichen Protesten gegen die Namensgebung beschäftigt.²⁷ Interessant finde ich auch die aktuell verbreitete Vorstellung von Museen, anderen öffentlichen Ausstellungsinstitutionen und periodisch wiederkehrenden Großausstellungen als demokratische dritte Orte, die dem Austausch und der Selbstverständigung aller Beteiligten dienen – von Künstler:innen über Besucher:innen, Kurator:innen, Vermittler:innen und anderen Akteur:innen. Positionen von beispielsweise Nora Sternfeld und hier vor Ort in Bielefeld von der Direktorin der Kunsthalle Christina Végh und den Leiterinnen des Kunstvereins Victoria Tarak und Katharina Klang zeigen, dass sich in der Hinsicht viel bewegt hat. Auf der anderen Seite sind offenbar Finanzierungen in neoliberalen Zeiten und in den als *public-private partnerships* organisierten Institutionen komplizierter geworden, die Arbeitsbedingungen häufig prekärer, die Eintrittspreise massiv gestiegen und damit die Zugänglichkeit erschwert ... Es bleibt also noch weiterhin viel zu tun.

- 1 Irene Below: Kunstwissenschaft und Kunstvermittlung. Vorbemerkungen zu diesem Band, in: dies. (Hg.): Kunstwissenschaft und Kunstvermittlung, Gießen 1975, S. 5–8, hier S. 5.
- 2 Ebd.
- 3 Zum Verständnis des Begriffs Kunstvermittlung siehe insbesondere Wolfgang Pilz: Kunst, Kunstwissenschaft und Pädagogik. Vorschläge zur Fächerintegration an der Gesamtschule, in: Below 1975 (wie Anm. 1), S. 209–244; Detlef Hoffmann: Ein Museum der demokratischen Gesellschaft. Das Historische Museum Frankfurt im Streit der Meinungen, in: kritische berichte 1, 1973, Nr. 1, S. 23–32.
- 4 Ellen Spickernagel und Brigitte Walbe in einer E-Mail an Isabelle Lindermann, 25.03.2025.
- 5 Resümees der im Alternativprogramm des XIII. Deutschen Kunsthistorikertages in Konstanz gehaltenen Referate, Abschnitt 4: Kunstgeschichte und Schule (Diskussionsleitung Irene Below, Bielefeld), in: kritische berichte 1, 1973, Nr. 1, S. 80–81, hier S. 80.
- 6 Vgl. den ersten Zwischenbericht: Bielefeld. AG Kunstwissenschaft und Schule im Ulmer Verein, in: kritische berichte 1, 1973, Nr. 1, S. 18–20, hier S. 19.
- 7 Ebd., S. 19–20.
- 8 Ebd., S. 20.
- 9 Irene Below war ab Oktober 1970 erst Planerin der Schulprojekte Laborschule (LS) / Oberstufenkolleg (OS) an der Universität Bielefeld und seit der Eröffnung des Oberstufen-Kollegs 1974 Dozentin für Künste und Frauenstudien. Das Kolleg hatte eine besondere Stellung in der Hochschullandschaft: in Form eines Colleges verband es bis zum Jahr 2004 als neue Tertiärstufe in einem vierjährigen Ausbildungsgang ab Klasse 10 die Schuloberstufe mit den Eingangssemestern der Universität. Der erfolgreiche OS-Abschluss beinhaltete das Abitur und berechnete die Absolvent:innen zum Studium in ihren Wahlfächern in einem höheren Fachsemester bzw. nach der Zwischenprüfung.
- 10 Scuola di Barbiana: Lettera a una professoressa, Florenz 1967. In dem von den Schüler:innen verfassten Buch geht es um ihre Ausgrenzung in der Regelschule und die Alternative in Barbiana. Es erschien auf Deutsch im Wagenbach-Verlag: Scuola di Barbiana. Die Schülerschule. Brief an eine Lehrerin, Vorwort von Peter Bichsel, übersetzt von Alexander Langer, Berlin 1970.
- 11 Bilderhefte der staatlichen Museen, Berlin 1967, H. 1: Martin Warnke: Flämische Malerei des 17. Jahrhunderts; H. 2: Gerd Höpfner: Südostasiatische Schattenspiele; H. 3: Peter Krieger: Maler des Impressionismus; H. 4: Ulrich Gehrig: Hildesheimer Silberfund.
- 12 Martin Warnke: Wissenschaft als Knechtungsakt, in: ders.: Künstler, Kunsthistoriker, Museen. Beiträge zu einer kritischen Kunstgeschichte, Luzern/Frankfurt 1979, S. 99–107, hier S. 99.
- 13 Vgl. auch Irene Below: Eingreifende Kunstgeschichte. Der Aufbruch 1967 in Berlin, in: Martin Papenbrock/Norbert Schneider (Hg.): Schwerpunkt: Kunstgeschichte nach 1968 (Kunst und Politik, Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft), Bd. 12, Göttingen 2010, S. 11–32.
- 14 Detlef Hoffmann: Ein Museum der demokratischen Gesellschaft. Das Historische Museum Frankfurt im Streit der Meinungen, in: kritische berichte 1, 1973, Nr. 1, S. 23–32.
- 15 Irene Below: Neuere kunstpädagogische Konzepte als Herausforderung an Museen und Ausstellungsinstitute. 4 Thesen, in: kritische berichte 1, 1973, Nr. 1, S. 20–23.
- 16 Irene Below: Die Unterprivilegierung der Frauen in den kunstwissenschaftlichen Institutionen. Alternativprogramm des Ulmer Vereins/Kunsthistorische Studentenkonferenz auf dem XIII. Deutschen Kunsthistorikertag in Konstanz: Kritik der Praxis der kunstwissenschaftlichen Institutionen (12.04.1972), in: Norbert Schneider (Hg.): Schwerpunkt: Kunst und Kultur um 1968 (Kunst und Politik, Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft), Bd. 20, Göttingen 2018, S. 149–158; dies.: betrifft die Emanzipationsgeschichte. Kunsthistorikerinnen im Aufbruch 1972, in: ebd., S. 159–168. Für eine frühere Einschätzung zum Verhältnis von feministischen Anliegen der Zeit und den Strukturen in der Kunstgeschichte siehe dies.: Einen Tomatenwurf der Kunstgeschichte gab es nicht ... Zur Entstehung feministischer Forschung in der Kunstgeschichte, in: kritische berichte 18, 1990, Nr. 3, S. 7–16.
- 17 Irene Below: Feministische Interventionen: Die Ausstellung *Frauenalltag und Frauenbewegung 1890–1980* im Historischen Museum in Frankfurt, in: Annegret Friedrich (Hg.): Die Freiheit der Anderen. Festschrift für Viktoria Schmidt-Linsenhoff zum 21. August 2004, Marburg 2004, S. 67–81.
- 18 Pierre Bourdieu/Jean-Claude Passeron: Die Illusion der Chancengleichheit. Untersuchungen zur Soziologie des Bildungswesens am Beispiel Frankreichs (1964), Stuttgart 1971; Pierre Bourdieu: Elemente zu einer soziologischen Theorie der Kunstwahrnehmung, in: ders.: Zur Soziologie der symbolischen Formen, Frankfurt 1979, S. 159–201. Vgl. Irene Below: Ästhetische Erziehung als Bestandteil der allgemeinen Ausbildung am Oberstufen-Kolleg, in: Schulprojekte der Universität Bielefeld, 1973, Nr. 5, S. 13–85, hier S. 62–69.
- 19 Vgl. z. B. Irene Below: Im Depot. Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts in der Kunsthalle Bielefeld als Unterrichtsgegenstand, in: kritische berichte 16, 1988, Nr. 1, S. 65–77.
- 20 Joachim von Moltke galt aufgrund seines Bruders als unverdächtig. Laut der Familienbiografie von Jochen Thies trat er allerdings Ende 1933 in die SA ein; den von Thies zitierten Äußerungen der Mutter zufolge hatten Joachim von Moltke und zwei seiner Geschwister sich «mit dem neuen

Regime arrangiert». Jochen Thies: *Die Moltkes. Von Königgrätz nach Kreisau. Eine deutsche Familiengeschichte*, München 2010, S. 193.

21 Erst 1998 wurde die Institution in Kunsthalle Bielefeld umbenannt. Vgl. Irene Below: *Die Kunsthalle Bielefeld. Ein «großer Gedenkstein» für Täter und Opfer?* in: Jutta Held (Hg.): *Mitte des Jahrhunderts. 1950 – Geschichte und Mythos (Kunst und Politik, Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft)*, Bd. 2, Göttingen 2000, S. 175–196; diesl.: «Um Schaden von unserer Stadt und allen Beteiligten abzuwenden». Die symbolische Ordnung der Geschlechter im Streit um die Bielefelder Kunsthalle, in: *FKW Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur* 27, 1999, S. 6–24. <https://www.fkw-journal.de/index.php/fkw/article/view/685>, Zugriff am 13.05.2025; zuletzt beim Symposium der Kunsthalle Bielefeld 21./22.04. 2023: Kunst hat WUMM. Die Kunsthalle und ihre Namensgebung als Ort zivilgesellschaftlicher Debatten und künstlerischer Interventionen, <https://www.youtube.com/watch?v=U3jGHZtn-0>, Zugriff am 13.05.2025. Der Vortrag fand in der Sektion *Gute Geister, Böse Geister: Den Geschichten der Kunsthalle ins Auge sehen* des Symposiums statt, <https://kunsthalle-bielefeld.de/entdecken/kb-journal/kunst-hat-wumm-die-kunsthalle-und-ihre-namensgebung-als-ort-zivil-gesellschaftlicher-debatten-und-kuenstlerischer-interventionen/>, Zugriff am 20.05.2025.

22 Vgl. die Abbildungen in: <https://www.youtube.com/watch?v=U3jGHZtn-0>, Zugriff am 13.05.2025, Min. 15:30.

23 Irene Below: *Lasst Schüler Bilder gebrauchen! Ausstellungen als Form gesellschaftlicher Praxis im Kunstunterricht*, in: *Kunst + Unterricht* 1978, Nr. 52: *Sammeln und Ausstellen*, S. 65–69.

24 Seit 1980 setzen sich Kollegiat:innen in mehreren Projekten mit der Geschichte des Ober-

stufen-Kollegs auseinander, z. B. als Ausstellung *Vom Klospruch zum Mauerbau*, 1980 gezeigt beim Kunstpädagogischen Kongress Köln; als Buch: Irene Below/Peter Fuchs: *Die schönen Zeiten sind vorbei. Die schönen Zeiten hat es nie gegeben! Politische Kultur von unten in einer Reforminstitution*, Frankfurt 1984; und in *es gab nicht nur das bauhaus. wohnen und haushalten in Dessauer Siedlungen* – eine umfangreiche wachsende Ausstellung, die nach mehreren Exkursionen 1993/94 in Kooperation mit dem Bauhaus Dessau entstand. Alle Ausstellungstafeln sind im Katalog abgebildet: *Bauhaus Dessau/das Oberstufen-Kolleg: es gab nicht nur das bauhaus. wohnen und haushalten in dessauer siedlungen der 20er Jahre*, Stiftung Bauhaus Dessau 1994. Ausstellungsorte: Universität Bielefeld, Bauhaus und Museum für Stadtgeschichte Dessau, Frauenmuseum Bonn, Bauhaus-Universität Weimar u. a. Heute befinden sich die Ausstellungstafeln im Museum für Stadtgeschichte Dessau. Vgl. Irene Below: *Es gab nicht nur das Bauhaus. Wohnen und Haushalten in Dessauer Siedlungen der 20er Jahre*, in: *Pädagogik* 47, 1995, Nr. 4, S. 23–26.

25 Irene Below: «Berlins demokratischer Modellkunstverein [...] eine linke Bastion wie im Theaterleben der Schaubühne». Wie alles anfing, in: *Neue Gesellschaft für Bildende Kunst e. V./ngbk (Hg.): Neue Gesellschaft für Bildende Kunst. 40 Jahre*, Berlin 2009, S. 31–52.

26 Vgl. Sandra Bartoli/Silvan Linden/Florian Wüst (Hg.): *Archäologien der Nachhaltigkeit*, archaeologies of sustainability, Hamburg 2020, S. 72–85.

27 Vgl. das Symposium *Gestern. Heute! Morgen? Vom Museum der Spätmoderne, seinen Geschichte(n) und seiner Zukunft, Denkmalschutz, dem ›Dritten Ort‹ oder Klimakiste versus Klimakrise*, 21./22. April 2023, Kunsthalle Bielefeld.

Bildnachweis

- 1 Foto: Peter Fuchs.
- 2 Foto: Klaus Möller.