

Karin Rebbert

Rezension zu Kunstvermittlung 1 + 2

Kunstvermittlung 1. Arbeit mit dem Publikum, Öffnung der Institution. Formate und Methoden der Kunstvermittlung auf der documenta 12, hrsg. von Ayse Güleç, Claudia Hummel, Sonja Parzefall, Ulrich Schötter und Wanda Wieczorek. Kunstvermittlung 2. Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12. Ergebnisse eines Forschungsprojekts, hrsg. von Carmen Mörsch und dem Forschungsteam der documenta 12 Vermittlung. Beide Bände: Publikationen des Institute for Art Education (IAE) der Zürcher Hochschule der Künste. Berlin: diaphanes 2009.

Im vergangenen Jahr erschienen zwei Bücher, die sich – ausgehend von den verschiedenen Vermittlungsaktivitäten zur documenta 12 – mit dem öffentlichen Sprechen über Kunst beschäftigen. Der erste der zwei aufeinander bezogenen Bände gibt einen Überblick über die unterschiedlichen (Vermittlungs-)Formate und Projekte, die bei der letzten Ausgabe der weltweit größten Schau zeitgenössischer Kunst in Kassel (2007) zur Anwendung kamen. Band 2 widmet sich der Reflexion dieser Vermittlungsarbeit. Als Ergebnis eines begleitenden Forschungsprojekts versammelt er Beiträge unterschiedlicher Autor_innen, die in der Kasseler Kunstvermittlung und Bildungsarbeit tätig waren. Sie zeigen Methoden und Selbstverständnisse auf, beschreiben beispielhafte Vermittlungssituationen, arbeiten

emanzipative Potenziale, aber auch Schwierigkeiten oder komplett gescheiterte Momente heraus. Sie denken über Sprecher_innenpositionen, Zuschreibungen und eigene Erwartungen nach, reflektieren institutionelle und gesellschaftliche Bedingungen und binden die erprobten Vermittlungspraxen und Bildungsansätze an den internationalen Diskurs an.

Carmen Mörsch, Leiterin der Begleitforschung, führt die Reflexionen inhaltlich ein. Sie unterscheidet vier Diskurse, die ihrer Auffassung nach gegenwärtig in der institutionell verankerten Kunstvermittlung zu beobachten sind. Als dominantesten identifiziert sie den *affirmativen* Diskurs, der traditionell von autorisierten Sprecher_innen der Institution artikuliert wird und am Fachpublikum ausgerichtet ist, und grenzt diesen vom *reproduktiven* Diskurs ab, der fachferne Publikula durch Museumspädagog_innen und Kunstvermittler_innen an die Kunst heranführt. Den dritten Diskurs bildet ein *dekonstruktiver*, der sich eng mit der kritischen Museologie seit den 1960er Jahren verbindet. Vermittlung versucht hier Kulturproduktion und ihre Institutionen kritisch zu hinterfragen, weist selbst künstlerische Merkmale auf und nutzt sowohl interventionistische als auch klassische Methoden und Formate. Als Diskurs, der bislang selten zu finden sei, betrachtet Mörsch den *transformativen*. Hier übernehme Kunstvermittlung die Aufgabe, „Funktionen der Ausstellungsinstitution zu erweitern und sie politisch, als Akteurin gesellschaftlicher Mitgestaltung, zu verzeichnen“ (Band 2, S. 10). Von

entscheidender Bedeutung für das Modell der vier Diskurse ist, dass in der Vermittlungspraxis meistens mehrere der Diskurse gleichzeitig wirken. Mörschs Ansatz wird damit im Sinne einer Theoriebildung produktiv, die über die im Buch angeführten Erfahrungen hinaus greift. Er erlaubt es, eine Vielzahl von Vermittlungsansätzen zu ordnen, ohne zu klassifizieren und an der Komplexität von Vermittlungssituationen oder an den institutionellen Realitäten vorbei zu zielen.

Zur Wirklichkeit der Kunstvermittlung zählt unter anderem die Feminisierung des Bereichs, in dem mehrheitlich in prekären Anstellungsverhältnissen gearbeitet und mit genderspezifischen Rollenerwartungen umgegangen wird, so etwa mit der Unterscheidung zwischen der Dienstleistung einer Museumsführerin und der Rede eines männlich konnotierten *Connaisseurs* oder Kunstkommentators (vgl. Landkammer, Band 2, S. 148). Den aus solchen Zuschreibungen resultierenden Abwertungen hält die d12 Begleitforschung eine *kritische Kunstvermittlung* in Theorie und Praxis entgegen. Die kritische Vermittlung, die als Ideal und Anspruch in nahezu allen Beiträgen der Publikation präsent ist, stellt hegemoniale Strukturen in Frage, entwirft das Publikum als gleichberechtigtes Gegenüber und wird aus verschiedenen Einflüssen gespeist: aus der kritischen Pädagogik, konstruktivistischen Lerntheorie, Psychoanalyse, Performativitätstheorie und Dekonstruktion, dem Poststrukturalismus, den Cultural Studies, der postkolonialen, feministischen und queeren Theorie.¹ Für die Begleitforschung bildete sich ein Team aus 21 der insgesamt 86 Vermittler_innen, das während der Ausstellungsdauer regelmäßig zusammen kam, um die eigene Praxis zu reflektieren. Die Herangehensweise der Gruppe erinnert an Ansätze der *militanten Untersuchung*, die kollektiv Selbstbeobachtung üben und Machtverhältnisse erforschen.² Die Leiterin der Begleitforschung nahm eine Doppelrolle ein: sie wirkte an der Konzeption der Vermittlungsarbeit mit und untersuchte diese. Auch dieses Vorgehen ist traditionellen Vor-

stellungen einer objektiven und unparteiischen Wissenschaft entgegengesetzt.

Der Übersicht wegen soll an dieser Stelle zwischen den einzelnen Vermittlungsaktivitäten der documenta 12 unterschieden werden, die zum Teil ineinander griffen und die gleichen Personen involvierten. Band 1 erfasst neben der Arbeit der Abteilung Vermittlung konsequenterweise auch Initiativen, die im Kontext des documenta 12 Beirats angesiedelt waren.³ Ausführlich dargestellt wird zudem das Schüler_innen-Projekt *Die Welt bewohnen*, das um jeweils einen Schwerpunkt zur Vermittlungsarbeit mit Kindern (*Aushecken*) und zu den Aktivitäten in der documenta-Halle ergänzt wurde – hier stehen die *Lunch Lectures* im Zentrum, die wechselweise vom Beirat, den *Magazines* und den Vermittler_innen verantwortet wurden. Herzstück der Abteilung Kunstvermittlung waren zwanzig *Projekte*, die von Vermittler_innen entwickelt und in Zusammenarbeit mit dem Kulturzentrum Schlachthof e.V. realisiert wurden. Im Gegensatz zur klassischen Führung banden sie lokale Akteure ein und wurden umsonst angeboten. Sie zeichneten sich durch eine größere methodische Vielfalt aus und adressierten spezifische Publika, die nicht dem angestammten Besucher_innenprofil entsprachen (vgl. Band 1, S. 112ff.) Die *Projekte*, die inhaltlich an die Ausstellung, die sogenannten *Leitmotive*⁴ und die Aktivitäten des Beirats anschlossen, waren nicht Teil des documenta 12 Budgets, sondern wurden unabhängig davon durch eine in letzter Minute akquirierte Förderung⁵ möglich.

Die fehlende Budgetierung zentraler Vermittlungsaktivitäten ist zugleich blinder Fleck der documenta 12 wie Gegenstand kritischer Vermittlungsarbeit. So berichtet der Leiter der Vermittlungsabteilung, dass die Geschäftsführung der documenta darauf bestand, Ausstellungsbesucher_innen wie gewohnt über einen Subunternehmer Führungen und Services gegen Bezahlung anzubieten. Dies musste zwangsläufig mit dem Anspruch kollidieren, einen „Unterschied zwischen Führung und Kunstvermittlung zu etablie-

ren“ (Schötter, Band 1, S. 87). Am Ende wurde ein Mittelweg gefunden, der ökonomisch zu Lasten der Vermittler_innen ausfiel: Einzelne engagierten sich neben den Führungen, mit denen sie ihr Einkommen bestritten, in der Begleitforschung, bei den *Lunch Lectures* und in den *Projekten* der Kunstvermittlung. Alle drei Aktivitäten basierten auf unbezahlem Engagement und persönlichen Ressourcen.

Selbstkritische Erfahrungsberichte in Band 2 verdeutlichen den Aufwand der Vermittler_innen, Repräsentation – auch im Rahmen von Führungen durch eine Großausstellung – grundsätzlich zu problematisieren. So zeigt etwa Kathrin Nölle auf, dass der Anspruch, Rollen zu verlassen und mit Routinen zu brechen, beispielsweise Rituale des autorisierten Sprechens⁶ abzulehnen, sowohl im Vermittlungsalltag als auch im Plenum der Vermittler_innen schwer einzulösen war (S. 177ff.). Carmen Mörsch geht an anderer Stelle auf die geringe Sichtbarkeit ein, in der *Projekte* und *Lunch Lectures* stattfanden, die trotz öffentlicher Ankündigung nie ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückten, sondern eher schwach besucht waren und/oder vornehmlich Kolleg_innen anzo-gen: Genau diese „Halbsichtbarkeit“ habe den *Projekten* ein Stück ihrer Qualität gegeben, denn so hätten sie sich der Kontrolle und auch der Instrumentalisierung entzogen (vgl. Mörsch, Band 1, S. 109). Die documenta habe die *Projekte* nicht nur nicht finanziert, sondern sie auch nicht öffentlich zur Selbstprofilierung als fortschrittliche, vermittlungorientierte Institution genutzt. Es wird deutlich, dass – neben Fragen der Repräsentation und Profilierung, zu der nun die Publikation der beiden Bände beiträgt – innerinstitutionelle Auseinandersetzungen um Hegemonie und Interpretationshoheit einer kritischen Kunstvermittlung strukturell entgegenstehen. Im Sinne der Thematisierung von Machtverhältnissen sind sie zugleich Gegenstand einer emanzipatorischen Vermittlungspraxis. Zu den Akteuren, deren Interessen miteinander kollidieren, zählen hier die Geschäftsführung, die künst-

lerische Leitung, der Besucherdienst, die Abteilung Kunstvermittlung, die Vermittler_innen, die Kommunikationsabteilung, Sponsoren, Besucher_innen und die Begleitforschung.

Indem beide Bände die Reflexion über Vermittlung in die aktuelle Diskussion um kulturelle Bildung einbinden, schaffen sie einen diskursiven Rahmen, der über innerinstitutionelle Konflikte hinausweist. Nahezu alle Beiträge unterscheiden Bildung von objektivierbarem Wissen und artikulieren ein Selbstverständnis, nach dem Bildungsprozesse weitestgehend unkontrolliert verlaufen sollen. Einzelne Darstellungen diskutieren (kultur-) politische Auseinandersetzungen um Bildungsbegriffe und Strategien. So berichten Christine Knüppel und Ayse Gülel in ihrem Beitrag, dass das Kulturzentrum Schlachthof die Kooperation mit der documenta, die lokal anfänglich auf großes Unverständnis stieß, sowohl für eine bessere kulturpolitische Positionierung als auch für interne Bildungsprozesse zu nutzen hoffte (vgl. Band 1, S. 41–44). Stephan Fürstenberg und Henrike Plegge zeigen auf, wie das Kinderjugendnetzwerk KJN mit Bezug auf den Bildungsschwerpunkt seine Kritik an der kommunalen Kultur- und Sozialpolitik artikuliert (vgl. Band 2, S. 299–301), und Klaus Ronneberger problematisiert, dass gerade das vorherrschende neoliberale Projekt auf Eigeninitiative, Eigenverantwortung und Selbstbildung setzt (vgl. Band 1, S. 48–49). Ulrich Schötter, Leiter der Abteilung Vermittlung, resümiert die kommunikative Wirkung der kuratorischen Leitmotivik⁷ und der abteilungsübergreifenden Vermittlungsaktivitäten: „Bildung konnte nur daher als erfolgreicher Differenzbegriff eingebracht werden, weil er etwas Neues versprach und im Kontext dieser Kunstinstitution auf Entwicklung und Sichtbarkeit von Andersartigkeiten zielte. [...] Zur documenta 12 [...] war Bildung nicht genau zu verorten. Sie hatte keinen spezifischen Platz, da sie die gesamte Institution betraf.“ (Schötter, Band 1, S. 88ff.)⁸

Großausstellungen waren bisher sicher kein idealer Ort für eine kritische Vermittlungs- und Bil-

dungsarbeit. Bereits die Bedingungen, unter denen sie stattfinden – Besucherandrang, Repräsentationsdruck etc. – erschweren eine kritische Praxis. Nicht zuletzt wegen der großen Aufmerksamkeit, die sie generiert, ist die documenta allerdings auch wirkungsmächtig – wie sich etwa an der Diskursivierung des Kunstbetriebs in der Folge der dX zeigen ließe. Die Frage, ob der Fokus, den die documenta 12 auf Bildungsprozesse legte, die Institution tatsächlich nachhaltig verändern konnte oder an anderen Orten institutionell Niederschlag findet, wird sich erst in einigen Jahren beantworten lassen. Ein Wandel wird vielerorts mit Blick auf Förderetats und Förderauflagen zu diskutieren sein. Unbestritten ist, dass kulturelle Kompetenz und Partizipation bildungsabhängig sind. Evident ist zudem, dass Menschen von Bildungschancen und gesellschaftlicher Teilhabe ausgeschlossen bleiben. Die Enquête-Kommission des deutschen Bundestags gibt Handlungsempfehlungen an die Politik, Theater und Museen adressieren neue Besucher_innengruppen, Vermittlung boomt. Eine Transformation wird allerdings nur dann stattfinden können, wenn Institutionen Bildung als integralen Teil in ihren Budgets verankern und Vermittler_innen verbesserte Arbeitsbedingungen und professionelle Anerkennung erfahren (vgl. Mörsch, Band 2, S. 14ff.). Für die Theoriebildung und als Grundlage weiter führender Forschung sind bereits die vorliegenden Bände von Bedeutung. Sie überzeugen gerade in ihrer Vielstimmigkeit und Pluralität der Ansätze. Eine grundsätzliche Offenheit bezüglich ihres Ausgangs kennzeichnet viele der beschriebenen Projekte und unterscheidet die Forschung deutlich von der Mehrzahl gängiger Evaluationsdesigns.

1 Vgl. Mörsch, Band 2, S. 20. Die genannten Einflüsse korrespondieren größtenteils mit den Schwerpunkten, die das Institute for Art Education (IAE) in Zürich die „wichtigsten theoretischen Orientierungspunkte“ seiner Forschung nennt. Vgl. dazu <http://iae.zhdk.ch/iae/deutsch/ueber-uns/arbeitsprinzipien/>

(zuletzt gesehen 01.04.2009). Das IAE, dem Mörsch seit 2008 vorsteht, veröffentlichte die vorliegende Publikation mit Unterstützung der documenta GmbH.

2 Im Sinne der kritischen Kunstvermittlung wurden Methoden, Normalisierungen (etwa Zuschreibungen in Bezug auf Geschlecht und Herkunft), performative Interventionen oder etwa (Konflikt-) Potentiale der kuratorischen Setzungen diskutiert. Nach Ausstellungsende arbeitete die Gruppe gemeinsam an Band 2 (Vgl. Mörsch, S. 31).

3 Dieser wurde in Kooperation mit dem Kulturzentrum Schlachthof e.V. ins Leben gerufen, um die Ausstellung und ihre Leit motive lokal anzubinden, agierte jedoch unabhängig.

4 Leitmotivisch formulierte die künstlerische Leitung der documenta 12 drei Fragen an die Kunst und ihr Publikum: 1. Moderne? Ist die Moderne unsere Antike? 2. Leben! Was ist das blosse Leben? 3. Bildung: Was tun?

5 Gefördert wurde durch den Fond Soziokultur e. V. und die Heinrich-Böll-Stiftung.

6 Band 2 zeigt, dass dies wahlweise die Rolle einer Vertreter_in der Institution, studierten Kunstwissenschaftler_in, Pädagog_in, Künstler_in, Kritiker_in etc. beinhalten kann. Für eine Kritik am normierenden Sprechen siehe insbesondere die Beiträge von Hansel Sato (S. 67ff.), Sandra Ortmann (S. 257ff.) und Kea Wienand (S. 125ff.).

7 Insbesondere das dritte Leitmotiv der documenta 12, *Was tun?*, bezog sich direkt auf Bildung. Auffällig ist, dass der Beitrag, den die *Magazines* zum Schwerpunkt Bildung respektive Vermittlung leisteten, in den vorliegenden Bänden kaum beleuchtet wird.

8 Vgl. hier auch die Programmatik der Documenta11, die mit Bezug auf postkoloniale Realitäten Wissensproduktion ins Zentrum stellte.