

# »DER TANZ WAR SEHR FRENETISCH...«

Tim Pickartz

Kuratorische Praxis, Kunstvermittlung  
und Vermittlungskunst auf  
der dOCUMENTA (13)



[transcript] Image

**Aus:**

*Tim Pickartz*

»Der Tanz war sehr frenetisch...« –  
**Kuratorische Praxis, Kunstvermittlung und  
Vermittlungskunst auf der dOCUMENTA (13)**

April 2019, 426 S., kart., Klebebindung, 14 SW-Abbildungen, 2 Farbabbildungen

49,99 € (DE), 978-3-8376-4746-4

E-Book:

PDF: 49,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4746-8

*Der Tanz war sehr frenetisch, rege rasselnd, klingend, rollend, verdreht und dauerte eine lange Zeit* – so lautete der Titel der dOCUMENTA (13). Diese documenta habe kein Konzept, sei keine Ausstellung, sondern ein Geisteszustand, behauptete die Künstlerische Leiterin Carolyn Christov-Bakargiev. Sie artikuliere sich hingegen als verwirrende, unharmonische Choreografie, die über akademische Textproduktion hinausweise. Wie können Kunstwissenschaft, Vermittlung und einzelne Besucherinnen und Besucher mit dieser Herausforderung umgehen?

Tim Pickartz legt bei seiner aus umfangreicher Feldforschung hervorgegangenen *Dichten Beschreibung* Wert auf die Gleichwertigkeit der kuratorischen, vermittlerischen und künstlerischen Diskurse und vermeidet eine Reduktion der komplexen Struktur auf wenige Schlagworte. Die Studie bietet so auch Ansätze für den Umgang mit Ausstellungen im Allgemeinen.

**Tim Pickartz** (Dr. phil.), geb. 1983, ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für Kunst, Kunstgeschichte und ihre Vermittlung an der Universität Paderborn. Seine Schwerpunkte sind die Vermittlung von Gegenwartskunst, Ausstellungsanalyse und Kuratorische Praxis, vor allem auf internationalen Großkunstaustellungen. Er arbeitet darüber hinaus als freiberuflicher Kunstvermittler.

Weiteren Informationen und Bestellung unter:

[www.transcript-verlag.de/978-3-8376-4746-4](http://www.transcript-verlag.de/978-3-8376-4746-4)

© 2019 transcript Verlag, Bielefeld

»I'll just keep on

till I get it right«



# Inhalt

---

## **FORMAT, BEGRIFFE UND METHODE: »VORWORT ZUR ZWEITEN AUFLAGE«**

### **Eingrenzungen des Formlosen | 13**

Untersuchungsgegenstand: Die Vermittlungsinstitution | 14

Innerhalb der Grenzen: Aufbau der Arbeit | 19

Standortbestimmung: Forschungsstand | 20

### **Drei Perspektiven auf Vermittlung | 25**

Kuratorische Praxis: Zwischen Kuratoren und dem Kuratorischen | 26

Kunstvermittlung: Zwischen Kolonisierung und Emanzipierung | 33

Vermittlungskunst: Zwischen Infiltration und Assimilation | 38

### **Kriterien: Affirmation, Dekonstruktion und Transformation | 53**

### **Methoden-Bricolage | 59**

## **STRUKTUR DER VERMITTLUNG: »DER TANZ WAR SEHR FRENETISCH ...«**

### **Strukturen der documenta:**

**Körper, Parcours, Plattformen, Formlosigkeit | 67**

### **Strukturen der dOCUMENTA (13) | 73**

Notation: Tanz, Choreografie, Bewegung, Rhythmus, Widerstand | 79

### **Choreografisches Denken und Notation durch Anordnungen | 89**

### **Die Choreografie der dOCUMENTA (13) | 95**

**GEGENSTAND DER VERMITTLUNG:  
»ES GEHT NICHT UM IRGENDETWAS.«**

**Beteuerungen von Konzeptlosigkeit** | 101  
Konzepte zwischen Fetischisierung und Ablehnung | 105

**Die Rotunde des Fridericianums als ›pars pro toto‹** | 113  
Die mythische Anfangszeit | 114  
Begründung einer Legende | 115  
Die Botschaften Einzelner | 117  
Ort der Erinnerung | 119  
Tautologie oder alternative Sichtweisen? | 121  
Mythos und Legende – und doch eine Tradition | 127

**Strategien und Praktiken zur dOCUMENTA (13): Das Brain** | 129  
Definieren und implizieren | 131  
Geschichten erzählen | 133  
Konstellieren und assoziieren | 137  
(De-)Lokalisieren | 142  
Relationen herstellen | 145  
Modellieren und Miniaturisieren | 148  
Choreografieren und frenetisch tanzen | 153

**dOCUMENTA (13): Ein Geisteszustand** | 157

**KURATORISCHE PRAXIS:  
»MEHR ALS EINE AUSSTELLUNG UND  
GLEICHZEITIG KEINE AUSSTELLUNG.«**

**Vier Analysen aus vier Positionen** | 167

**Auf der Bühne: Das Erdgeschoss des Fridericianums** | 169  
Entree: Initiierende Setzungen | 170  
Linker Seitenflügel: Verweigerung und Scheitern | 172  
Rechter Seitenflügel: Gleichzeitigkeit von Orten und Zeiten | 174  
Leere Räume: Etwas, woran ich mich erinnern kann | 177  
Die homodiegetische Erzählerin | 178

**Unter Belagerung: Der Friedrichsplatz** | 181  
Erste Eindrücke | 182  
Nicht-Logozenismus und Nicht-Anthropozentrismus | 184  
Fiktive Monumente | 187  
Setzungen von Außen | 188

### **Auf dem Rückzug:**

#### **Karlsaeue und Orte abseits der Hauptschauplätze | 193**

Karlsaeue: Einige kleine freistehende Gebäude | 195

Kaufhäuser: Im Kontext anderer Institutionen | 199

Kloster Breitenau: Das Gewissen der dOCUMENTA (13) | 202

#### **Im Zustand der Hoffnung: Kabul | 205**

Fridericianum: Kabul und Quantenteleportation | 207

Ehemaliges Elisabeth Krankenhaus: Eine autonome Replik | 212

Kabul: Rekonstruktion einer Re-Edukation | 214

### **Auf Reisen mit Carolyn Christov-Bakargiev:**

#### **Inszenierung und Vorgehen | 219**

#### **Die Kehrseite der Affirmation | 227**

## **KUNSTVERMITTLUNG:**

### **»WAS TUN WIR, WENN WIR NICHT WISSEN, WAS WIR TUN?«**

#### **Vorbemerkung zur Kennzeichnung des Plural | 233**

#### **Von der Vermeidung der Didaktik zur Maybe Education | 237**

#### **Konzeption und Struktur der Maybe Education | 243**

School for Worldly Companions | 251

#### **Choreografie als delegierte Performance | 255**

#### **Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung | 261**

#### **Erfahrungsgeschichte | 271**

Hinführung zur Realness | 271

Dienstleistung und deren Verweigerung | 273

Nicht-Wissen markieren | 277

Die persönliche Perspektive | 277

Zäsuren und Brüche in der Affirmation | 281

Routinen verlassen: Ausdauer-dTOUR und Nacht-dTOUR | 284

#### **Dekonstruktion als Arbeit mit dem Gegebenen | 289**

Nachtrag: Wir lassen nicht locker | 295

## **VERMITTLUNGSKUNST:**

**»UND MANCHMAL VERMITTELN SIE SICH LIEBER SELBST!«**

**Eine gemeinsame Arbeit am Projekt** | 301

**Bildung einer kritischen Öffentlichkeit** | 305

Vom Verschwinden des Konflikts im Außenraum | 306

Inblicknahme der Institution | 309

Aufforderung zur und Verhinderung von Öffentlichkeit | 311

**Re-Politisierung des Ausstellungspublikums** | 317

Vortrag, Führung und Spaziergang: Das Publikum aktivieren | 319

Film: Eingliederung in die Choreografie | 322

Prosumer als Täterkollektiv | 329

**Dekonstruktion des Kontext ›DOCUMENTA (13)‹** | 337

EN ROUTE TO DOCUMENTA XIII | 338

Die Weigerung des Textes, das zu tun, was er tun soll | 345

Eingriffe in den Text: Das Begleitbuch | 347

Transformation der Ausstellung | 354

**Transformation durch die Institution DOCUMENTA (13)** | 359

## **SCHLUSS:**

**»... REGE, RASSELND, KLINGEND, ROLLEND,  
VERDREHT UND DAUERTE EINE LANGE ZEIT.«**

**Der Tanz ist zum Erliegen gekommen?** | 367

**Ein Überschuss, der der Beendigung widerspricht** | 373

## **ANHÄNGE**

**Literaturverzeichnis** | 381

**Abbildungsverzeichnis** | 407

**Index und Werkverzeichnis** | 409

**Dank** | 423



**FORMAT, BEGRIFFE UND METHODE**

**»VORWORT ZUR ZWEITEN AUFLAGE«**



## Eingrenzungen des Formlosen

---

»Vor Kurzem verblüffte mich die Tatsache, dass bei den meisten Gemälden, die im Arab Museum of Modern Art in Doha ausgestellt sind, einige Reflexionen, wenngleich nicht alle, fehlen. Ich beschloss, ihnen mit diesen Werken einige zur Verfügung zu stellen. Ich hoffe, dass die Reflexionen auf meinen Fotografien meine Werke letztlich verlassen und sich auf die Gemälde im Museum übertragen lassen.«

WALID RAAD: VORWORT ZUR ZWEITEN AUFLAGE

Auf der *DOCUMENTA (13)* stellte der Künstler Walid Raad etwas abseits der Hauptschauplätze seine *Künstlerische Forschung* zu Konflikten und daraus resultierenden Entwicklungen im Nahen Osten aus. Die einzelnen Werke werden über Abschnitte und Kapitel eines imaginären Buches in einen Zusammenhang gestellt.<sup>1</sup> Während ein Buch lineare Nachvollziehbarkeit verspricht, präsentiert Walid Raad fragmentarische Versatzstücke, die sich nur über eine durch ihn entwickelte Narration assoziieren lassen. Dieser stellt er mit dem *Vorwort zur zweiten Auflage* eine bestimmte Lesart zur Verfügung. Hierbei handelt es sich nur vordergründig um Darstellungen von Lichtspiegelungen, die von seinen Werken zu denen im *Arab Museum of Modern Art* in Doha emigrieren sollen, sondern die Werke selbst stellen eine Form des Nachdenkens dar, welches er an anderer Stelle zu vermissen scheint.

Auch die vorliegende Untersuchung möchte Reflexionen zu einem – wenn auch an sich weniger schwerwiegenden, aber dennoch komplexen – Gegenstand zur Verfügung stellen: der *DOCUMENTA (13)*, die über Werke wie die von Walid Raad allerdings mit etlichen weit reichenden Kontexten verbunden ist. Dieser Gegenstand fordert aufgrund seiner Anlage, die als *Choreografie* verstanden wird, ebenfalls ein assoziatives Vorgehen, dass durch das Format eines Buches nicht begünstigt wird. Aber im Gegensatz zu den Erscheinungsweisen und Äußerungsformen einer großen Ausstellung bedarf die wissenschaftliche Untersuchung einer Form.<sup>2</sup> Bereits diese Diskrepanz verweist auf ein Anliegen der Künstlerischen Leiterin der *DOCUMENTA (13)*,

---

1 | Vgl. documenta archiv, Aktenarchiv: Ordner »RA WA« (Walid Raad), Faltblatt »Scratching on Things I Could Disavow«.

2 | Vgl. R.M. Buerger/R. Noack: Vorwort, S. 11.

Carolyn Christov-Bakargiev: Ihre *Choreografie* soll »über die normativen Grenzen akademischer Textproduktion hinausweisen«<sup>3</sup>.

Innerhalb des ersten Teils dieser Arbeit, der vor allem als Vorwort verstanden wird, wird zunächst der Untersuchungsgegenstand umrissen und in einer bestimmten Rezeptionsgeschichte positioniert, welche die *documenta* als Ausstellung einer Theorie mit Vermittlungsabsicht versteht. Der Begriff ›Vermittlung‹ umfasst etliche, sich teils überlagernde, aber auch konkurrierende Diskurse, die hier unter drei Perspektiven fokussiert werden. Der Teil schließt mit zwei Kapiteln zur Entwicklung von Bewertungskriterien und methodischen Positionierung ab. Die folgenden Teile stellen jeweils relativ in sich geschlossene Reflexionen zu Aspekten der *dOCUMENTA (13)* dar.

## UNTERSUCHUNGSGEGENSTAND: DIE VERMITTLUNGSINSTITUTION

Großkunstaussstellungen wie die *documenta* formulieren häufig den Anspruch, dem Publikum im Sinne einer ästhetischen Bildung einen eigenen Denk- und Handlungsraum zu eröffnen.<sup>4</sup> Im starken Kontrast dazu steht die persönliche Verunsicherung, die Besucherinnen und Besucher oftmals in solchen Ausstellungen befällt. Diese resultiert zum einen vielfach aus der institutionellen Präsenz von Museum und Ausstellung und ihrem Anspruch nach Bildung und Erziehung, die weit bis in das 19. Jahrhundert zurück reicht. Zum anderen verursacht aber auch das, was ausgestellt ist, oftmals Ratlosigkeit bis Unbehagen. Dies betrifft vor allem moderne und aktuelle Kunst, d.h. eine Kunst, die ständig neue (Bild-)Sprachen entwickelt. Doch wie lassen sich monochrome Farbfelder, gestische Zeichenspuren oder installativ inszenierte Alltagsgegenstände in ihrer künstlerischen Aussage präsentieren und vermitteln? Welche Sprache wird benötigt, um Kunst in ihrer Atmosphäre, Interaktivität oder Prozesshaftigkeit zu kommunizieren und gleichzeitig diese Eigenschaften als grundlegende Kriterien von Kunst zu erkennen? Wie verändern kunstwissenschaftliche Begriffe und Diskurse wie *Globalkunst*, *artistic research* oder *Post-Art* die Parameter der Beurteilung des Ausgestellten und wie können diese von unterschiedlichen Besuchergruppen nutzbar gemacht werden?

Hinzu kommt, dass sich Kunstrezipientinnen und -rezipienten im seltensten Fall nur einem Kunstwerk gegenüber verhalten müssen, sondern sich in Ausstellungen befinden, die eine Vielzahl solcher komplexen Werke in Zusammenhänge stellen, die wiederum selbst Kontext für das Einzelwerk sind und eine eigene Botschaft vermitteln wollen. Daniel Buren greift diese Doppelung in seinem Beitrag zum Katalog zur *documenta 5* (1972) unter dem Titel *Ausstellung einer Ausstellung* kritisch auf:

»Immer mehr neigen Ausstellungen dazu, nicht mehr Ausstellungen von Kunstwerken zu sein, sondern sich selbst als Kunstwerk auszustellen. Im Falle der *documenta* [...] ist es das Team, das ausstellt (die Werke) und sich selbst ausstellt (vor der Kritik). Die ausgestellten Werke sind die sorgfältig ausgewählten Farbtupfen eines Bildes, das jeweils durch das Ensemble [...] zusammenkommt. Diese Farben gehorchen einem bestimmten Ordnungsprinzip... So ist es klar, dass sich die Ausstellung selbst

3 | C. Christov-Bakargiev: Vorwort, S. 14.

4 | Vgl. J. Miller: *Show You Love to Hate*, S. 16.

als Gegenstand und das Thema als Kunstwerk anbietet. Die Ausstellung ist zwar der Ort, wo Kunst als Kunst bestätigt und aufgewertet, aber auch vernichtet wird...<sup>5</sup>

Durch den Vergleich mit einem Gemälde wird deutlich, dass die Ausstellung selbst als Kunstwerk einer anderen Ordnung betrachtet werden kann, bzw. sich als solches präsentiert. John Miller beschreibt dies als ›Wagnerianisches Gesamtkunstwerk‹, in dem die Kunstwerke nur noch als Elemente der Komposition verstanden werden können.<sup>6</sup> Die Vereinnahmung der eigentlichen Kunstwerke zu einem Meta- oder Gesamtkunstwerk richtet sich zumindest potentiell gegen die eigenständigen Intentionen der Künstlerinnen und Künstler, mindert deren eigene kritische Wirkungsmacht und führt sie mitunter nur noch als Beweise für eine zu illustrierende These an. Aber auch die Fähigkeit des Publikums, die Ausstellung und die Einzelwerke selbst zu beurteilen, wird durch dominante Erläuterungen oder rahmenden Kontext geschmälert.<sup>7</sup> Es zeigt sich deutlich, dass das Verhältnis von Einzelwerk und Ausstellung ein von Macht geprägtes ist, sich beide gegenseitig notwendig bedingen, aber auch miteinander um Aufmerksamkeit konkurrieren.<sup>8</sup> Natürlich ist es möglich, dem einzelnen Werk vertiefte Aufmerksamkeit zu widmen, aber das Medium Ausstellung stellt eine solche Form der Wahrnehmung nicht automatisch oder notwendig her. Unter den Bedingungen einer Großausstellung, die einem Spektakel gleicht, ist eine kontemplative und intensive Auseinandersetzung häufig schlicht unmöglich.

Die von Daniel Buren formulierte ›Vernichtung‹ des Einzelwerkes gilt deshalb insbesondere für Großausstellungen wie die *documenta*, deren Anliegen es von ihrer ersten Ausgabe an war, eine räumliche Vermittlungsstrategie der Einzelwerke zu verwirklichen. Georg Imdahl spricht von einer Verlinkung der Elemente zu einem ›Hyperimage‹.<sup>9</sup> Arnold Bode, Begründer der Ausstellungsreihe, forderte, keine Schranken oder Schutzzonen zwischen das Kunstwerk und die Betrachterinnen und Betrachter treten zu lassen. In dieser Forderung läst sich aber auch der Vorwurf einer Vereinnahmung begründen: die Inszenierung der Ausstellung sollte so wirken, dass eine schlüssige Präsentation der zu vermittelnden These an die Stelle von Didaktik träte.<sup>10</sup> Arnold Bode »realisiert seine Vorstellung von Kunstvermittlung, eine aus der Praxis gewonnene Theorie, der zufolge jedes Werk ›inszeniert‹ werden, d.h. ihm mit Hilfe der ›zweiten Ordnung‹ der Rahmenumstände erst seine Wirkung ermöglicht werden muß.«<sup>11</sup>

Als Aufgabe von Großkunstausstellungen und Biennalen wird häufig formuliert, einen umfassenden und objektiven Überblick an Kunstwerken und Positionen zu liefern und den Besucherinnen und Besuchern zu vermitteln, was in internationaler Perspektive relevant ist.<sup>12</sup> Arnold Bode nutzt das Bild eines Buches, um deutlich zu machen, wie sich diese Ausstellungen erschließen lassen: »Denn jede *documenta* war und ist ein großes Buch, das man beim Durchblättern (Durchschreiten) le-

5 | D. Buren: Ausstellung einer Ausstellung, S. 17/29.

6 | Vgl. J. Miller: Show You Love to Hate, S. 17.

7 | Vgl. ebd., S. 17.

8 | Vgl. B. Wyss: Ikonografie des Unsichtbaren, S. 363.

9 | Vgl. G. Imdahl: Großausstellung und Hyperimage, S. 97.

10 | Vgl. P. Borchers: Konzepte der documenten, S. 161.

11 | H. Kimpel: Die Überschau, S. 25.

12 | Vgl. J. Miller: Show You Love to Hate, S. 16.

sen kann! Einiges bleibt – einiges fällt fort. Die *documenta* war und ist eine große Informations-Ausstellung, die vieles sichtbar macht – wer sehen will, kann sehen!<sup>13</sup>

Die Forderung nach Überblick wird mit zunehmender Komplexität gleichzeitig notwendiger, aber auch paradoxer: »Je mehr sich der Zustand der Kunstszene verkompliziert, desto stärker wird die Hoffnung auf die klärende Kraft der *Documenta* durch ihre Objektivierung des Subjektiven.«<sup>14</sup> Doch ist es überhaupt möglich oder sinnvoll, explizit subjektive künstlerische Äußerungen objektivieren zu wollen? Geht mit der Forderung, Übersicht über unterschiedlichste internationale Kunstströmungen zu generieren, nicht eine Komplexitätsreduktion einher, die dem Gegenstand nicht gerecht wird? Ist es möglich, unsere Welt zu lesen, wenn man es nur will? Ist die Vernichtung des Einzelwerkes also eigentlich von Publikum und Kritik geforderter Zweck der Ausstellung?

Mit diesem Sichtweisenwechsel auf die Rahmung der Kunstwerke durch Theorie oder Konzept einer Ausstellung rückt statt der Künstlerinnen und Künstler eine neue Figur in das Zentrum der Aufmerksamkeit: »Die Ausstellung selbst als Kunstwerk auszugeben, ist eine offene Anspielung auf die diskreditierten Vorstellungen von Inspiration und Genialität, die nun ausgerechnet dem Kurator zufallen sollen.«<sup>15</sup> Im Falle der *documenta* sind es die Künstlerischen Leiterinnen und Leiter, die spätestens seit der *documenta 5* sowohl einer Findungskommission als auch der Kunstöffentlichkeit ein Konzept vorweisen und dieses vor der Kritik verteidigen müssen.<sup>16</sup>

Rudi Fuchs, Künstlerischer Leiter der *documenta 7* (1982), positionierte sich im Diskurs um die Autonomie der ausgestellten Werke selbstbewusst, indem er die Ausstellung als eigenes Format stark macht, dessen Autorschaft nicht bei den Künstlerinnen und Künstlern, sondern bei den Ausstellungsmachern läge: »Ihr macht die Kunst, wir machen die Ausstellung.«<sup>17</sup> Auch Jan Hoet entwirft seine *DOCUMENTA IX* (1992) als »bewusste und persönliche Stellungnahme zu unserer Zeit«<sup>18</sup> und macht so deutlich, objektive Kriterien oder den Anspruch eines gemeingültigen Überblicks von sich zu weisen. Eine Haltung, welche die *DOCUMENTA IX* zu einer der am kritischsten rezipierten Ausgaben der Reihe werden lässt. Mit der *documenta X* (1997) vollzieht sich endgültig ein Umbruch in der Tradition der Ausstellungsreihe: Catherine David stellt eine Trias aus Ausstellung, einem umfangreichen Textband und einer Vortragsreihe zusammen.<sup>19</sup> Diese *documenta* bezeichnete Amine Haase als »ein Lehrstück mit Vermittlungsmethode«<sup>20</sup>:

»In der Art der Präsentation – die von keinerlei visueller Überredungsstrategie getrübt ist, sondern Statement für Statement zusammentragen und collagiert – wird sofort deutlich, wer diese Ausstellung bestimmt: Nicht das einzelne Kunstwerk, nicht der Künstler, sondern die Orchesterchefin David, die das Ensemble streng dirigiert. Sie hat die einzelnen Stimmen aus dem Vielklang des Kunstangebots ausgesucht, und sie will

**13** | A. Bode: Vorwort, S. 15. Die im Original verwendeten Umbrüche wurden nicht übernommen.

**14** | H. Kimpel zitiert nach W. Seppmann: Mechanismen ideologischer Formierung, S. 24.

**15** | J. Miller: Show You Love to Hate, S. 17.

**16** | M. Schneckenburger: Die *documenta*, S. 89.

**17** | R. Fuchs: *documenta 7*, S. 99.

**18** | J. Hoet zitiert nach H. Kimpel: Die Überschau, S. 115.

**19** | Vgl. S. Rollig: Projektorientierte Kunst, S. 22.

**20** | A. Haase: Ausstellung als Wandzeitung, S. 81.

diese Stimmen zu einem Chor zusammenbringen, der die von ihr erdachte Melodie singt.«<sup>21</sup>

Statt von einem Bild mit Farbtupfen, wie bei Daniel Buren, ist hier von einem Chor, der die Vielstimmigkeit unter einer Orchesterchefin zu einer Melodie bündelt, die Rede. Die Vergleichbarkeit liegt auf der Hand. Dennoch wird der Vorwurf der Vernichtung der Kunstwerke an dieser Stelle nicht aufgegriffen. Stattdessen wird bescheinigt, dass es Catherine David gelungen sei, ihre These ohne ›Überredungsstrategie‹ zu vermitteln, die Statements der Künstlerinnen und Künstler zwar zusammenzutragen, aber nicht zu verklären. Dieses Urteil erscheint umso erstaunlicher, wenn man die Wirkungsmacht der Verschiebung innerhalb des Kunstfeldes bedenkt, welche durch die Einbindung eines kritischen Diskurses in eine Ausstellung vollzogen wurde. Okwui Enwezor, Künstlerischer Leiter der *Documenta11* (2002), bezeichnet die Ausstellung schließlich als ›diskursives System‹, welches er in mehreren *Plattformen* an fünf internationalen Standorten verwirklichte.<sup>22</sup> Diese Öffnungen des Mediums Ausstellung hin zu einem Netzwerk aus Kunst und Theorie, welches sich nicht mehr nur als eigentliche Ausstellung in Kassel, sondern auch als Publikationen, Vortragsreihen oder Workshops mit internationalem Rahmen manifestiert, wurde von den folgenden Ausgaben bzw. deren Künstlerischen Leiterinnen und Leitern jeweils in unterschiedlicher Ausprägung fortgeführt.

Es wird deutlich, dass es heute für die einzelne Besucherin bzw. den einzelnen Besucher unmöglich ist, das gesamte System einer solchen Großausstellung zu erfassen. Ausstellungen zu erschließen, bedeutet nicht nur Genuss oder Vergnügen, sondern auch Arbeit. Sie sind Herausforderungen für das Publikum, die Kritik und die Kunstwissenschaft. Die Ausstellung selbst und mit ihr die Theorien ihrer Macherinnen und Macher, sind anscheinend vermittlungsbedürftig geworden.<sup>23</sup> Fast alle großen Kunstaussstellungen versorgen ihre Besucherinnen und Besucher mit Hilfestellungen in Form von Wandtexten, Katalogen und Führungsangeboten. Die oben angeführten Beschreibungen – und Vorwürfe – gegenüber der *documenta* und anderen Großkunstaussstellungen beziehen sich allerdings nicht auf deren pädagogische Bemühungen, sondern auf die Tendenz der gesamten Institution, etwas zu vermitteln. Oliver Marchart stellt fest: »Dass viele Kunstinstitutionen sich also eine eigene Vermittlungsabteilung leisten, verdeckt nur die Tatsache, dass die Institution selbst eine große Vermittlungsabteilung ist.«<sup>24</sup> Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter dieser Vermittlungsabteilungen sind damit immer schon Teil der durch die Institution konzipierten Gesamtvermittlung, egal welche institutionskritischen oder subversiven Praxen sie verfolgen mögen.

Harald Kimpel bezeichnet die *documenta* daher als ›Vermittlungsinstitution‹. Dieses Begriffsgebilde hat einige Implikationen.

Erstens: Die *documenta* agiert als Institution.<sup>25</sup> Mithin eine Organisation mit definierten Aufgaben und Zielen, die sich möglicherweise auch verschieben, aber vor allem durch eine – auch über die unterschiedlichen Ausgaben der Reihe

---

21 | Ebd.

22 | Vgl. O. Enwezor/A. Haase: Kunst als Teil, S. 85.

23 | Vgl. H. Kimpel: Die Überschau, S. 62.

24 | O. Marchart: Hegemonie im Kunstfeld, S. 80.

25 | Vgl. H. Kimpel: Mythos und Wirklichkeit, S. 80.

fortlaufende – Tradition gekennzeichnet ist. Er stellt fest, dass die *documenta* ihre ursprüngliche Aufgabe, die er als Alleinstellungsmerkmal bezeichnet, verloren habe.<sup>26</sup> Dennoch scheint es, dass Kunstkritik und Publikum die Erfüllung dieser nach wie vor verlangen, indem sie eine objektive und autoritäre Überblicksschau fordern. Die positiven Aspekte dieses Verlustes, der sich tatsächlich eher als Verschiebung hin zu einem explizit subjektivistischen Ansatz darstellt, geraten dabei aus dem Blick und müssen mit jeder Ausgabe erneut begründet und verteidigt werden.

Zweitens: Diese Institution betreibt die Vermittlung ihrer Inhalte an das Publikum, evtl. auch an die Gesellschaft.<sup>27</sup> Dabei eröffnet sich ein »Spannungsfeld aus Dokumentationsbehauptungen und Durchsetzungsinteressen«<sup>28</sup>, denn:

»Es genügt nicht, etwas produziert zu haben – es muß auch ›durchgesetzt‹ werden, um gesellschaftlich als künstlerisches Objekt wirksam werden zu können: das heißt, es genügt nicht, eine Kunstbehauptung zu formulieren – diese muß auch den Filter der vermittelnden Instanzen passieren, der sich in zunehmender Komplexität zwischen Produzenten und Publikum geschoben hat.«<sup>29</sup>

Walther Grasskamp spricht in diesem Zusammenhang von einer ›Ideologie der Vermittlung‹.<sup>30</sup> Es wird angenommen, dass es Inhalte gibt, die vermittelt werden müssen und ein Publikum, an das sich diese Bemühungen richten.<sup>31</sup> Es lassen sich unterschiedliche Ansätze für eine Kritik an dieser Haltung festmachen: Oliver Marchart bezeichnet Großausstellungen als »Hegemoniemaschinen der – bürgerlichen, nationalstaatlichen, okzidentalistischen, europäistischen – Dominanzkultur.«<sup>32</sup> Auch John Miller stellt fest, dass der Ritualcharakter dieser Events dazu beiträgt, bestehende Strukturen und Machtverhältnisse aufrecht zu erhalten.<sup>33</sup> Werner Seppmann formuliert noch schärfer: »[D]ie Documenta [ist] nach wie vor eine Veranstaltung mit grundlegender Manipulationstendenz, eine Institution zur Entsorgung ernsthafter Kunst und eine Flucht vor einer verständigen Auseinandersetzung mit den Gegenwartsproblemen.«<sup>34</sup> Aber John Miller stellt auch fest, dass das Abschaffen dieses Rituals und damit kein Statement zu geben, nicht zur Lösung dieser Situation führe. Dadurch gäbe man nur die Möglichkeit auf, kritisch-dekonstruktiv in den Diskurs einzusteigen und somit andere, subversive Perspektiven zu formulieren, die quer zu dem hegemonialen System stünden.<sup>35</sup>

Drittens: Schließlich ist im Begriff ›Vermittlungsinstitution‹ die Annahme ungenannt, es handele sich bei den Inhalten, welche diese Institution vermittelt, um Kunst.<sup>36</sup> Harald Kimpel vertritt dem entgegen die Annahme, dass Teile der vermit-

26 | Vgl. ebd., S. 218.

27 | Vgl. ebd., S. 80.

28 | Ebd., S. 245.

29 | Ebd., S. 76f.

30 | W. Grasskamp: Museumsgründer und Museumsstürmer, S. 84.

31 | Vgl. ebd.

32 | O. Marchart: Hegemonie im Kunstfeld, S. 9.

33 | Vgl. J. Miller: Show You Love to Hate, S. 15.

34 | W. Seppmann: Ästhetik als Ideologie, S. 13.

35 | Vgl. J. Miller: Show You Love to Hate, S. 15.

36 | Vgl. H. Kimpel: Mythos und Wirklichkeit, S. 80.



telten Inhalte nicht explizit als Kunst gelten müssen oder können. Pointierter wird die Unterscheidung, wenn er positiv formuliert, was zusätzlich zur Kunst noch vermittelt wird: »In allen Analysen und Kommentaren ihrer bisherigen Rezeptionsgeschichte wird die *documenta* als Kunstaussstellung behandelt; sie ist jedoch mehr: Sie ist eine Theorieausstellung.«<sup>37</sup> Eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit einer *documenta*-Ausstellung fordert somit mehr als eine Untersuchung der dort ausgestellten Kunst: nämlich eine kritische Aufarbeitung der durch diese Ausstellung vermittelten Theorie und deren Verhältnis zu einzelnen künstlerischen Positionen.

Das Anliegen der vorliegenden Untersuchung ist es, zu analysieren, auf welche Weise die Theorie oder das Konzept der dreizehnten *documenta* an ihre Besucherinnen und Besucher vermittelt wurde, somit wie sie als ›Vermittlungsinstitution‹ strukturiert wurde. Der eingangs beschriebenen Diskrepanz zwischen persönlichem Erleben und theoretischem Überbau soll nachgegangen werden, indem untersucht wird, welche Aussagen, Theorien und Konzepte explizit und implizit vermittelt wurden, um diese mit den Ambitionen der Ausstellung kritisch abzugleichen. Dieses Anliegen hat mehrere Verschiebungen erfahren, die sich vor allem durch den besonderen Status des Konzeptes der *dOCUMENTA (13)* ergaben.

## INNERHALB DER GRENZEN: AUFBAU DER ARBEIT

Die Untersuchung der ›Vermittlungsinstitution‹ *dOCUMENTA (13)* bedarf grundlegender Analysen der unterschiedlichen Perspektiven auf den Begriff ›Vermittlung‹, die gemeinsam mit der Entwicklung von Bewertungskriterien und einer Methoden-Bricolage den ersten Teil der Untersuchung bilden.

Es folgen zwei Annäherungen an Struktur und Gegenstand der Vermittlung: Zunächst wird dem Motiv des Tanzes bzw. der *Choreografie* als Ordnungsprinzipien der *dOCUMENTA (13)* nachgespürt und diese in Bezug zu ordnenden Strukturen vorheriger *documenta*-Ausstellungen und aktuellen Forschungen der Tanzwissenschaft gesetzt. Daraufhin erfolgt eine Annäherung an das, was einem Konzept der *dOCUMENTA (13)* am nächsten kommt, den sogenannten ›Geisteszustand‹. Dazu wird in Bezug auf die Rotunde des Fridericianums die ›pars pro toto‹-These historisch nachvollzogen, kritisch beleuchtet und für die Untersuchung des *Brain* angewendet.

Im weiteren Verlauf der Untersuchung wird sich über die Blickwinkel dreier Gruppierungen von Akteurinnen und Akteuren den Strategien der Vermittlung von *Choreografie* und *Geisteszustand* angenähert: erstens dem der Kuratorischen Praxis, welcher sowohl (Selbst-)Inszenierung und Strategien der Künstlerischen Leiterin Carolyn Christov-Bakargiev umfasst als auch kuratorische Setzungen in Form von Ausstellungsensembles, bei denen die Autorschaft sich auf ein kuratorisches Team ausweitet; zweitens dem der als *Maybe Education and Public Programs* (im Folgenden nur noch als *Maybe Education* bezeichnet) ausgewiesenen Vermittlungsabteilung der *dOCUMENTA (13)*, wobei auch hier ein deutlicher Fokus auf die personale Vermittlung gelegt wird und die weiteren Programme nur kontextualisiert werden sollen; drittens dem Blickwinkel einer Auswahl von Künstlerinnen und Künstlern, die sich entweder Strategien der Vermittlung bedienen oder deren Arbeit eine deutliche Auseinandersetzung mit der Theorie der *dOCUMENTA (13)* beinhaltet – diese Künstlerinnen und Künstler

waren größtenteils Teil der *Public Programs*, so das auch dieser Bereich zumindest in Teilen umrissen wird.

Kuratorische Praxis, Kunstvermittlung und Vermittlungskunst treten dabei nur scheinbar als sauber getrennte Praktiken auf, tatsächlich fallen alle möglichen Begriffspaare im Verlauf dieser Arbeit mehrfach in eins zusammen – sie stellen daher drei Blickwinkel auf den gleichen Gegenstand dar, die sich häufig überlagern, kreuzen, aber mitunter auch kollidieren. Nur gemeinsam beginnen sie ein klares Bild dessen zu zeichnen, was das komplexe System der *dOCUMENTA (13)* war, ist und sein könnte.<sup>38</sup>

Daher folgt die Form des Aufbaus eher den Erfordernissen akademischer Texte und nicht den Erfordernissen des Gegenstandes *dOCUMENTA (13)*. Im Gegensatz zur wissenschaftlichen Untersuchung hat die *documenta* als die »große Ausstellung [...] keine Form«<sup>39</sup> und bedarf dieser auch nicht. Sie ist im Falle der *dOCUMENTA (13)* sogar willentlich widerständig und weist über logozentrische Strategien hinaus.<sup>40</sup> Dies führt einerseits zu Passagen, die eher assoziativ oder essayistisch aufgebaut sind. Andererseits bedingt dies, dass sich die Untersuchung zwar linear lesen lässt, an vielen Stellen aber eher als Hypertext argumentiert<sup>41</sup> Dieser zweite, weniger offensichtliche Aufbau der Arbeit ist es, der den Erfordernissen des Gegenstandes Rechnung tragen möchte. Als Einstiege in diese Struktur bieten sich die Notizen zum Motiv des Tanzes auf der *dOCUMENTA (13)* (vgl. S. 79), der Schlussteil (vgl. S. 373) oder der angehängte Künstlerindex (vgl. S. 409) an.

Schließlich versteht sich auch der abschließende Teil weniger als Antwort auf den eingangs formulierten Fragenkomplex, als denn als Beendigung der Untersuchung, die wesentliche Gedankengänge reflektiert und hoffentlich zu einer weiteren Lektüre des umfangreichen Materials der *dOCUMENTA (13)* motiviert.

## STANDORTBESTIMMUNG: FORSCHUNGSSTAND

Sowohl Ausgangspunkt der Fragestellung dieser Untersuchung als auch Grundlegung der Herangehensweise waren die Sammelbände *Kunstvermittlung 1: Arbeit mit dem Publikum, Öffnung der Institution. Formate und Methoden der Kunstvermittlung auf der documenta 12* und *Kunstvermittlung 2: Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12. Ergebnisse eines Forschungsprojekts*.<sup>42</sup> Eine Einordnung der Vermittlung auf der *documenta* erfolgte vor allem durch Oliver Marchart in *Hegemonie im Kunstfeld. Die documenta-Ausstellungen dX, D11 und d12 und die Politik der Biennialisierung* und durch die umfangreiche Forschung Harald Kimpels, hauptsächlich *documenta. Mythos und Wirklichkeit*, aber auch die gemeinsam mit Karin Stengel herausgegebenen Bildbände zu den ersten *documenta*-Ausstellungen. Der von Hans Eichel zum 60. Geburtstag der Ausstellungsreihe herausgegebene Sammelband *60 Jahre documenta. Die lokale Geschichte einer Globalisierung* bietet ebenfalls grundlegende Einsichten, die sich vor allem in den Beiträgen mehrerer Künstlerischer Leiterinnen

38 | Vgl. N. Bourriaud: *Relational Aesthetics*, S. 79.

39 | Vgl. R.M. Buerger/R. Noack: Vorwort, S. 11.

40 | Vgl. C. Christov-Bakargiev: Vorwort, S. 14.

41 | Vgl. G. Imdahl: *Großausstellung und Hyperimage*, S. 103.

42 | Vgl. W. Wiczorek/C. Hummel/U. Schötker/A. Güleç/S. Parzefall: *Kunstvermittlung*. Vgl. C. Mörsch: *Kunstvermittlung*.

und Leiter eröffnen. Unverzichtbares Quellenmaterial stellen die Kataloge aller *documenta*-Ausstellungen dar.

Die begriffliche Unterteilung von ›Vermittlung‹ in Kuratorische Praxis, Kunstvermittlung und Vermittlungskunst ergab sich aus der Notwendigkeit, mehrere breite und sich überlagernde Diskurse zu strukturieren, die in den Begriffsbestimmungen im folgenden Kapitel umrissen werden. Besondere Klärung lieferten Thomas Wulffen: *Radikales Kuratieren in hegemonialen Systemen*, Beatrice von Bismarck: *Curating Curators*, Eva Sturm: *Im Engpass der Worte*, Nora Sternfeld: *Unglamorous Tasks: What Can Education Learn from its Political Traditions*, Marius Babias: *Im Zentrum der Peripherie. Kunstvermittlung und Vermittlungskunst in den 90er Jahren*, Stella Rollig: *Projektorientierte Kunst in den 90er Jahren* und Stefan Germer: *Unter Geiern, Kontext-Kunst im Kontext*.

Eine hilfreiche Einordnung der künstlerischen Strategien der *dOCUMENTA (13)* findet sich in der Einleitung *Drei Wirklichkeitsbezüge künstlerischer Praxis* von Johannes Lang zum Sammelband *Kunst und Wirklichkeit heute. Affirmation – Kritik – Transformation*. Im Zusammenspiel mit dem aus der Kunstvermittlung heraus argumentierenden Aufsatz *Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen. Die documenta 12 Vermittlung zwischen Affirmation, Reproduktion, Dekonstruktion und Transformation* von Carmen Mörsch konnten Kriterien für die drei in dieser Untersuchung beleuchteten Perspektiven auf Vermittlung gewonnen werden.

Zur Methode der Ausstellungsanalyse liefert der Sammelband *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes* vielseitige Zugänge, von denen vor allem Heike Buschmann mit *Geschichten im Raum. Erzähltheorie als Museumsanalyse* als Grundlegung für diese Untersuchung diente. Weitere Impulse lieferten Roswitha Muttenthaler und Regina Wonisch in *Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen* und Mieke Bal mit *Double exposures: the subject of cultural analysis*. Der verwendete Begriff der ›Methoden-Bricolage‹ stammt ebenfalls von Roswitha Muttenthaler und Regina Wonisch. Neben den bisher aufgeführten Autorinnen und Autoren fügen sich Ansätze zur Feldforschung (Clifford Gertz: *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*), zur Spurensicherung (Carlo Ginzburg: *Indizien: Morelli, Freud und Sherlock Holmes* und Gunnar Richter: *Der Umgang mit der nationalsozialistischen Zeit – Eine lokale Studie über ein Verbrechen der Endphase des Zweiten Weltkriegs. Methoden des Recherierens*), der Relationalen Ästhetik mit besonderem Fokus auf Körperlichkeit und subjektive Erfahrungen (Sandra Umatham: *Kunst als Aufführungserfahrung. Zum Diskurs intersubjektiver Situationen in der zeitgenössischen Ausstellungskunst*), dem Verhältnis zwischen Kuratorischer Praxis und Besucherinnen und Besuchern von Ausstellungen (Judith Barry: *Dissidente Räume*, Maren Ziese: *Kuratoren und Besucher* und Anna-Lena Wenzel: *Ausstellungen und normiertes Besucherverhalten. Die documenta 12 als Beispiel für den Versuch eines nicht-normativen Ausstellungskonzeptes*) und zum spekulativen Realismus (Armen Avanessian: *Das spekulative Ende des ästhetischen Regimes*) ein.

Eine Besonderheit der vorliegenden Analyse ergab sich über das in der *dOCUMENTA (13)* angelegte Motiv einer Choreografie, das den ersten Zugang innerhalb dieser Untersuchung darstellt. Über die Sammelbände *Notationen und choreographisches Denken* und *Choreografie – Medien – Gender* und vor allem die Impulse von Kirsten Maar, z.B. in *Choreografische An-Ordnungen*, konnten Verbindungen von der Tanzwissenschaft in die bildende Kunst nachgezeichnet werden, die in dieser Untersuchung in umgekehrter Richtung nutzbar gemacht werden.

Eine weitere Annäherung an die *dOCUMENTA (13)* erfolgt über die ›pars pro toto‹-These, die von Volker Rattemeyer und Renate Petzinger zur *documenta 8* publiziert wurde: *Pars pro toto. Die Geschichte der documenta am Beispiel des Treppenhauses des Fridericianums*. In Folge wurde diese These immer wieder aufgegriffen, so z.B. bei Christoph Lange *Das Museum Fridericianum als Gedächtnisort der documenta* oder Katja Hoffmann *Ausstellungen als Wissensordnungen. Zur Transformation des Kunstbegriffs auf der Documenta 11*. Neben einer Analyse des Ausstellungsensembles *Brain* erfolgt in dieser Untersuchung eine kritische Perspektivierung der ›pars pro toto‹-These.

Die Primärquellen der *dOCUMENTA (13)*, die Publikationsreihe *100 Gedanken – 100 Notizen*, die in das *Buch der Bücher* überführt wurden, das *Logbuch* und das *Begleitbuch*, stellen einen umfangreichen Material-Korpus zur Verfügung. Besondere Aufmerksamkeit erhielten die Texte von Carolyn Christov-Bakargiev: *Brief an einen Freund, Über die Zerstörung von Kunst – oder Konflikt und Kunst, oder Trauma und die Kunst des Heilens* und »Der Tanz war sehr frenetisch, rege, rasselnd, klingend, rollend, verdreht und dauerte eine lange Zeit«, die durch die Sichtung zahlreicher Interviews und Vorträge ergänzt wurden. Im Verhältnis zur medialen Präsenz der Künstlerischen Leiterin fällt eine über Berichterstattung hinausweisende, wissenschaftliche Analyse ihrer Kuratorischen Praxis verhältnismäßig dünn aus. Erwähnenswert erscheinen Michael Hübl: *Eine Omnipotenzphantasie. Die dOCUMENTA (13) zwischen kosmischen Einschlag und Kleingarten-Appeal, NS-Remineszenzen und Quantenphysik*, Nanne Burmann: *Angels in the White Cube? Rhetoriken kuratorischer Unschuld bei der dOCUMENTA (13)* und Dorothea von Hantelmann: *Die documenta: eine Gesellschaft arbeitet an sich selbst* – wobei letztere hauptsächlich über einzelne Kunstwerke argumentiert.

Die historische Entwicklung der Vermittlungsangebote ließ sich neben einer ausführlichen eigenen Recherche im *documenta archiv* vor allem über den bereits erwähnten Aufsatz von Carmen Mörsch und *ErwartungsRaum – Kunstvermittlung auf documenta-Ausstellungen d11 bis d(13)* von Juliane Gallo erschließen. Zur *Maybe Education* findet sich neben den wenigen durch die *dOCUMENTA (13)* publizierten Texte im Wesentlichen nur der durch Claudia Hummel herausgegebene Sammelband *Finding Something Bad About Mickey Mouse. Über die Arbeit im Studio d(13) für Kids und Teens auf der dOCUMENTA 13*. Ansonsten ist die *Maybe Education* auf verschiedenen Tagungen vor allem durch Sandra Ortman, Ayşe Güleç und mich selbst umrissen worden, wobei sich in der Regel auf die personelle Vermittlung innerhalb der *dTOURS* beschränkt wird und die umfangreichen weiteren Programme zunehmend aus dem Blick geraten. Eine besondere Erwähnung der nicht-publizierten Abschlussarbeiten *Maybe Education – Arts Based Learning at dOCUMENTA (13)* von Joshua Raphael Weitzel und *Denken und Wirklichkeit im Feld der dOCUMENTA (13). Überlegungen zu einer forschenden Praxis* von Lena Johanna Reisner erscheint angebracht: Gemeinsam arbeiteten wir als *Worldly Companions* für die *dOCUMENTA (13)*. Aufgrund mangelnder Vernetzung sind es weniger Impulse zur Lösung ähnlicher Probleme mit dem Gegenstand, sondern eher eine gegenseitige Bestätigung zum Umgang mit der eigenen Rolle im Feld und auch zu geäußelter Kritik im Nachhinein, die diesen Arbeiten zu verdanken ist. Joshua Raphael Weitzel führte zudem mehrere Interviews mit Julia Moritz, der Leiterin der Vermittlungsabteilung der *dOCUMENTA (13)*, die wertvolles Material zur Verfügung stellten.

Im Gegensatz zur *documenta 12* hat die *dOCUMENTA (13)* trotz der umfangreichen Menge an Publikationen keine Forschung über die eigene Vermittlung angesto-

ßen bzw. die durch die unzähligen Veranstaltungen gemeinsam erreichten Erkenntnisse nicht umfassend dokumentiert, evaluiert und publiziert. Darin ist möglicherweise ein programmatischer Anspruch der Verweigerung und eine Erwartungshaltung ablesbar. Auch wenn sich diese nachvollziehen lassen (und im Verlauf dieser Untersuchung nachgezeichnet werden), ist aus Sicht des Kunsthistorikers der Verlust bedauerlich, zumal die Akten der *dOCUMENTA (13)* im *documenta archiv* bisher nur in Ausnahmen zugänglich sind. Darüber hinaus bildet sich dadurch in Bereichen, die nicht im Zentrum der medialen und wissenschaftlichen Aufmerksamkeit angesiedelt sind und dennoch einen offenen Diskurs benötigen, um aus vergangenen Erfahrungen zu lernen, ein relativ hermetischer Kreis Eingeweihter. Darin sehe ich ein Desiderat, welches neben offensichtlicher wissenschaftlicher Relevanz auch eine besondere Verantwortung der Institution *documenta* gegenüber ihren Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern darstellt.<sup>43</sup> Ruth Noack spricht in diesem Zusammenhang auch von »kuratorischer Ethik«.<sup>44</sup> Berücksichtigt man, dass sowohl die Analyse von Ausstellungen als auch deren Vermittlung relativ neue Forschungsfelder sind, für die sich bisher noch kein Methodenapparat etabliert hat, wird deutlich, wie richtungweisend die Institution hier tätig werden könnte.<sup>45</sup> Zur *documenta 14* gibt es mit *aneducation – documenta 14* eine offizielle Publikation zur Vermittlung sowie eine selbstverlegte, unabhängige Publikation der Vermittlerinnen und Vermittler: *Dating the chorus*.

In Bezug auf die *dOCUMENTA (13)* finden sich zahlreiche Aufsätze zu einzelnen künstlerischen Positionen. Insbesondere Pierre Huyghe, Tino Sehgal und Rabih Mroué wurden besprochen. Dennoch stützt sich dieser Teil der Untersuchung vor allem auf Primärquellen, Aktenbestände und eigene Analysen. Eine Ausnahme stellt der bereits erwähnte Artikel von Dorothea von Hantelmann dar. Ich selbst habe mehrere Artikel zu Künstlerinnen und Künstlern der *dOCUMENTA (13)* veröffentlicht, von denen zwei (*Instructions and Advice How to Shoot Today. Choreografien des Todes in bewegten und bewegenden Bildern zeitgenössischer Video-Kunst* sowie *Aus der Deckung gehen. Die Spring/Summer-Collection von Seth Price und Tim Hailton*) in überarbeiteten Auszügen in diesen Text eingearbeitet wurden. Dies ist an den entsprechenden Stellen separat gekennzeichnet.

Die *documenta* bedingt neben einem großen Presseecho auch einige populärwissenschaftliche Überblickswerke, wie z.B. die regelmäßig erscheinenden *Meilensteine* von Dirk Schwarze oder auch *documenta. Die Überschau* von Harald Kimpel. Obwohl diese sicherlich geeignete Zugänge zur *documenta* anbieten, zeigte die eigene Erfahrung mit der *dOCUMENTA (13)*, wie ausschnittshaft diese Überblickswerke vorgehen und das Bild einer Ausstellung dadurch eher einengen als tatsächlich Überblick zu gewähren. Daraus resultiert das Anliegen, mit dieser Untersuchung, obwohl sie ebenfalls keinen Anspruch auf Überblick oder gar Vollständigkeit erheben kann, dennoch ein Gegenmodell anzubieten.

---

43 | Vgl. W. Wiczorek/A. Güleç/C. Mörsch: Von Kassel lernen, S. 58.

44 | Vgl. J. Gallo: Erwartungsraum, S. 167.

45 | Vgl. J. Scholze: Medium Ausstellung, S. 8. Vgl. B. Jaschke/C. Martínez-Turek/N. Sternfeld: Vorwort, S. 9.



## Drei Perspektiven auf Vermittlung

---

Wenn die *documenta* nicht mehr ausschließlich als Kunstausstellung, sondern als ›Theorieausstellung‹ mit einer ›Ideologie der Vermittlung‹, als eine ›Vermittlungsinstitution‹ oder sogar ›Hegemoniemaschine‹ begriffen wird, muss, um diese zu untersuchen, nicht nur geklärt werden, welche Inhalte, welche Theorien und Konzepte vermittelt werden sollen, sondern auch, was unter Vermittlung tatsächlich verstanden wird. Die unscharfe Nutzung des Begriffs zeigt sich nicht nur in der Forschungsliteratur – und damit ebenso im bisherigen Text dieser Untersuchung –, sondern beispielsweise auch in dem zur *dOCUMENTA (13)* erschienenen Band des *Kunstforum International*: Hier werden Vermittlung von Arbeitsplätzen, Verkauf von Kunstwerken, der allgemeine höhere Umsatz des Einzelhandels in Kassel zur *documenta*, Führungen durch die *Worldly Companions*, politische Demonstrationen sowie Streitschlichtung als »Reges Zusatz-Vermittlungsgeschäft«<sup>1</sup> zusammengefasst. Tatsächlich kann der Begriff nur vage sein, da die Aufgabe der Vermittlung sich stets im Bezug auf ein konkretes Werk oder einen Metatext befindet, mit dessen Besonderheiten Rezipierenden konfrontiert werden sollen.<sup>2</sup> Der Begriff ›Vermittlung‹ existiert darüber hinaus in dieser Form nur im Deutschen. »Es bedeutet alle möglichen Arten, sich über Kunst zu verständigen, über Kunst zu kommunizieren, von der Pressemitteilung über die Webseite, über das, was sich im Ausstellungsraum abspielt, bis zu Ausflügen und Workshops«<sup>3</sup>.

Vermittlung erschöpft sich zwar nicht in Expertenwissen, aber dennoch wird in der Regel von einem vorhandenen Informationsgefälle ausgegangen. Dies ist ein typisches Defizitmodell, welches davon ausgeht, der Gegenstand sei vermittlungsbedürftig, ohne gleichzeitig die Rolle der Vermittlung zu hinterfragen.<sup>4</sup> Carmen Mörschs Vorschlag, Kunstvermittlung als »die Praxis [zu verstehen], Dritte einzuladen, um Kunst und ihre Institutionen für Bildungsprozesse zu nutzen: sie zu analysieren und zu befragen, zu dekonstruieren und gegebenenfalls zu verändern«<sup>5</sup>, eröffnet einen Möglichkeitsraum für unterschiedliche Akteure, Vermittlung mit unterschiedlichen Intentionen und Strategien zu betreiben – auch solche, die nicht oder nur zum Teil eine Zugehörigkeit zur Institution selbst haben: Künstlerinnen und Künstler sowie Kuratorinnen und Kuratoren wurden bereits genannt, aber auch die Wissenschaft, die Kunstkritik, andere

---

1 | J. Raap: Reges Zusatz-Vermittlungsgeschäft, S. 348.

2 | Vgl. T. Loer: Die Sache selbst, S. 43.

3 | N. Ilic/M. Lind/N. Schafhausen/J. Schillinger: Zwischen Kunst und Öffentlichkeit, S. 81.

4 | Vgl. J. Kirschenmann/W. Stehr: Die Kuh muss zurück, S. 7.

5 | C. Mörsch: Kreuzungspunkt von vier Diskursen, S. 9.

Institutionen, Sponsoren, der Kunsthandel sowie staatliche und private Bildungseinrichtungen können eine Stimme haben.<sup>6</sup> Sie nutzen für ihre Vermittlung jeweils unterschiedliche Ebenen und Medien. Vor allem aber unterscheiden sie sich in ihrem symbolischen Kapital. Das jeweilige Verständnis der unterschiedlichen Praktiken soll im Folgenden jeweils umrissen werden.

## **KURATORISCHE PRAXIS: ZWISCHEN KURATOREN UND DEM KURATORISCHEN**

Kuratorinnen bzw. Kuratoren sind ursprünglich verantwortlich für das Sammeln, Ordnen, Bewahren und Vermitteln der Objekte einer Institution.<sup>7</sup> In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurden diese Aufgaben verstärkt auf mehrere spezialisierte Personen verteilt. Dabei wurde Vermittlung durch Ausstellungsgestaltung, Inszenierung und allgemeine Kommunikation zur Hauptaufgabe des neuen Berufsverständnisses. Die Ausstellung wird dadurch zum zentralen Vermittlungsmedium, innerhalb dessen Auswählen, Zusammenstellen und Ordnen zu bedeutungsstiftenden Verfahren werden.<sup>8</sup> Verschiedene Autorinnen und Autoren sprechen von einem durch die *documenta* begründeten Trend, dass »der Name der Ausstellungsmacher wichtiger ist als das Ausgestellte«.<sup>9</sup> Dabei geht es »nicht um das *Was* der Ausstellung, sondern nur um das *Wer* ihres Organisers. Die Person des Kurators avanciert zum alleinigen Sinngeber der Ausstellung.«<sup>10</sup> Selbst wenn man diese radikale Formulierung nur teilweise einräumt, lässt sich feststellen, dass Kuratorinnen und Kuratoren Teil der ›Celebrity Culture‹ innerhalb der Kunstwelt und mit erheblichem symbolischen Kapital ausgestattet sind.<sup>11</sup>

Wie sehr die Künstlerische Leitung einer *documenta*-Ausstellung in den Fokus des medialen Interesses rücken kann, selbst als ›erstes Exponat‹ angesehen wird, macht Harald Kimpel an Catherine David deutlich:

»Je weniger über Arbeitsmethoden und Konzeptvorstellungen von ›Madame Eigensinn‹ nach außen dringt, desto intensiver hält sich die Kunstkritik mit Äußerlichkeiten auf: ›Schneewittchen‹, ›heilige Johanna‹, ›zartscheue Märchenfee‹ sind nur einige der vorzugsweise literarisch inspirierten Titulierungen, die sich die ›zierliche Pariserin‹ seitens ihrer männlichen Kritikerschaft gefallen lassen muß. In dem Maß, wie sich die ›spröde Dame‹ den Medien verweigert, wird sie selbst zum Medienobjekt[...]. Dabei nimmt die ›kühle Schwarzhaarige‹ für manche Beobachter gar mythologische Dimensionen an: ›Sphinx‹ und ›Pythia‹ glaubt man in ihr erkennen zu können. Und wird später der Blick sachlicher, konstatiert er die Identität von Person und Produkt: ›spröde, schroff, konsequent, kompromißlos, kopflastig und ernst‹ sind Ausstellung wie Kuratorin.«<sup>12</sup>

6 | S. Brunsiek: Versuch einer Systematisierung, S. 123ff.

7 | Vgl. B. von Bismarck: Curating, S. 108.

8 | Vgl. ebd., S. 108f.

9 | G. Schöllhammer: Kuratiert von, S. 31.

10 | O. Marchart: Das Kuratorische Subjekt, S. 33.

11 | Vgl. N. Ilic/M. Lind/N. Schafhausen/J. Schillinger: Kunst und Öffentlichkeit, S. 71.

12 | H. Kimpel: Die Überschau, S. 129.



Dass eine kritische Befragung einer solchen Personalisierung – die vor allem bei weiblichen Akteurinnen erfolgt – auch innerhalb dieser Untersuchung erfolgen muss, zeigt sich an den Zuschreibungen, die Carolyn Christov-Bakargiev erhalten hat, z.B. »Madame Maybe«<sup>13</sup>, »Lady Gaga der Kunst«<sup>14</sup> oder sogar »Mini-Mubarak«<sup>15</sup>.

Neben der Popularisierung der Kuratorischen Praxis kam es in den 1990er Jahren zu einer Professionalisierung und Verschiebung innerhalb kuratorischer Tätigkeiten.<sup>16</sup> Im Zuge der immer komplexer erscheinenden Kunstwelt ist es die Instanz der Kuratorin bzw. des Kurators, welche »die Sondierung, Auswahl und Bündelung von künstlerischen Einzelpositionen«<sup>17</sup> übernehmen soll. Diese Instanz betreibt somit Vermittlung. Die vielleicht deutlichste Verschiebung im Feld des Kuratorischen ist, dass Kuratorinnen und Kuratoren heute für sich und ihr Handeln den Autonomiestatus geltend machen können, der bisher ausschließlich Künstlerinnen und Künstlern vorbehalten war.<sup>18</sup> Nur dadurch war es historisch möglich, sich vom klassischen Verständnis des Berufsfeldes abzugrenzen.<sup>19</sup>

Die im Vorfeld bereits diskutierte Kritik an Kuratorinnen und Kuratoren »richtete sich gezielt gegen Projekte, in denen Kuratorinnen ›ihr kuratorisches Konzept als das eigentliche künstlerische Produkt und sich selbst als die eigentlichen Künstler verkaufen«<sup>20</sup>. Helmut Draxler beobachtet allerdings eine wechselseitige Verschiebung: »Today, many of the most interesting art projects are essentially curatorial. What appears to happen is a kind of continuous exchange between artists and curators, in which the specific roles are not abandoned but constantly readjusted in relation in each other«<sup>21</sup>. Während künstlerische Projekte durch kuratorisches Handeln also häufig symbolisch aufgewertet werden, bedeutet diese Verschiebung von der Seite der Kuratorinnen und Kuratoren »in den meisten Fällen den Vorwurf hypertropher Selbstverwirklichung auf Kosten der ›wahren‹ Kreativen.«<sup>22</sup>

Durch steigende Popularisierung oder durch einen Status der Autonomie begründet, übernehmen Kuratorinnen und Kuratoren somit nicht bloß organisatorische Autorschaft einer Ausstellung, sondern auch häufig deren Interpretation.<sup>23</sup> Bazon Brock, der maßgeblich an der Konzeption der *documenta 5* und der Vermittlung mehrerer weiterer Ausgaben beteiligt war, räumt ein, dass ein Konzept oder eine *Besucherschule* – das Vermittlungskonzept Bazon Brocks – nicht den Zusammenhang vorgeben sollte. Ein solches kann nur vormachen, »wie jemand, zum Beispiel der Verfasser der Besucherschule oder ein Künstler, durch eigene Aussagen und Handlungen den Zusammenhang für sich selbst herstellt.«<sup>24</sup> Den Zusammenhang, den kuratorische Konzepte durch Ausstellungen herstellen, bezieht Bazon Brock auf den berechtigten Anspruch

13 | D. Boese: Schluss mit vielleicht, o.S.

14 | B. Fräschke/W. Fritsch/M. Lohr: Lady Gaga der *documenta*, o.S.

15 | H. Rauterberg: Die Heilerin, o.S.

16 | Vgl. S. Beckstette/B. von Bismarck/I. Graw/O. Lochner: Vorwort, S. 4.

17 | B. von Bismarck: *Curating Curators*, S. 43.

18 | Vgl. S. Beckstette/B. von Bismarck/I. Graw/O. Lochner: Vorwort, S. 4.

19 | Vgl. O. Marchart: *Das Kuratorische Subjekt*, S. 31.

20 | B. von Bismarck: *Curating*, S. 110. Eingeschlossenes Zitat von S. Schade nicht nachgewiesen.

21 | H. Draxler: *Crisis as Form*, S. 54.

22 | S. Rollig: *Projektorientierte Kunst*, S. 24.

23 | Vgl. B. von Bismarck: *Curating Curators*, S. 43.

24 | B. Brock: *Besucherschule zur d6*, S. 34.

des Publikums nach Orientierung und erwehrt sich dadurch gegen Vorwürfe gegenüber einer solchen Vermittlung, die »das thematische Konzept als innere Logik der Ausstellung sichtbar machte«<sup>25</sup>. Die Vorwürfe waren nach Bazon Brock »nicht gerechtfertigt, da es ja jedem Besucher freigestellt blieb, die Ausstellung ohne die Aneignungsvorschläge der Besucherschule zu besuchen.«<sup>26</sup> Diese Aussage muss kritisch bewertet werden, da sie zwar inhaltlich korrekt ist, aber eine Mündigkeit der Besucherinnen und Besucher voraussetzt, die sowohl aufgrund der potentiellen Überforderung durch die ausgestellte Kunst als auch der Dominanz der kuratorischen Position geschwächt oder zumindest nicht begünstigt wird. Die Befreiung von diesen Vorgaben sollte selbst innerhalb der Vorgaben begünstigt werden, das kuratorische Konzept müsste offene Enden aufweisen.

Bereits diese kurze Skizze zeigt, dass Kuratorinnen und Kuratoren zwischen verschiedenen, sich widersprechenden Anforderungen positioniert sind: zum einen die individuelle Sichtbarkeit, eine Position, ein Stil, zum anderen die Kompetenz zur Teamarbeit; eine in sich schlüssige Ausstellung herzustellen, die über ein Thema, eine Fragestellung oder ein Konzept verfügt und dennoch die künstlerischen Einzelpositionen zu wahren und zu befördern; unterschiedlichen Besuchergruppen den intellektuellen Zugang zur ausgestellten Kunst zu ermöglichen, ohne zu simplifizieren oder zu didaktisieren.<sup>27</sup> Als die unterschiedlichen Rollen einer Kuratorin bzw. eines Kurators führt Beatrice von Bismarck die »der Moderatorin/des Moderators, Kritikerin/Kritikers, Schauspielerin/Schauspielers, der Interviewpartnerin/des -partners, Aktivistin/Aktivisten, Lehrerin/Lehrers, der Regisseurin/des Regisseurs, Produzentin/Produzenten, Gestalterin/Gestalters, Dokumentaristin/Dokumentaristen, der Ethnologin oder des Ethnologen«<sup>28</sup> an. »Kuratieren heißt Themen und Orte finden, Settings konstruieren, Plattformen bereitstellen, und es ist wie die künstlerische eine Arbeit an und in einem kulturellen Denk-Raum, an Inhalt, Funktion und Erscheinungsbild der Kunst.«<sup>29</sup>

Wenn unter Berücksichtigung dieser komplexen Rollenstruktur mittlerweile häufig in kuratorischen Teams gearbeitet wird, wird damit transparent gemacht, was auch schon zu Harald Szeemanns *documenta 5* schlicht Notwendigkeit war.<sup>30</sup> Dennoch behält der berufene Künstlerische Leiter bzw. die Leiterin der *documenta* innerhalb der Außenwahrnehmung einen Sonderstatus, der dadurch nicht nennenswert geschmälert wird. Beatrice von Bismarck plädiert daher dafür »den Blick auf Einzelleistungen und Subjekte hinter sich zu lassen. Dadurch träte die Tätigkeit [des Kuratierens] selbst stärker als bislang in den Vordergrund – eine Sichtweise, die dem Vorgang und sinnstiftenden Potentialen des Kuratierens besser entspräche.«<sup>31</sup> Ferner, nicht weiter den Antagonismus zu Künstlerinnen und Künstlern zu bestärken, sondern »nach ihren spezifischen Handlungsmöglichkeiten im Kunstfeld angesichts der besonderen Stellung [...] zu fragen.«<sup>32</sup> Die Handlungen des Kuratorischen umfassen »diejenigen

---

25 | Ebd., S. 33.

26 | Ebd.

27 | Vgl. O. Marchart: Das Kuratorische Subjekt, S. 37.

28 | B. von Bismarck: Curating Curators, S. 59.

29 | S. Rollig: Kunst, Text und Öffentlichkeit, S. 49.

30 | Vgl. O. Marchart: Das Kuratorische Subjekt, S. 35.

31 | B. von Bismarck: Curating Curators, S. 43.

32 | Ebd., S. 45.

Techniken, Verfahren und Fertigkeiten [...], die auf das Öffentlichwerden von Kunst und Kultur gerichtet sind«<sup>33</sup> – somit auf deren Vermittlung:

»Within contemporary art, the curator's mediating function has developed into ›the curatorial‹ itself. The curatorial is akin to methodologies used by artists that focus on post-production approaches—that is, principles of montage, with disparate images, objects, as well as other material and immaterial phenomena that are brought together within a particular time and space-related framework. Because the curatorial has clear performative sides, ones that seek to challenge the status quo, it also includes elements of choreography, orchestration, and administrative logistics—like all practices working with defining, preserving, and mediating cultural heritage in a wider sense.«<sup>34</sup>

Das Kuratorische kann somit als eine Praxis verstanden werden, die über das Ausstellungenmachen selbst deutlich hinaus geht und ein eigenes Verfahren der Generierung, Vermittlung und Reflexion von Erfahrung und Wissen ist.<sup>35</sup> Gerorg Schöllhammer hält fest: »Aber dieser neue Umgang ist nur scheinbar einer, der eine offene, gleichwertige Situation zwischen vermittelten Produzenten (KünstlerInnen) und produzierenden Vermittlern (KuratorInnen) schafft.«<sup>36</sup>

Viele Kuratorinnen und Kuratoren setzen daher auf Strategien, die innerhalb der Strömungen der 1990er Jahre entwickelt wurden. Dazu zählen Institutionskritik, *Kontext-Kunst*, politischer Aktivismus und Kunst als soziale Dienstleistung.<sup>37</sup> Nora Sternfeld arbeitet aber heraus, dass dieser ›educational turn in curating‹ Strategien von Kuratorinnen und Kuratoren betrifft, die pädagogische Überlegungen der Kunstvermittlung für sich als Methode instrumentalisieren, ohne die komplexen internen Konflikte und Widersprüche dieser Praxis berücksichtigen zu müssen.<sup>38</sup> Diese Abkürzung ermöglicht ihnen, durch ihre durch das symbolische Kapital abgesicherte Vermittlung nicht ausschließlich, wie Tony Bennett es beschreibt, nationale und gesellschaftlich-bürgerliche Werte zu reproduzieren oder abgesichertes Wissen weiterzugeben, sondern die Möglichkeiten zu erforschen, alternatives Wissen zu produzieren, welches den traditionellen Diskursen widersteht, quer zu ihnen liegt oder sie unterwandert.<sup>39</sup>

Seit den 1990er Jahren findet außerdem verstärkt eine Selbstreflexion von Rolle und Macht der Kuratorinnen und Kuratoren statt. Dabei begann die zunächst noch klar abzugrenzende Position sich mit denen anderer professioneller Rollen zu überschneiden.<sup>40</sup> Dazu zählen Künstlerinnen und Künstler auf der einen, aber auch kunstferne Berufsfelder wie Management, Sozialarbeit oder politischer Aktivismus auf der anderen Seite. Irit Rogoff spricht von einer ›verkörperten Kritikalität‹, die sich in der Figur des Kurators manifestieren kann und dadurch deren Potentiale gegen die eigene Position richtet.<sup>41</sup> Eine solche Haltung bezeichnet Thomas Wulffen als *Radikales Kuratieren*.

33 | Ebd., S. 47.

34 | M. Lind: Performing the curatorial, Klappentext.

35 | Vgl. B. von Bismark/J. Schaffaff/T. Weski: Kulturen des Kuratorischen, o.S.

36 | G. Schöllhammer: Kuratiert von, S. 32f.

37 | Vgl. ebd., S. 34.

38 | Vgl. N. Sternfeld: Unglamorous Tasks, S. 7.

39 | Vgl. ebd., S. 1.

40 | Vgl. B. von Bismarck: Curating, S. 109.

41 | Vgl. I. Rogoff: From Criticism to Critique, o.S. Übersetzung TP.

Dies bedeutet, gegen die Hegemonie der Kunstwelt oder der eigenen Institution vorzugehen, oder diese Strukturen offen zu legen.<sup>42</sup> Diese Strategie ist eine Parallelentwicklung zu den Strategien der Vermittlungskunst. Thomas Wulffen fordert schließlich, dass Kuratorinnen und Kuratoren sich im Idealfalle gegen ihre eigene Institution und deren nachfolgende Institutionalisierung der eigenen Person wenden sollten.<sup>43</sup> »Denn als eine Tätigkeit, die Zusammenhänge herstellt und gestaltet, kann eine kuratorische Arbeit, wenn sie selbstreflexiv ausgelegt ist, nicht zuletzt auch auf die Positionen gerichtet sein, von denen sie ausgeführt wird.«<sup>44</sup>

Allerdings sollte beachtet werden, dass dieses Agieren mit und gegen die Institution nur innerhalb selbiger möglich ist. *Radikales Kuratieren* ist in das System eingebunden, es gibt kein Außen mehr. Somit ist auch dieser anti-hegemoniale Diskurs ein Teil des Hegemonialen: »Radikales Kuratieren arbeitet mit Verunsicherungen, des Systems, der eigenen Person und der Institution. Das Spiel im System mit dem System aber ist nur in Grenzen zulässig.«<sup>45</sup> Diese Strategien, Risiken einzugehen, bezeichnet Thomas Wulffen als Notwendigkeit für künstlerische und Kuratorische Praxis innerhalb der Kulturindustrie.<sup>46</sup>

Beatrice von Bismarck formuliert mit *Curating Curators* eine ähnlich kritische Praxis:

»Sie kuratiert die Position des Kurators/der Kuratorin. Im Zentrum stehen dabei Sprecherpositionen, die sich im Verhältnis zu den von ihnen übernommenen Aufgaben und den professionellen Zugehörigkeiten kontinuierlich kontextbedingt und relational verschieben. [...] Den Kurator zu kuratieren bedeutet somit, den Fokus von der Subjektposition auf eine Handlungsweise zu verschieben, die weniger auf quantitative Verknüpfung als auf qualitative Ausformulierung kontinuierlich entstehender Verhältnisse im Sinne eines selbstreflexiven Kritikbegriffs besteht.«<sup>47</sup>

Kuratorische Praxis ist einerseits die ›Kunst des Ausstellungenmachens‹ – darunter versteht man die ausstellungsimmanente Vermittlung – somit ist die Ausstellung selbst das Objekt der Untersuchung.<sup>48</sup> Andererseits muss bewusst sein, dass die (Vermittlungs-)Arbeit der Kuratorinnen und Kuratoren über die tatsächlich manifeste Ausstellung weit hinaus geht und auch eine Hinterfragung der eigenen Position beinhalten kann: »Es wird immer noch viel zu selten geschaut, welche kuratorische Methode das Projekt zusätzlich zur reinen Künstler/innenauswahl strukturiert, die dagegen sehr oft diskutiert wird: Wer ist dabei, wer ist nicht dabei? Aber wie das alles arrangiert wird und welche Effekte dies hat, das bleibt oft undiskutiert.«<sup>49</sup> Auch Events im öffentlichen Raum, Kataloge, Einladungskarten oder Interviews etablieren sich als gleichrangige kuratorische Publikationsformate, deren Gestaltung von Künstlerinnen und Künstlern

42 | Vgl. T. Wulffen: *Radikales Kuratieren*, S. 119.

43 | Vgl. ebd., S. 121.

44 | B. von Bismarck: *Curating Curators*, S. 55.

45 | T. Wulffen: *Radikales Kuratieren*, S. 122.

46 | Vgl. ebd.

47 | B. von Bismarck: *Curating Curators*, S. 57ff.

48 | Vgl. M. Ziese: *Kuratoren und Besucher*, S. 10.

49 | N. Ilic/M. Lind/N. Schafhausen/J. Schillinger: *Kunst und Öffentlichkeit*, S. 73.

ebenso wie von Kuratorinnen und Kuratoren betrieben wird.<sup>50</sup> Dennoch ist auffällig, dass sämtliche Setzungen neben der Ausstellung von Kritik wie Wissenschaft häufig nur marginal betrachtet werden.<sup>51</sup> Manifestiert sich Kuratorische Praxis in Ausstellungen, bedeutet

»Kuratieren das Zusammenstellen von Subjekten, Objekten, Orten und Informationen und die Bestimmung ihrer Verhältnisse untereinander [...]. Insofern umfasst es ein breites Spektrum unterschiedlicher möglicher Aktivitäten, die deutlich über die Ursprungsbedeutung des lateinischen *curare* im Sinne von sorgen und pflegen hinausgehen, um vermehrt den Aspekt der Vermittlung in den Vordergrund zu rücken.«<sup>52</sup>

Kuratorische Praxis wird verstanden als »Aktivierung eines Netzwerks aus Institutionen, Personen und Objekten in Form des Projekts Ausstellung«<sup>53</sup>, welches sich zwar in einer räumlichen Schauanordnung manifestiert, aber grundlegend ein performatives Gefüge ist.

Mit der Feststellung, dass performative Strategien der Vermittlung im Kuratieren mehr Bedeutung erlangen, schlägt Gabriele Brandstetter ein konstellatives oder choreografisches Denken vor, das in seiner Begrifflichkeit die Komposition von Raum, Objekten und Körpern ebenso erfasst, wie geöffnete Wege und Pfade, Partizipationsstrukturen: »The structure of the curatorial as a choreographic practice could be borrowed from Walter Benjamin's concept of ›constellation.«<sup>54</sup> Dies ermöglicht die Felder der Theorie und der kuratorischen, vermittlerischen sowie künstlerischen Praxis in Relation zu setzen.<sup>55</sup> Ähnliche Denkansätze bietet Nicolas Bourriauds *Relationale Ästhetik*, die eine Definition für künstlerische Praxis vorschlägt, welche sich auf eine konstellative Kuratorische Praxis übertragen lässt: »The artist's practice, and his behaviour as producer, determines the relationship that will be stuck up with his work. In other words, what he produces, first and foremost, is relations between people and the world, by way of aesthetic objects.«<sup>56</sup> Im Vordergrund steht die Vorstellung, dass jemand (bei Bourriaud sind es Künstlerinnen und Künstler, hier Kuratorinnen und Kuratoren) Gemeinschaft und Austausch stiftet. Darüber hinaus bemüht sich relationale Kunst um die Erzeugung neuer Situationen und neuer Gemeinschaften.<sup>57</sup>

Begreift man die Ausstellung als Medium, welches nicht bloß der Informationsübermittlung dient, sondern auch dem gemeinsamen Erleben einer Gemeinschaft, wird deutlich, dass diese auf unterschiedlichen Ebenen gestaltet werden kann, die sich nicht in der Zusammenstellung von Kunstwerken erschöpft, sondern Sichtbarkeit und Außenwirkung ebenso beinhaltet wie interne Strukturen.<sup>58</sup> Sabiene Autsch betont Anschaulichkeit und Begehbarkeit als zwei die Medialität konstituierende Aspekte, und bezieht sich damit auf das Potential der Schnittstelle zur Besucherin oder zum Besu-

50 | Vgl. B. von Bismarck: *Curating Curators*, S. 49.

51 | Vgl. N. Ilic/M. Lind/N. Schafhausen/J. Schillinger: *Kunst und Öffentlichkeit*, S. 73.

52 | B. von Bismarck: *Curating Curators*, S. 47.

53 | O. Marchart: *Das Kuratorische Subjekt*, S. 31.

54 | G. Brandstetter: *Written on Water*, S. 120.

55 | Vgl. ebd.

56 | N. Bourriaud: *Relational Aesthetics*, S. 42.

57 | Vgl. M. Ziese: *Kuratoren und Besucher*, S. 83.

58 | Vgl. A.-L. Wenzel: *Ausstellungen und normiertes Besucherverhalten*, o.S.

cher.<sup>59</sup> Vermittlung ist schon für Arnold Bode keine sekundäre Ordnung (wie z.B. das Anbringen von Kommentartafeln) sondern ›Inszenierung‹, die Einbettung des Werkes in einen formalen Kontext.<sup>60</sup> Kunstwerke entfalten nie losgelöst von ihren Umständen Wirkung. Die Inszenierung entlockt ihnen ihre Bedeutung. »Es ist einfach nicht wahr, dass das Kunstwerk sich selbst genug ist. [Es] ist uns, um die Chance des Begreifens zu bieten, aufgetragen, diesem Kunstwerk eine zweite Ordnung zu bieten.«<sup>61</sup>

Jana Scholze bezeichnet Ausstellungen als komplexe Medien, die sich aus ihren Präsentationsformen, d.h. den Präsentationsmedien, Ausstellungsobjekten, der architektonischen Konstruktion, Licht, Ton und allem zusammensetzt, was das Ausstellungskonzept transportieren soll.<sup>62</sup> Sie geht davon aus, dass diese Präsentationsformen in der Lage sind historische, soziale, kulturelle, ethnologische, politische, ethische, technische, künstlerische und/oder museumsspezifische Phänomene zu vermitteln.<sup>63</sup> Dass Ausstellungsbesucherinnen und -besucher aufgrund der Ausstellung Erfahrungen machen und möglicherweise auch Erkenntnisse sammeln, steht außer Frage, ob diese allerdings mit der Intention der Ausstellungsmacherinnen und -macher übereinstimmen, ist unklar. Sie bezeichnet dies als einen Prozess des Codierens und Decodierens.<sup>64</sup> Es handelt sich somit um einen offenen Kommunikationsprozess, da eine Ausstellung schon für zwei Rezipierende nie identische Erfahrungen und Erkenntnisse liefert. Dies formuliert auch Carolyn Christov-Bakargiev in ihrem Brief an einen Freund: »Daher lässt sich eine Ausstellung als Netzwerk mehrerer Ausstellungen verstehen, die unaufhörlich abwechselnd in den Vorder- oder Hintergrund treten, manche sichtbar, manche unsichtbar und manche erst viele Jahre nach einem solchen Ereignis sichtbar.«<sup>65</sup>

Trotz dieser Polyvalenz sind Ausstellungen »keine neutralen Zeigewerkzeuge«<sup>66</sup>, die beliebig interpretierbar wären, sondern »kuratorische Konstellationen«<sup>67</sup>, in denen sich Besucherinnen und Besucher bewegen. In der Ausstellung kreuzen sich Deutungs- und Bedeutungsabsichten der Ausstellungsmacherinnen und Ausstellungsmacher, der Exponate, sowie der Rezipierenden.<sup>68</sup> Maria Lind spricht von diesem Gefüge als »Gesamtchoreographie«<sup>69</sup> und auch Gabriele Brandstätter vergleicht den Kurator mit dem Choreografen.<sup>70</sup> Diese Terminologie wird auch von der *dOCUMENTA (13)* aufgegriffen, um ein relationales Gefüge zwischen der Ausstellung, den Teilnehmerinnen und Teilnehmern sowie dem Publikum zu beschreiben. Eine solche Aktivierung und Beteiligung des Publikums bezweckt die Transformation des Verhältnisses zwischen Produzierenden und Rezipierenden in dessen traditioneller Variante der Werk-Be-

59 | Vgl. S. Autsch: *Medium Ausstellung*, S. 40.

60 | Vgl. H. Kimpel: *Mythos und Wirklichkeit*, S. 292.

61 | A. Bode: *Das große Gespräch*, S. 36.

62 | Vgl. J. Scholze: *Medium Ausstellung*, S. 11.

63 | Vgl. ebd., S. 12.

64 | Vgl. ebd., S. 13.

65 | Beiträge der Publikationsreihe *100 Notizen – 100 Gedanken* werden sowohl als Monografie als auch über den Wiederabdruck im *Buch der Bücher* (BdB.) nachgewiesen. C. Christov-Bakargiev: Brief an einen Freund, S. 19, BdB. S. 81f.

66 | B. von Bismarck: *Curating Curators*, S. 43.

67 | Ebd., S. 59.

68 | Vgl. S. Offe: *Ausstellungen*, S. 42.

69 | N. Ilic/M. Lind/N. Schafhausen/J. Schillinger: *Kunst und Öffentlichkeit*, S. 77.

70 | Vgl. G. Brandstetter: *Written on Water*, S. 127.

trachter-Beziehung: »Die Intention der Auflösung dieser Situation in eine Dynamik der Wechselseitigkeit entwickelt sich entlang einer Kritik der rein visuellen Erfahrung und zielt häufig auf die Aktivierung des Körpers als Voraussetzung von Beteiligungen.«<sup>71</sup>

## KUNSTVERMITTLUNG: ZWISCHEN KOLONISIERUNG UND EMANZIPIERUNG

Wenn es um das Generieren von Aussagen geht, wird von Kuratorinnen und Kuratoren häufig die Vorstellung vertreten, dass ihre Ausstellungen sich selbst vermitteln und eine zusätzliche Vermittlung nicht zwingend notwendig sei oder zumindest auf eine unterstützende Weitergabe der kuratorischen Thesen zu beschränken sei.<sup>72</sup> Dem gegenüber steht eine historische Entwicklung, die Museen als Bildungsstätten versteht und im deutschsprachigen Raum auf das Aufklärungs- und Vermittlungsprogramm von Alfred Lichtwark zurückzuführen ist. In verschiedenen Phasen entwickelte sich eine Tradition der Vermittlung, die häufig als Museumspädagogik beschrieben wird und sich vor allem an der reproduktiven Aufgabe, immer neuen Besucherinnen und Besuchern das Wissen der Institution weiterzugeben, orientiert. »Heute sehen die Kunstvermittlerinnen zunehmend ihre Aufgabe darin, die Kunst einem qualitativ weiteren Publikum zugänglich zu machen, nicht zuletzt aufgrund der Kritik an den Ausschlussmechanismen des Kunstfeldes und seiner Institutionen.«<sup>73</sup> Mary Jane Jacob bezeichnet kritischer als Aufgabe von Kunstvermittlung, Individuen zu kolonisieren und Museumsbesucher aus ihnen zu machen.<sup>74</sup> Auch wenn Kunstvermittlung häufig als Synonym zur Museumspädagogik verwendet wurde, zeigt sich eine Abgrenzung dieser beiden Begriffe zunächst verbunden mit der kritischen Museologie und schließlich deutlicher zu Beginn der 1990er Jahre. Diese Abgrenzung erfolgt somit parallel zu einer Entwicklung von Unschärfen innerhalb des Kunstsystems in Bezug auf Autorschaft, zwischen künstlerischen und politischem Handeln sowie zwischen vermittelnder Tätigkeit und Kunst an sich.<sup>75</sup> Dennoch sind die Grenzen zwischen Museumspädagogik und Kunstpädagogik nicht trennscharf und müssen gerade deswegen im weiteren Verlauf dieser Begriffsbestimmung noch genauer betrachtet werden. Der Begriff ›Kunstvermittlung‹ ist weder letztgültig klar definiert noch eine geschützte Berufsbezeichnung. Die Berufsgruppe tritt unter verschiedenen »Namen, Zielsetzungen und unterschiedlichen methodischen Strategien als ›Vermittler/innen‹, ›Museumspädagog/inn/en‹, ›Kommunikator/inn/en‹«<sup>76</sup> auf. Dem gesellen sich durch Institutionen geprägte Bezeichnungen hinzu, die teilweise auf Ziele und Methoden verweisen mögen, aber vor allem auch als wirtschaftliche Marke fungieren. Im Falle der letzten *documenta*-Ausstellungen wären dies: *Guides*, *Vermittlerinnen* und *Vermittler*, *Worldly Companions* bzw. *Weltgewandte Begleiterinnen* und *Begleiter* sowie *Choristinnen* und *Choristen*.

Sigrun Brunziek versucht Kunstvermittlung zu systematisieren und unterscheidet zwischen den unterschiedlichen Anforderungen von historischen Werken und Gegenwartskunst, da sich für erstere klare Vermittlungsstrategien herausgebildet haben,

71 | C. Kravagna: Arbeit an der Gemeinschaft, S. 31.

72 | Vgl. M. Ziese: Wie viel Vermittlung, S. 327.

73 | W. Wiczorek/A. Güleç/C. Mörsch: Von Kassel lernen, S. 20.

74 | Vgl. M.J. Jacob: Outside the Loop, S. 31.

75 | Vgl. R. Puffert: Die Kunst und ihre Folgen, S. 13.

76 | E. Sturm: Im Engpass der Worte, S. 47.

während für die Gegenwartskunst aufgrund der strukturellen Veränderung des Kunstbegriffs andere Strategien entwickelt werden müssten.<sup>77</sup> Sie weist außerdem auf eine bereits erfolgte Sanktionierung der historischen Kunstwerke und eine damit einhergehende Akzeptanz des Publikums hin, die dazu führt, dass eine Kunstvermittlung als Information zu den Werken auf ein »gelangweiltes, wohlwollendes Desinteresse«<sup>78</sup> stößt. Die Schwierigkeiten diesen Werken mit experimentellen Vermittlungsformaten zu begegnen sind im Rahmen der Gegenwartskunst obligatorisch: sowohl die Betrachterinnen und Betrachter als auch die Vermittlung bewegen sich auf »unsicherem, erst zu erforschendem Terrain.«<sup>79</sup> Dies wird besonders durch Werke provoziert, die den Kunstbegriff hinterfragen oder selbst vermittlerische Züge annehmen. Kunstvermittlung wird somit als zwischen den Produzierenden, die das Öffentlichmachen, das Präsentieren von Kunst, erfordern und den Rezipierenden, mit den Ziel der Zugangs-erleichterung als Sensibilisierung für künstlerische Phänomene, positioniert angesehen.<sup>80</sup> Diese Aufgabe erschöpft sich nicht in der Weitergabe von Expertenwissen. Dennoch sollen Kunstvermittlerinnen und Kunstvermittler

»die (relativ) gesicherten Diskurse des Museums und das ihm zugrundeliegende Wissen ausweisen, es argumentativ weitertragen, sollen Unverständlichkeiten verständlich machen, sie sollen die Unterscheidungen des Museums fortsetzen und untermauern, sollen seine Wertkategorien verdeutlichen, sollen einsichtig machen, was/wer warum wichtig ist und was/wer nicht.«<sup>81</sup>

Diese Aufgabe ist nicht nur konfliktreich, sondern auch annähernd unmöglich zu bewältigen, auch weil das, »was im Zentrum der professionellen Kunstwelt entwickelt wird, für kein externes Publikum konzipiert«<sup>82</sup> ist. Innerhalb dieser Zuschreibungen wird dennoch davon ausgegangen, dass Vermittlung zwischen dem Zu-Vermittelnden und einem Publikum angesiedelt ist und Expertenwissen transportieren soll. Kunstvermittlung solle ein vorhandenes Informationsgefälle zwischen Kunstwerken und ihrer Rezeption abzubauen. So verstanden wäre sie synonym zu Museumspädagogik.

Carmen Mörsch hingegen bezeichnet Kunstvermittlung als »die Praxis, Dritte einzuladen, um Kunst und ihre Institutionen für Bildungsprozesse zu nutzen: sie zu analysieren und zu befragen, zu dekonstruieren und gegebenenfalls zu verändern. Und sie dadurch auf die eine oder andere Weise fortzusetzen.«<sup>83</sup> Dadurch erweitert sie den Fokus und schließt neben der Kunst auch deren Institutionen und die Vermittlung selbst ein.

Auch Eva Sturm plädiert dafür, die Aufgabe der Kunstvermittlung nicht als Wissenstransfer zu definieren, sondern als die Praxis, »spezifische Räume herzustellen, in denen sich vielleicht etwas ereignet, das mit den jeweiligen Menschen, die mit Kunst zu tun haben, und mit den jeweiligen künstlerischen Arbeiten zu tun hat.«<sup>84</sup> Und weiter:

**77** | Vgl. S. Brunsiek: Versuch einer Systematisierung, S. 122.

**78** | Ebd.

**79** | Ebd.

**80** | Vgl. R. Goebel: Wissenschaftliche Untersuchung, S. 38.

**81** | E. Sturm: Im Engpass der Worte, S. 47.

**82** | C. Behnke: Untitled, S. 6.

**83** | C. Mörsch: Kreuzungspunkt von vier Diskursen, S. 9.

**84** | C. Mörsch/E. Sturm: Vermittlung – Performance – Widerstreit, S. 1.



»Räume zu schaffen, in denen Uneinigkeit und Unverständnis kultiviert werden können, in denen noch nicht alles fixiert und in Hierarchien eingeordnet ist.«<sup>85</sup>

Einige Vermittlerinnen und Vermittler bevorzugen die Ausdrücke ›Kunsthafte Vermittlung‹ oder ›Künstlerische Kunstvermittlung‹, um zu betonen, dass es sich nicht (nur) um eine ›Vermittlung von Kunst‹, sondern ›Vermittlung als Kunst‹ handelt.<sup>86</sup> Im deutschsprachigen Raum war die Initiative *Kunstcoop*® richtungweisend, die eine eigenständige künstlerische Position beansprucht und damit auch Zuständigkeiten und Befugnisse hinterfragt.<sup>87</sup> Doch selbst, wenn man die Annahme einer Kunsthaftigkeit zunächst außer Acht lässt, fragt Kunstvermittlung nach Carmen Mörsch und Eva Sturm nach den Befugnissen des Sprechens:

»Wer ist autorisiert, Kunst zu vermitteln? ExpertInnen der Kunstwissenschafts- und -theoriebereiche? KünstlerInnen? Pädagoginnen? [...] Zuständigkeitsfragen dieser Art waren und sind Teil des Vermittlungsdiskurses neben den Hierarchie- und Konkurrenzproblemen mit den ›ProduzentInnen‹: KuratorInnen, AusstellungsmacherInnen, GestalterInnen und nicht zuletzt den KünstlerInnen.«<sup>88</sup>

Eva Sturm schlägt zur Verdeutlichung eine Unterteilung in vier Gruppen vor: »Befugt autorisiert im Diskurs ist nur Gruppe III [Die befugt-autorisierten Sprecher/innen], wirklich geschätzt Gruppe II [Die Kunst-Diskurs-Kenner], und toleriert bzw. willkommen ist in jedem Fall Gruppe I [Die ›gebildeten Laien‹], manchmal auch Gruppe 0 [Die nicht befugten Sprecher/innen].«<sup>89</sup> Die Autorisierung erhalten Mitgliederinnen und Mitglieder von Gruppe III nicht nur durch die Institution, sondern müssen diese selbst immer wieder neu leisten und performativ bestätigen, »nicht nur a) durch Wissen, Kenntnis und b) durch diskursive Vorgangsweisen [...], sondern auch c) durch eine ganze Menge an autoritätsstützenden Worten und Redewendungen, die dazu dienen dem Gesagten Gewicht zu verleihen.«<sup>90</sup>

Oliver Marchart setzt hingegen Kunstvermittlerinnen und -vermittler annähernd mit Ausstellungskatalogen gleich, die im Normalfall nicht selbst sprechen, sondern die Institution durch sich sprechen lassen.<sup>91</sup> Die Institution, die pädagogische Systeme errichtet, sieht diese »natürlich im Dienste der hegemonialen Formation und nicht im Dienste einer zu errichtenden Gegenhegemonie«<sup>92</sup>, dies gilt auch, wenn ›höhere Werte‹ wie Freiheit, Moral oder Verantwortung vermittelt werden.<sup>93</sup> Kunstvermittlerinnen und -vermittler sind damit immer Teil der ›Hegemoniemaschine‹, egal welche institutionskritischen Praxen sie verfolgen mögen. »Auch wenn die in den Museen und Kunsthallen werkenden Kunstpädagogen und -pädagoginnen [...] sich selbst und ihren höheren Auftrag anders imaginieren mögen, sind sie doch Teil der Institution, die selbst als komplexes Agglomerat aus diskursiven Praktiken betrachtet werden

**85** | Ebd., S. 4.

**86** | Vgl. P. Maset: *Vermittlungskunst und Maschinengefüge*. Vgl. N. Karobath: *Vermittlungskunst*.

**87** | Vgl. S. Bosch: *Kunstvermittlung*, S. 94.

**88** | R. Goebel: *Wissenschaftliche Untersuchung*, S. 38.

**89** | E. Sturm: *Im Engpass der Worte*, S. 40.

**90** | Ebd., S. 42

**91** | Vgl. O. Marchart: *Die Institution spricht*, S. 35.

**92** | Ebd., S. 45.

**93** | Vgl. ebd.

muss.«<sup>94</sup> Andererseits besteht die Forderung, dass »man sich weder zum Sprachrohr des Ausstellungsmachers noch zum Nachbeter von Feuilletons und schon gar nicht zum Kunstlexikon machen [sollte], sondern [...] sich immer zugleich als ersten Rezipienten einer nur schwer zugänglichen Kunst begreifen [sollte].«<sup>95</sup> Oliver Marchart zeichnet zwei Strategien einer emanzipatorischen Vermittlung vor, die alle möglichen Gruppen berücksichtigt und dennoch hauptsächlich durch die autorisierten Sprecherinnen und Sprecher initiiert werden müssen: Vermittlung als ›Unterbrechung‹ und Vermittlung als ›Gegenkanonisierung‹. Eine Ausstellung muss unterbrochen werden, wenn sie ihre eigene Macht nicht selbst thematisiert. Unterbrechende Vermittlung ist also nicht ausschließlich Präsentation von Objekten, sondern eine Offenlegung von Bedingungen.<sup>96</sup> In Bezug auf diese angestrebte Emanzipation der Unterbrechung muss deutlich gemacht werden, dass auch in der Kunstvermittlung die Absicht zu erziehen immer latent mitläuft.<sup>97</sup> Gegenkanonisierung arbeitet hingegen aus der Institution heraus: »Diese Strategie zielt weniger auf die Unterbrechung der institutionellen Logik [...] als auf den zu vermittelnden ›Inhalt‹. Ja, die Definitions- und Kanonisierungsmacht der Institution ist geradezu willkommen, weil sie die beabsichtigte Kanonverschiebung mit dem nötigen symbolischen Kapital ausstattet.«<sup>98</sup> Auch Eva Sturm spricht sich für eine Form des Widerstandes aus: Kunstvermittlung sollte so verstanden gegen bestehende Machtmechanismen anarbeiten, diese offenlegen, alle Beteiligten darin unterstützen, mitzureden und ständig reflektieren, selbst Teil eines solchen Machtgefüges zu sein.<sup>99</sup> Oliver Marchart unterscheidet des Weiteren zwischen ›geschäftsmäßiger‹ und ›kritischer‹ Kunstvermittlung, weist aber darauf hin, dass jeweils die Inhalte, also die Ausstellung als solche hingenommen wird. Weiterhin stellt er die Frage, ob es nicht sinnvoll wäre eine gute, d.h. eine an sich bereits kritische Ausstellung affirmativ zu vermitteln, somit ›geschäftsmäßig‹.<sup>100</sup> Bedarf es allerdings einer Kritik an der Ausstellung, fällt diese Aufgabe unter anderem der Vermittlung in Form von Unterbrechung zu. Eva Sturm bezeichnet eine solche Vermittlung als Dekonstruktion. Diese wird als weniger zerstörerisch, sondern als kritische Würdigung durch Zerlegung verstanden. Sie ist der Versuch, durch Grenzüberschreitung Widersprüche aufzudecken und ein Arbeiten gegen die Vorstellung ewiger Wahrheiten.<sup>101</sup> Dekonstruktion richtet sich dabei nicht ausschließlich gegen die Institution, sondern auch das Verhältnis zwischen autorisierten und nicht-autorisierten Sprechenden steht zur Disposition. Das Ziel einer solchen Vermittlung ist die Ermächtigung und Emanzipation der Besucherinnen und Besucher.<sup>102</sup> Entgegen einer Deutungshoheit von Kuratorinnen und Kuratoren sollen die Aussagen aller gleichwertig verhandelt werden.<sup>103</sup> Dazu ist es allerdings notwendig, nicht nur die Schauanordnungen der Ausstellung (somit die Artikulationsform der Kuratorischen Praxis) zu analysieren, sondern auch zusätzliche Verfahren zur Schaffung

---

94 | Ebd., S. 34.

95 | B. Mandel: Wege zum mündigen Kunstrezipienten, S. 68.

96 | Vgl. O. Marchart: Die Institution spricht, S. 47.

97 | Vgl. U. Schöttker: Zum Verhältnis von Kunst, o.S.

98 | O. Marchart: Die Institution spricht, S. 49.

99 | Vgl. E. Sturm: Kunstvermittlung und Widerstand, S. 106f.

100 | Vgl. O. Marchart: Hegemonie im Kunstfeld, S. 81.

101 | Vgl. E. Sturm: Kunstvermittlung, S. 27f.

102 | Vgl. B. Mandel: Wege zum mündigen Kunstrezipienten, S. 69.

103 | Vgl. T. Erne: Selbstverständigung über gesellschaftliche Fragen, S. 6.

eigener Aussagen zur Verfügung zu stellen.<sup>104</sup> Dabei geht es nicht darum, die kuratorische Arbeit zu leugnen oder zu negieren, sondern einen offenen Dialog zu initiieren, der multiple Autorschaft zulässt.<sup>105</sup> Es wird nicht davon ausgegangen, dass alle Besucherinnen und Besucher gleich befähigt wären, sich die Ausstellung anzueignen, sondern die Vermittlung stellt diesen bewusst jene Werkzeuge und Informationen zur Verfügung, die dazu notwendig erscheinen.<sup>106</sup> »Werden die Vermittlungs-, sprich: Inszenierungsweisen reflexiv transparent gemacht, werden dadurch Partizipations- und Kommunikationsmöglichkeiten für das Publikum eröffnet.«<sup>107</sup>

Nora Sternfeld arbeitet heraus, dass neben der Vermittlung der Ausstellung, ihrer Thesen, der ausgestellten Kunst und der Institution auch immer eine Präsentation der eigenen Person stattfindet und fragt, was passiert, wenn über Vermittlung gesprochen wird.<sup>108</sup> Dekonstruktive Vermittlung müsse grundsätzlich auch die eigenen Machtverhältnisse thematisieren und deren Strukturen sichtbar machen. Weder stehen besondere Methoden im Vordergrund, noch das Verlangen bestimmte Personengruppen an die Kunst heranzuführen, sondern die Markierung der Positionen aller Akteure, um aus diesen heraus zu sprechen und dadurch Gegenerzählungen zu ermöglichen.<sup>109</sup>

»Es ist klar, dass ein Konzept wie dieses immer an institutionelle Grenzen stoßen wird. Und das ist letztlich auch das, was eben emanzipatorische von bloß partizipatorischen Modellen unterscheidet. Gerade dort, wo die Grenzen der Institution infrage stehen, wo die Forderung nach Öffnung nicht bloße Beteiligung meint, sondern das Aufbrechen sozialer und institutioneller Logiken, die Ermöglichung zur Eroberung neuer Orte, in denen Werte definiert werden und Geschichte gemacht wird, kann Kunst- und Kulturvermittlung als emanzipatorische verstanden werden.«<sup>110</sup>

Dennoch ist dekonstruktive Kunstvermittlung in jedem Kontext zu realisieren, egal wie autoritär oder demokratisch sich die Institution gibt, da es als Arbeiten innerhalb eines dominanten Textes, insbesondere an seinen Widersprüchen verstanden wird.<sup>111</sup> Es besteht durchaus das Bestreben von Kunstinstitutionen, diese Unterbrechung der eigenen Logiken selbst zu betreiben. Eine Etablierung und Stärkung von pädagogischen Diensten, die durch verschiedene Akteure betrieben werden, ermöglichen Öffnung und Dekonstruktion.<sup>112</sup> Andrea Hubin weist in diesem Zusammenhang erneut auf eine mehrfache Marginalisierung von Kunstvermittlung hin, die sich im Vergleich zu den Rollen der Kuratorinnen und Kuratoren, als deren Sprachrohr sie zu dienen haben, einerseits und der Künstlerinnen und Künstler, die das eigentliche Werk herstellen andererseits zeigt: »Angesichts einer solchen von mehreren Seiten betriebenen Marginalisierung, scheint es kaum vorstellbar, wie die Kunstvermittlung eine Veränderung

---

**104** | Vgl. M. Ziese: Wie viel Vermittlung, S. 336.

**105** | Vgl. B. Florenz: Multiple Autorschaft, S. 23.

**106** | Vgl. M. Ziese: Wie viel Vermittlung, S. 343.

**107** | Ebd., S. 344.

**108** | Vgl. N. Sternfeld: Der Taxispielertrick, S. 15.

**109** | Vgl. ebd., S. 30f.

**110** | Ebd., S. 32.

**111** | Vgl. C. Mörsch/E. Sturm: Vermittlung – Performance – Widerstreit, S. 5.

**112** | Vgl. M. Ziese: Wie viel Vermittlung, S. 340f.

der Institutionen – und sei sie nur, um die eigene Position zu verbessern – mitgestalten soll.«<sup>113</sup>

Eine weitere Professionalisierung der Kunstvermittlung scheint hierfür notwendige Bedingung. Diese zielt nicht (ausschließlich) auf die Entwicklung neuer Methoden ab, sondern auf eine wissenschaftliche Aufarbeitung, Analyse und Dokumentation von Vermittlungsarbeit. Vermittlung ist ein neues Forschungsfeld, in dem bisher oft beschreibend vorgegangen wird und wenig kritische Auseinandersetzung stattfindet.<sup>114</sup> An diese Erkenntnis schließt sich ein deutlicher Appell zur Begleitforschung und Evaluation an:

»Evaluation wird in unseren Breiten oft als Kontrollinstrument der Geldgeber angesehen und eher gefürchtet und abgelehnt. Dass es Teil einer professionellen Praxis ist, sich darüber Rechenschaft zu geben, ob die selbstdefinierten Ziele erreicht werden, die Arbeit erfolgreich ist, ist noch nicht allgemein verbreitet.«<sup>115</sup>

Renate Goebel folgert, dass Kunstvermittlerinnen und -vermittler selbst aufgerufen sind, sowohl Ziele und Kriterien für ihre Arbeit zu definieren, als auch für eine wissenschaftliche Dokumentation und Evaluation einzutreten.<sup>116</sup> Dem schließt sich die vorliegende Arbeit uneingeschränkt an.

## **VERMITTLUNGSKUNST: ZWISCHEN INFILTRATION UND ASSIMILATION**

In dem von dem Kunstkritiker Marius Babias herausgegebenen Sammelband *Im Zentrum der Peripherie. Kunstvermittlung und Vermittlungskunst in den 90er Jahren* wird der Diskurs der durch die Entwicklungen der 1980er Jahre »an die Peripherie gedrängte interventionalistische[n] Kunstpraxis«<sup>117</sup> verschiedener Künstlerkollektive durch Basistexte, Podiumsdiskussionen, Interviews und Projektbeschreibungen dokumentiert und der Begriff ›Vermittlungskunst‹ begründet. Dieser verortet sich zunächst diametral entgegengesetzt zur künstlerischen Praxis und Repräsentation auf Großkunstaustellungen wie der *documenta* und soll hier auch im Bewusstsein dieser Differenz verwendet werden.<sup>118</sup> Dies erfordert zunächst eine Darstellung des Verständnisses des Begriffs vor allem in den 1990er Jahren sowie eine Abgrenzung sowohl von möglichen Gegenbegriffen als auch von Strömungen der Künstlerischen Kunstvermittlung, bevor die Möglichkeit einer Infiltration der oder Assimilation durch die Großkunstaustellungen umrissen wird, die beide ein Potential zur Transformation beinhalten. Dadurch ergibt sich auch die Art und Weise, wie dieser Begriff in dieser Arbeit verwendet wird. Als vorläufige Definition soll eine Gleichsetzung von Kunst und Vermittlung, aus

---

113 | A. Hubin: Handlungsmacht, S. 4.

114 | Vgl. J. Scholze: Medium Ausstellung, S. 8.

115 | R. Goebel: Wissenschaftliche Untersuchung, S. 42.

116 | Vgl. ebd., S. 43.

117 | M. Babias: Vorwort, S. 24.

118 | Vgl. ebd., S. 25.

der auch die Künstlerische Kunstvermittlung hervorgeht, dienen.<sup>119</sup> Diese ist auf »einer Grenze zwischen Kunstsystem und Erziehungssystem zu verorten.«<sup>120</sup>

Marius Babias entwickelt eine doppelte Oppositionalität von Peripherie und Zentrum, die zum einen als Kunsttheorie im Verhältnis zur autonomen künstlerischen Behauptung und zum anderen als hegemonial-institutionelle Repräsentationskultur und periphere Subkultur gefasst werden. Seine These ist, dass die Peripherie beginnt, ihr jeweiliges Zentrum auszuhöhlen.<sup>121</sup> Waren es zunächst die Diskursmächtigen, die die Kunstvermittlung zur Domäne der Theorie herabgewürdigt haben, beginnen nun dort Künstlerkollektive sich zusammenzuschließen und einen Gegendiskurs zu formulieren.<sup>122</sup> Vermittlung wird hier verstanden als ein gesellschaftlicher Prozess, der durch und zwischen allen Akteuren vollzogen werden kann, vor allem aber durch Künstlerinnen und Künstler bzw. die Kunst selbst. Im Verlauf der 1980er Jahre habe sich die Kunst allerdings immer stärker entpolitisiert und auf ihre Autonomie berufen, um mit der neunten Ausgabe der *documenta* den »Abstieg der Kunst in die Unterhaltungsbranche«<sup>123</sup> zu vollziehen: »In einer Zeit politischer und ökologischer Krisen von ›Intuition‹, ›Vibration‹, ›Körper‹ und ›Manöver‹ zu reden – Jan Hoets bevorzugtes Vokabular – bedeutet die Verbannung der Kunst aus dem Leben, ihre Degradierung zum Small talk.«<sup>124</sup> Vermittlung findet hier nur noch als subjektivistisches Sprechen über Kunst statt. Ehemals periphere Bereiche wie Philosophie, Kunstkritik und Kulturmanagement übernehmen das »ästhetische Mandat«<sup>125</sup>. Museumspädagoginnen und -pädagogen werden explizit nicht genannt, vermutlich, da sie als Teil des hegemonialen Kunstbetriebs verstanden werden, sollen aber hier hinzugefügt werden, da auch sie sowohl Bedeutung produzieren wollen als auch sich im Vergleich zu Künstlerinnen und Künstlern als Dienstleister am unteren Ende der Hierarchien dieses Betriebs und somit an einer Peripherie befinden.<sup>126</sup>

Die Vertreterinnen und Vertreter politischer Kunst haben »seit Beginn der neunziger Jahre stärker denn je die gesellschaftliche Vermittlungsfunktion von Kunst bis hin zu ihrer Re-Politisierung«<sup>127</sup> gefordert. Dieses Verständnis von Kunst lehnt die Autonomie ab und fordert stattdessen eine Anbindung sowohl an soziale als auch politische Kontexte und Themen:

»Unterhalb der institutionellen Repräsentationskultur à la *documenta* und Biennale Venedig [...] führte die Auseinandersetzung mit ›Institutionskritik‹, ›Political Correctness‹, ›Bio-‹ und ›Gentechnologie‹ zur Ausformung einer subkulturellen Infrastruktur. Die bildende Kunst wurde deshalb zum Aktionsfeld, weil die in Angriff genommene Umdefinition ihrer institutionellen Verankerung das Versprechen auf ›Gegenöffentlichkeit‹ gab.«<sup>128</sup>

**119** | Vgl. N. Karobath: *Vermittlungskunst*, S. 9.

**120** | U. Schöttker: *Zum Verhältnis von Kunst*, o.S.

**121** | Vgl. M. Babias: *Vorwort*, S. 17.

**122** | Vgl. ebd., S. 17 u. 24f.

**123** | Ebd., S. 11.

**124** | Ebd., S. 13.

**125** | Ebd., S. 17.

**126** | Vgl. H. Draxler: *Ambivalenz und Aktualisierung*, S. 83.

**127** | M. Babias: *Vorwort*, S. 11.

**128** | Ebd., S. 25.

Diese künstlerischen Projekte und Aktionen müssen sich nicht zwangsläufig in einer Opposition zu Kunst und Ausstellungen innerhalb des hegemonialen Diskurses positionieren. Stattdessen sei es ihr Anliegen, das soziale Gefüge zu verschieben und durch dieses den ästhetischen Kontext zu überlagern oder sogar zu verdrängen.<sup>129</sup> Marius Babias bezeichnet die »re-politisierte Kunstpraxis der neunziger Jahre mit ›Korrektur der Realität‹<sup>130</sup>, während Andrea Fraser eine »neue Auffassung von Kunst als sozialer Praxis«<sup>131</sup> formuliert. Diese zeigt in den Bestrebungen, das Publikum von bestimmten Themen und Aktionen her zu politisieren und zu einer Gemeinschaft zu organisieren.<sup>132</sup> Kunst wird somit »als soziales Medium in Vermittlungsfunktion zwischen gesellschaftlichen Randgruppen ein[ge]setzt«<sup>133</sup> und wird in dieser Manifestation als Vermittlungskunst verstanden. Diese Randgruppen werden von Oliver Marchart als sozial Untergeordnete definiert.<sup>134</sup>

Methoden des künstlerisch-politischen Widerstandes sind »Forschung, Text, Ortspezifität, eine Öffentlichkeit konstruieren, Produktion und Rezeption anzusprechen, seine eigene sozio-politische Position zu erkennen zu geben etc.«<sup>135</sup> mit der Strategie, »die Übersetzung der kritischen Funktion gewisser künstlerischer Praktiken in andere (spezifisch nicht-künstlerische) soziale, institutionelle und disziplinäre Bereiche«<sup>136</sup> zu ermöglichen.

Vermittlungskunst ist somit nicht auf bestimmte Gattungen festgelegt, sondern zeigt sich in Methoden und Strategien bzw. deren Manifestation als Kunst. Dennoch generiert eine Verschränkung von Kunst und politischem Widerstand nach Marius Babias vor allem drei Handlungsformate: »Aktivismus als Kunstform; Kooperation zwischen KünstlerInnen und AktivistInnen; Kunst als aktivistische Manifestation.«<sup>137</sup> Diese sind nicht trennscharf und durchdringen sich gegenseitig und auch hier zeigt sich eine Gleichsetzung der verschiedenen Praxen: »Es ist die Strategie des zeitgenössischen Aktivismus – die Haltung, daß man genau so gut ein Plakat oder eine Anschlagtafel oder eine Installation [...] machen kann.«<sup>138</sup>

Als potentielle Orte bzw. Handlungsfelder kritischer Praxis bezeichnet Joshua Decker »die Organisation von Ausstellungen, die editorische Konstruktion von Zeitschriften, die Organisation von kulturellem Aktivismus, den Bildungskontext von Schule und Universität und andere sanktionierte und nicht-sanktionierte Orte der kulturellen Produktivität.«<sup>139</sup> Diese Aufzählungen sind quasi allumfassend und zeigen das Bestreben auf, keine Kunstrichtung zu formulieren, sondern das Aushöhlen des Zentrums

---

**129** | Ebd., S. 20.

**130** | Ebd., S. 23.

**131** | J. Barry/P. Colo/J. Decker/D. Deitcher/A. Fraser/I. Graw/B. Wallis/D. Walworth/F. Wilson: Kritische Foren, S. 153f.

**132** | Vgl. ebd.

**133** | M. Babias: Vorwort, S. 23.

**134** | Vgl. O. Marchart: There is a Crack, S. 341.

**135** | J. Barry/P. Colo/J. Decker/D. Deitcher/A. Fraser/I. Graw/B. Wallis/D. Walworth/F. Wilson: Kritische Foren, S. 162.

**136** | Ebd., S. 192.

**137** | M. Babias: Kunst in der Arena der Politik, S. 17.

**138** | J. Meyer: Was geschah, S. 244.

**139** | J. Barry/P. Colo/J. Decker/D. Deitcher/A. Fraser/I. Graw/B. Wallis/D. Walworth/F. Wilson: Kritische Foren, S. 151.

– die auf Unterhaltung angelegte Repräsentationskultur mit nicht-politischen, autonomen Kunstwerken – bis hin zu dessen Auflösung durch Überlagerung oder Verdrängung zu vollziehen.

Trotz der Euphorie dieses Anspruchs auf Gemeingültigkeit stellen Ute Meta Bauer und Marius Babias aber auch Schwierigkeiten bei der Verschränkung von Kunst und anderen Kontexten heraus.<sup>140</sup> Vermittlungskunst kann somit sowohl von außen als auch von innen kritisiert werden. Neben einer sozial-ethischen Verantwortung insbesondere bei Projekten mit gesellschaftlichen Randgruppen, muss tatsächlich gefragt werden, welche Erkenntnisse generiert, welche Ergebnisse erzielt werden können, wenn Künstlerinnen und Künstler in Bereichen arbeiten, in denen sie – vermeintlich oder tatsächlich – keine Expertise haben. Eine weitere Gefahr besteht darin, dass »Kunst die Sozialpolitik entlastet und von politisch Verantwortlichen als Trostpflaster oder kurzfristiges Ablenkungsmanöver in diskriminierenden und marginalisierenden Verhältnissen angewandt wird.«<sup>141</sup>

Marius Babias weist schließlich noch darauf hin, dass dezentrale Projekte des Kunstbetriebs an der Peripherie vor allem dazu dienen, »den sozialen Kontext zu kolonisieren, den Zugriff auf Subkulturen zu flexibilisieren und sind dadurch ebenso betriebsdienlich wie herkömmliche Groß-, Themen- und Einzelausstellungen in Galerien und Museen.«<sup>142</sup> Diese Gefahr besteht ebenso für Vermittlungskünstlerinnen und -künstler, die versuchen, ihren Diskurs zu reproduzieren und potenziert sich, je mehr es gelingt, das Zentrum auszuhöhlen.

Der Diskurs um Vermittlungskunst wird in den 1990er und frühen 2000er Jahren fortgeführt und erhält einige Ausdifferenzierungen und Verschiebungen. Auch wird er von anderen (ähnlichen) Diskursen gekreuzt und zum Teil überlagert. Laut Stella Rollig hat sich die »Überzeugung, daß eine Kunst des Schöngestigen den Erfordernissen der Zeit nicht mehr genügt«<sup>143</sup> durchgesetzt. Sie benennt als Leitvokabeln des neuen Kunstbegriffes: »Diskurs – Aktion – Projekt – Kommunikation – Kontext – Selbstorganisation – Ökonomie – Site Specificity.«<sup>144</sup>

Nachdem die *DOCUMENTA IX* ein Hauptziel der Kritik von Marius Babias war, entwickelt Pierangelo Maset in *Materialien zur documenta X* die Begriffe »kontextuelle Kunst« und »Vermittlungskunst« aus philosophischer Perspektive und weist auf ihre Bezüge zu den Avantgardebewegungen hin: »Fortgeführt werden insbesondere die radikale Überschreitung des Werkbegriffs und die Aufnahme und Überantwortung nichtästhetischer Praxen in die Kunstpraxis; erweitert werden die Fragen nach der gesellschaftlichen Einbettung und der Funktionsweise von Kunst.«<sup>145</sup> Somit lässt sich festhalten, dass der an den Rändern geführte Diskurs auch im sogenannten Zentrum wahrgenommen und rezipiert wurde – einige Diskurse und Methoden der *documenta X* ähneln den Leitbegriffen, die Stella Rollig aufführt, deutlich. Pierangelo Maset versucht außerdem die Vermittlungskunst von Kunstvermittlung abzugrenzen, indem er letzterer in Bezug auf Martin Heidegger das Potential von Kunst abspricht, etwas zu entbergen, das heißt Aussagen über die Realität zu machen, die Wahrheitsgehalt haben,

140 | Vgl. M. Babias/U.M. Bauer: Interview, S. 213.

141 | S. Rollig: Projektorientierte Kunst, S. 20.

142 | M. Babias: Vorwort, S. 17.

143 | S. Rollig: Projektorientierte Kunst, S. 14.

144 | Ebd., S. 13.

145 | P. Maset: Strategien des Entbergens, S. 70.

aber zunächst verborgen sind. »Der Begriff der Vermittlungskunst macht nur dann einen Sinn, wenn er beansprucht, durch das Vermitteln etwas ins Offene zu entbergen. [...] Mit der Vermittlungskunst geht es wieder um etwas in der Kunst, es geht um ihre Wahrheit.«<sup>146</sup> Durch dieses Unterscheidungsmerkmal wird nicht nur der Status von Kunstvermittlung als verschieden von Kunst affirmiert, sondern auch die Möglichkeit einer Negierung von Vermittlungskunst ermöglicht: Nur wenn es ihr möglich ist, zu entbergen, ist sie Kunst – ansonsten bleibt sie Vermittlung, Aktivismus oder Sozialarbeit, bzw. subjektiv-affirmative Kunstbetrachtung:

»Hier verlassen wir die Auffassungen der herkömmlichen Kunstdidaktik, deren Kunstverlustigkeit gerade darin besteht, Kunst operational vermitteln zu wollen ohne über die notwendige Kunsthaftigkeit dieses Vorgangs zu verfügen, denn dazu wäre die Möglichkeit eines Entbergens erforderlich. Diese kann aber in dem zugerichteten Umgang mit Kunst, in der diese nur noch Objekt für einen operational nachvollziehbaren Vorgang ist, sich nicht mehr ereignen. [...] Das Ergebnis ist dann zumeist eine subjektivistische Kunstbetrachtung, die vorprogrammierte Kunstbegriffe weitergibt.«<sup>147</sup>

Hingegen bei der Vermittlungskunst wird

»das Risiko des Offenen nicht zugunsten nachvollziehbarer Vermittlungsschritte aufgegeben und das Kunsthafte von Vermittlung als Vermittlung unternommen. Die Operationen binden sich dabei an Verfahren, die in der Kunst oder in angewandten ästhetischen Disziplinen bzw. ästhetischen Alltagspraxen erprobt worden sind.«<sup>148</sup>

Als ein Problem dieser Kunstströmungen formuliert Pierangelo Maset, dass sie mit ihrem Bezug auf nicht-ästhetische Kontexte selbst das Ästhetische einbüßen, dadurch spröde wirken und die Wahrnehmung nicht mehr affizieren. Er sieht gleichzeitig in einer erneuten Ästhetisierung die Gefahr, den inhaltlichen Standpunkt wieder zu verwässern.<sup>149</sup> Richard Hoppe-Sailer verortet das Desiderat eher auf Seiten der Ausstellungsmacher, wenn er feststellt, dass durch die auf Partizipation angelegten Kunstformen »zugleich Präsentationsformen eingefordert [wurden], für die in den traditionellen Ausstellungs- und Museumskonzepten noch kein Platz war.«<sup>150</sup>

Ulrich Schöttker bezeichnet Künstlerinnen und Künstler, die Arbeitsweisen und Medien für sich nutzbar machen, die normalerweise von der Kunstvermittlung beansprucht werden, als Vermittlungskünstlerinnen und -künstler.<sup>151</sup> Auch hier bleibt die Gegenüberstellung beider Bereiche aufrecht erhalten, während nach Craig Owens durch die kritische Position der Vermittlungskunst explizit »die Arbeitsteilung – Künstler/Kritiker, Theoretiker, Historiker – in Frage«<sup>152</sup> gestellt wird. Andreas Paeslack führt die Vermittlungskunst auf die künstlerische Praxis ohne Werk von Bazon Brock zurück:

---

**146** | Ebd., S. 74.

**147** | Ebd.

**148** | Ebd.

**149** | Vgl. ebd., S. 71.

**150** | R. Hoppe-Sailer: Die Künste und die Wissenschaften, S. 114.

**151** | Vgl. U. Schöttker: Zum Verhältnis von Kunst, o.S.

**152** | C. Owens zitiert nach J. Meyer: Was geschah, S. 243.



»Genau an dieser Stelle setzt ein Verständnis von Kunst an, das auf das Handeln ausgerichtet ist und versucht, die historische Werkform aufzulösen. Das widerspricht jedoch allen marktfähigen Eigenschaften der Kunst. [...] In seinen [Bazon Brocks] Besucherschulen professionalisiert er das Publikum, damit es mit der Produktion von Realitäten kritisch Schritt halten kann. Brock hat die Kunstvermittlung zur Vermittlungskunst erhoben.«<sup>153</sup>

Eva Sturm spricht von »künstlerisch-edukative[n] Projekte[n]«<sup>154</sup> und behält in dieser Formulierung eine Offenheit, die sowohl Trennung als auch Verschmelzung dieser Positionen mitdenkt. Projekte werden von Marius Babias und Achim Könnike verstanden als Prozess intensiver Kommunikation und kollaborativer Situationen, der ausgerichtet ist auf ein Realisierungsziel und dessen Modifikation und Scheitern ebenso mitgedacht sind, wie das Erreichen dieses Ziels.<sup>155</sup> Diese Projekte sind außerdem

»eine Erweiterung der Definition des Kunstpublikums, das anstatt in Museen gelockt zu werden nun von den KünstlerInnen direkt aufgesucht und zu aktiver Mitwirkung angeregt wurde. Durch die Zusammenarbeit mit Nichtkünstlerinnen, denen ein Mitspracherecht eingeräumt wurde, strebte man die kollektive AutorInnenschaft künstlerischer Resultate und die Demokratisierung des Zugangs zur Kunst an.«<sup>156</sup>

Damit trügen diese Projekte gewisse Charakteristika der transformativen, dekonstruktiven aber auch reproduktiven Diskurse der Kunstvermittlung nach Carmen Mörsch in sich.<sup>157</sup> Deutlich herausgestellt wird in obigem Zitat allerdings eine Arbeit mit Nichtkünstlerinnen und -künstlern, die ihr Mitspracherecht erst eingeräumt bekommen, wodurch die Machtposition der Institution ebenfalls affirmiert wird, so dass die institutionskritischen Potentiale fraglich werden – wirkliche Beteiligung bedeutet mehr, als die Erweiterung des Kreises der Rezipienten.<sup>158</sup> Ulrich Schöttker macht mit einer Reihe von rhetorischen Fragen zu Thomas Hirschhorns *Bataille-Monument* (2002) auf der *Documenta11* die Schwierigkeiten des Umschlags zwischen Kunst und ihrer Vermittlung deutlich:

»Es erlaubt sich diese Frage, ob Hirschhorn mit seiner Arbeitsweise Formen der Kunstvermittlung übernimmt, die Kunstvermittler üblicherweise für sich beanspruchen. Was ist es sonst, wenn Teilnehmer an künstlerischen Prozessen beteiligt sind und dadurch Erkenntnisse erreichen (zum Beispiel erste Kunsterfahrung, Begegnung mit amerikanischen Sammlern, Ausstellungsaufbau und -aufsicht, etc.), Teilnehmer, die des Weiteren zu einem typischen Klientel der Schul- und Erwachsenenbildung gehören? [...] Ist nicht auch die Arbeit der Kunstvermittler auf ein ›nicht-exklusives Publikum‹ bezogen? Arbeiten diese nicht auch in Interaktionssystemen wie Workshops, oder Unterricht?«<sup>159</sup>

153 | J. Herrmann/W. Höhne/A. Paeslack: Das Vermögen der Kunst, S. 131.

154 | E. Sturm: Give a Voice, S. 171.

155 | Vgl. M. Babias/A. Könnike: Kunst des Öffentlichen, S. 7.

156 | N. Karobath: Vermittlungskunst, S. 21.

157 | Vgl. C. Mörsch: Kreuzungspunkt von vier Diskursen, S. 9ff.

158 | Vgl. C. Kravagna: Arbeit an der Gemeinschaft, S. 45.

159 | U. Schöttker: Zum Verhältnis von Kunst, o.S.

Nikola Karobath fasst im umgekehrten Blickwinkel die Tendenzen der Künstlerischen Kunstvermittlung ebenfalls als eine zunächst übliche Vermittlungspraxis, die Zugänge zur Kunst ermöglichen und Barrieren abbauen soll, bei der »der gesamte Vorgang schließlich aufgrund immanenter kunsthafter Charakteristika zum Kunstwerk oder zur künstlerischen Praxis erklärt«<sup>160</sup> wird. Sie arbeitet in Folge die künstlerischen Wegbereiter der Avantgarden auf, die durch ihre Infragestellung des Werk-Begriffs eine Annäherung von Kunst und Vermittlung ermöglicht haben, um schließlich zur Vermittlungskunst zu gelangen, wie sie Marius Babias entwickelt hat. Dennoch zeigt sich in der nachträglichen Transformation von Vermittlung zu Kunst eben auch das Unterscheidungsmerkmal zwischen Künstlerischer Kunstvermittlung und Vermittlungskunst, welches nicht die jeweilige Methode ist, sondern anscheinend innerhalb der Intentionen und Ausgangspunkte der Akteure liegt. Künstlerische Kunstvermittlung realisiert somit Projekte, für die meist Werke anderer Künstlerinnen und Künstler als Impuls fungieren, sind Dienstleister – obwohl sie für sich selbst Kunststatus beanspruchen.<sup>161</sup>

Dieses Unterscheidungsmerkmal lassen allerdings weder Vertreterinnen und Vertreter aus dem Diskurs der Vermittlungskunst noch aus dem der Künstlerischen Kunstvermittlung zu. Andrea Fraser, mithin anerkannte Künstlerin, definiert ihre Arbeit als Dienstleistung und setzt sich damit den nicht idealen Bedingungen der Praxis Kunstvermittlung aus und stellt dadurch sowohl die Hierarchien als auch den Werk-Status in Frage.<sup>162</sup> Kunstvermittlerinnen und -vermittlern, die von Kunst aus argumentieren, fällt eine solche Umdefinition ohne das entsprechende symbolische Kapital schwerer:

»In diesem Feld aktive KünstlerInnen sehen den einzigen Unterschied ihrer eigenen zu anderen anerkannten künstlerischen Tätigkeiten in den Ausgrenzungen und Differenzierungen des Kunstsystems, das erheblichen Widerstand gegen die Bestätigung des Kunststatus für die entsprechende Praxis leistet, was unter anderem an deren [...] kritischer Haltung zum Kunstbetrieb liegen mag. So ist es für die Institutionen vermutlich ein paradoxes Unterfangen, die Störung der eigenen Logik aktiv zu unterstützen.«<sup>163</sup>

Zu entscheiden, ob Kunsthafte Kunstvermittlung selbst eine Kunstform ist, und ob diese Frage identisch mit dem Diskurs der Vermittlungskunst ist, muss für diese Untersuchung nicht abschließend geklärt werden, da der radikal erweiterte Kunstbegriff der *dOCUMENTA (13)*, der auf eine Auflösung der Kunst-Nichtkunst-Dichotomie abzielt, vermittelnde Tätigkeiten ohnehin in die künstlerische Praxis einschließt.<sup>164</sup> Es stellt sich für diese Untersuchung eher die Frage, ob den Vermittlerinnen und Vermittlern der *dOCUMENTA (13)*, den *Worldly Companions*, selbst künstlerische Praxis zugeschrieben wurde oder ob sie nicht-künstlerische Partizipierende in einem künstlerischen Projekt waren.

Eine Unterscheidung zwischen Kunstvermittlung und Vermittlungskunst – an der in Anerkennung des gegenteiligen Diskurses dennoch zumindest begrifflich festgehalten wird – ist eine implizite Vereinbarung zwischen Vermittlerin/Vermittler und Publikum/Adressat, wobei beide Positionen die Kunsthaftigkeit dieser Praxis in Form

160 | N. Karobath: Vermittlungskunst, S. 9.

161 | Vgl. ebd., S. 27.

162 | Vgl. H. Draxler: Ambivalenz und Aktualisierung, S. 83.

163 | N. Karobath: Vermittlungskunst, S. 42.

164 | Vgl. ebd., S. 33. Vgl. R. Hoppe-Sailer: Die Künste und die Wissenschaften, S. 112.

von Museumspädagogik, Kunstkritik oder Kuratorischer Praxis in der Regel eher nicht voraussetzen. Durch diese immer wieder neu zu treffende Absprache fällt jede Vermittlung zumindest potentiell mit Kunst zusammen, hat Vermögen, etwas zu entbergen; sie umfasst aber auch die Fälle, in denen dies misslingt oder in denen eine Partei sich aktiv oder passiv verweigert, das Werk (anzu-)erkennen und zu konstituieren und in denen somit Dienstleistung keine kritische Praxis, sondern ökonomische Realität ist. »Ein Publikum, das sich dieser Erwartung verweigert und stattdessen z.B. auf eine serviceorientierte Wissensvermittlung besteht, entzieht sich zunächst den diesen Diskursen inhärenten Bildungsabsichten: die Förderung von Kritik- und Handlungsfähigkeit sowie von Selbstermächtigung.«<sup>165</sup> Die Haltung der beteiligten Öffentlichkeit fließt somit gleichwertig zu der der Vermittlerinnen und Vermittler in diese Frage ein. Juliane Rebentisch fordert, zur Klärung der Unterscheidung von Kunst und Nicht-Kunst von der Werk- zur Erfahrungsästhetik zu wechseln:

»Die Differenz von Kunst und Nichtkunst sollte nicht als Grenze zwischen einem in sich geschlossenen Werk und seinem Außen objektiviert werden, vielmehr denke ich, dass man sie an der spezifischen Erfahrung festmachen sollte, die die Kunst ermöglicht (und die sich vom Erlebnis der Unterhaltung, aber auch von den Erfahrungen, die man erkennend oder handelnd machen kann, unterscheidet). [...] Das Ereignis der Kunst ist jetzt nicht mehr das Objektive des Werkes, sondern das eines Prozesses zwischen Werk und BetrachterInnen.«<sup>166</sup>

Diese Formulierung setzt deutlicher die Präsenz eines Werkes, die Intention von Künstlerinnen und Künstlern sowie eine kritische Öffentlichkeit in den Blickpunkt als der oben verwendete Erfahrungsbegriff.

Auch innerhalb der herrschenden Strukturen am Kunstmarkt und auf Großkunstaussstellungen wie der *DOCUMENTA (13)* setzen institutionskritische Arbeiten

»eine kritische Öffentlichkeit als notwendiges Komplement und eigentlichen (gewissermaßen hinter dem Rücken des Auftraggebers angesprochenen) Adressaten voraus. Denn die ›Dienstleistung‹ – das Eingehen auf die spezifischen Konditionen in einem Unternehmen – schließe in eine bloße Restitution des vormodernen (vor-autonomen) Künstler-Auftragsgeber-Verhältnis um, wenn nicht für Dritte transparent gemacht, also an die Öffentlichkeit adressiert würde.«<sup>167</sup>

Diese Öffentlichkeit sieht Stefan Germer als im Verschwinden begriffen, was die Produktionsbedingungen von institutionskritischen Künstlerinnen und Künstlern insofern verändert, als dass sie nur noch vom Anspruch nach für die Vorstellung einer kritischen Öffentlichkeit arbeiten könnten, tatsächlich aber nur auf das (vermeintlich unkritische) Publikum der kuratierten Großausstellungen träfen.<sup>168</sup> Daher der von Marius Babias formulierte Anspruch, das Publikum zu re-politisieren. So nimmt »Kunst

**165** | C. Mörsch: Kreuzungspunkt von vier Diskursen, S. 13.

**166** | J. Rebentisch zitiert nach D. Laleg: Das Potential des Ästhetischen, S. 29.

**167** | S. Germer: Unter Geiern, S. 89.

**168** | Vgl. ebd., S. 91.

als realisierte Gegenöffentlichkeit [...] eine Haltung an, die sich auch als Ausbildung von Handlungs- oder Kritikfähigkeit beschreiben lässt.«<sup>169</sup>

Oliver Marchart wendet sich gegen einen Begriff von Öffentlichkeit, der diese mit dem öffentlichen (Außen-)Raum gleichsetzt und sie damit als immer schon vorhanden definiert, und schlägt vor, darüber nachzudenken, wie diese konstituiert wird:

»Wenn Öffentlichkeit nicht immer schon da ist, dann muss sie immer erst aufs Neue hergestellt werden. Mein Vorschlag lautet nun, dass diese Herstellung von Öffentlichkeit im Moment konfliktueller Auseinandersetzung geschieht. Wo Konflikt, oder genauer: Antagonismus ist, dort ist Öffentlichkeit, und wo er verschwindet, verschwindet Öffentlichkeit mit ihm. [...] Erst in dem Moment, in dem ein Konflikt ausgetragen wird, entsteht über dessen Austragung eine Öffentlichkeit, in der verschiedene Positionen aufeinanderprallen und gerade so in Kontakt treten. Und wenn wir genau hinsehen, werden wir feststellen, dass Öffentlichkeit dabei nicht etwa das ›Produkt‹ dieses Aufeinanderprallens ist, kein ›Werk‹, das irgendwie nach einem Masterplan konstruiert und hergestellt worden wäre. Sondern Öffentlichkeit ist nichts anderes als der Aufprall selbst.«<sup>170</sup>

Einen anderen Blickwinkel auf den Diskurs gab die von Peter Weibel kuratierte Ausstellung *Kontext-Kunst* (1993), die mit institutioneller Autorität die Entdeckung dieses neuen Verständnis von Kunst für sich reklamierte und deren Diskurse vereinnahmte.<sup>171</sup>

»Eine Reorientierung findet statt, in deren Prozeß die Kunst über ihr eigenes Feld hinaus blickt und sich Methoden und Themen anderer Disziplinen menschlicher Kreativität und Forschung aneignet, wie Philosophie, Ethnologie, Soziologie, Architektur, etc. [...] Verbindlich ist die Methode, den Kontext, in dem die künstlerischen Interventionen stattfinden, zum Objekt der künstlerisch-analytischen Auseinandersetzung zu machen. Dadurch wird die Kunst zu einem Instrument der Selbstbeobachtung der Gesellschaft, zu einem Instrument der Kritik und Analyse der sozialen Institutionen.«<sup>172</sup>

Die Verknüpfung unterschiedlicher Handlungsfelder und die künstlerische Nutzung von Methoden anderer Disziplinen ist mit dem Diskurs der Vermittlungskunst identisch, allerdings wird hier weniger stark aus der Opposition argumentiert, sondern von einer Gesellschaft aus, die Institutionen beinhaltet und sich durch das Instrument der Kunst selbst beobachtet. Deutlich stärker ist die Verbindlichkeit, mit der der ›Kontext‹ zum Gegenstand der Auseinandersetzung gemacht werden soll, schwächer der Fokus auf die Politisierung Dritter.

Laut Pierangelo Maset haben trotz gewisser Unterschiede der Strömungen alle »eine aktive Einbeziehung des Betrachters als wesentliches Element der künstlerischen Arbeit. Objekte, die innerhalb einer solchen Arbeit angeordnet werden, bekommen den Status von Attraktoren, die intendierte Kommunikationen auslösen sollen.«<sup>173</sup> Er spricht daher von einer »Transformation vom Werk-Charakter zum Kontext-Gefü-

**169** | BüroBert: Gegenöffentlichkeit, S. 30.

**170** | O. Marchart: *There is a Crack*, S. 342.

**171** | Vgl. S. Germer: *Unter Geiern*, S. 85f.

**172** | P. Weibel: *Kontext Kunst*, S. XIII f.

**173** | P. Maset: *Strategien des Entbergens*, S. 71.

ge«<sup>174</sup>, einem »Vermittlungsgefüge«<sup>175</sup> oder einer Kunst, die sich in Konstellationen zwischen Institution und Akteuren manifestiert.<sup>176</sup> All diesen Konzeptionen ist gemein, dass Kunst auch als Medium verstanden wird:

»Kunst soll zum Medium der Herstellung von Gemeinschaft werden – also Verhältnisse, Relationen zwischen Subjekten herstellen. Dabei wird die Herstellung unmittelbarer Intersubjektivität durchaus als kritische Intervention in eine Welt gedeutet, die durch korrupte Kommunikationsstrukturen und Vereinzelung gekennzeichnet sein soll. Kunst soll also Sozialintegration leisten; womit zugleich ihre ethisch-politische Funktion sichergestellt wäre.«<sup>177</sup>

Die zunächst anti-hegemoniale und institutionskritische Haltung der *Kontext-Kunst* zum »Betriebssystem Kunst«, wurde schließlich selbst zu einem hegemonialen System, welches bestimmte Künstlerinnen und Künstler, Medien sowie Vermittlerinnen und Vermittler einbezog.<sup>178</sup> Dies führte schließlich zu einer Verkehrung der ursprünglichen Situation:

»Kontextualismus [...] muß sich keinesfalls auf Kritik, er kann sich ebenso auf corporate identity reimen. So verstanden, erscheinen kontextorientierte Arbeiten als aktualisierte Ausgabe der alten Auftragskunst, welche ihren Mäzenen von jeher dadurch schmeichelte, daß sie auf deren spezifischen Bedürfnisse, die jeweiligen Bedingungen des Aufstellungsorts, den Kreis der potentiellen Rezipienten etc. einzugehen wusste.«<sup>179</sup>

Auch fällt die Diagnose des Kunstbetriebs und des Projekts Vermittlungskunst, die Marius Babias knapp eine Dekade nach dem Sammelband abgibt, kritisch aus:

»Jene kollektive kritische Kunstpraxis, die sich in Opposition zu den Institutionen an den Rändern des Betriebs entwickelt und kurzzeitig Diskursmacht errungen hatte, wurde nach und nach zurückgedrängt, um Platz zu schaffen für das altbewährte Individualmodell künstlerischer Praxis.«<sup>180</sup>

Laut Marius Babias ist das Ergebnis dieser Verschiebungen die Wiederkehr zu tradierten Diskursen im Zentrum des Kunstbetriebs und auch die Auseinandersetzung mit Vermittlungskunst in der Forschungsliteratur scheint zu versiegen – wobei vergleichbare Strömungen unter anderen (erfolgreicheren) Begriffen bis heute nachvollziehbar sind. Es ist aber entscheidend festzustellen, dass eine temporäre Verschiebung möglich war, Adrian Piper macht dies sehr deutlich:

»Galerien und Museen sind öffentliche Räume. Öffentliche Räume sind politische Arenen, in denen Macht erlangt, anerkannt, unterschrieben, bestritten, angegriffen,

**174** | P. Maset: Vermittlungskunst und Maschinengefüge, S. 202.

**175** | P. Maset: Strategien des Entbergens, S. 74.

**176** | Vgl. ebd., S. 70.

**177** | J. Rebentisch zitiert nach D. Laleg: Das Potential des Ästhetischen, S. 30.

**178** | Vgl. T. Wulffen: Radikales Kuratieren, S. 120.

**179** | S. Germer: Unter Geiern, S. 88.

**180** | M. Babias: Rückeroberung der Subjektivität, o.S.

verloren und wieder gewonnen wird. Diese Interaktionen werden häufig verdunkelt, wenn Machtverhältnisse stabil sind, die ideologische Programmierung effektiv ist und die Mitspieler in der Verteidigung ihrer eigenen Interessen zusammenarbeiten.«<sup>181</sup>

Oliver Marchart stellt darüber hinaus heraus:

»Selbst für eine noch so rückwärtsgewandte Ausstellung gibt es im strengen Sinne kein Zurück, denn was vergangen ist, ist vergangen. [...] Deshalb reagiert eine hegemoniale Kraft auf gegen-hegemoniale Attacken, wo diese einen vorübergehenden Teilerfolg errungen haben, nicht indem sie einfach zu einem Status quo ante zurückkehrt. Sondern sie entwickelt sich selbst weiter, indem sie versucht, Kritik für sich produktiv zu wenden, ja zum Argument für die eigene Position zu machen.«<sup>182</sup>

Daher sind auch die Vermittlungskunst, *Kontext-Kunst* und Künstlerische Kunstvermittlung als Anstöße für die Weiterentwicklung des hegemonialen Kunstbetriebs zu verstehen und haben somit auch Einfluss auf den Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit. Adrian Piper überträgt den Gedanken der Re-Politisierung durch Partizipation oder Relation auf die Ebene der Künstlerinnen und Künstler in Bezug auf das System der Institutionen: »Wir, die wir mitarbeiten, die Existenz von Galerien und Museen mitzuverantworten, sind nicht ZuschauerInnen, sondern TeilnehmerInnen, nicht Publikum, sondern MitspielerInnen, die Taktiken zur Verfolgung unserer höchst eigenen Interessen planen und ausführen.«<sup>183</sup>

Trotz dieses Einflusses verstehen sich Autorinnen und Autoren der 1990er Jahre vor allem als Gegenposition, als in Oppositionalität zu einem hegemonialen Kunstsystem mit Großkunstaustellungen wie der *documenta*.<sup>184</sup> Judith Barry hingegen fordert, sich aus der Opposition gegenüber den hegemonialen Strukturen in deren Infiltration zu begeben:

»Für mich geht es nicht um die Frage, wie ich mich den ›herrschenden Kulturen‹ widersetzen kann, egal was sie sind und wie sie ihre Ziele bestimmen, sondern darum, wie ich auf die Institutionen, die diese herrschenden Diskurse bilden, einwirken und sie verändern kann.«<sup>185</sup>

Auch Craig Owen spricht von einem dekonstruktiven Komplizentum und der Notwendigkeit, sich an der Tätigkeit oder Institution, die kritisiert wird, zu beteiligen um sie von innen heraus zu verändern.<sup>186</sup> Darin äußert sich die Hoffnung, dass Großkunstaustellungen auch politische Themen in die öffentliche Debatte einschleusen könnten, die quer zu den herrschenden Ideologien und ökonomischen Zwängen des Kunstbetriebs stehen.<sup>187</sup> Es zeigt sich, dass Marius Babias' Rede von der Aushöhlung des Zentrums

**181** | A. Piper: Einige Überlegungen, S. 81.

**182** | O. Marchart: Hegemonie im Kunstfeld, S. 12.

**183** | A. Piper: Einige Überlegungen, S. 81.

**184** | Vgl. J. Barry/P. Colo/J. Decter/D. Deitcher/A. Fraser/I. Graw/B. Wallis/D. Walworth/ F. Wilson: Kritische Foren.

**185** | Ebd., S. 166.

**186** | Vgl. J. Meyer: Was geschah, S. 244.

**187** | Vgl. O. Marchart: Hegemonie im Kunstfeld, S. 8.

bzw. dessen Überlagerung und Verdrängung keine Negierung dieser Position sein kann, sondern nur ein Ersetzen ihrer Inhalte:

»Auch Gegenkanonisierung zielt auf Repräsentation im Zentrum. Die Dezentrierung des Zentrums ist daher nicht mit dessen Abschaffung zu verwechseln. Im Gegenteil, die zentralen Apparate des Kunstfelds [...], zu denen zumeist Biennalen und die documenta zählen, sind von unschätzbarem Wert für die Reproduktion der hegemonialen Formation und können – ironischerweise – aus dem gleichen Grund auch in den Dienst gegen-hegemonialer Projekte gestellt werden.«<sup>188</sup>

Ziel von Infiltration ist es somit, durch die Macht der Institution diese selbst zu öffnen und neue Themen und Diskurse einzuschleusen, sie als kritisierbar herauszustellen, Hierarchien und Arbeitsbedingungen zu hinterfragen und experimentelle Formate in den Bereichen der Kuratorischen Praxis, der Kunstvermittlung und der Kunst zu ermöglichen.<sup>189</sup>

Marius Babias weist allerdings darauf hin, dass diese Praxis zu Vereinnahmungen geführt hat, dass politische Aktivisten auf Stilbegriffe wie Politikünstler oder *Kontext-Kunst* reduziert wurden und bezeichnet dies als »historisches Dilemma, aus dem Konsequenzen gezogen werden müssen.«<sup>190</sup> Wird Kritik an der Institution von dieser zum Argument für die eigene Position gemacht, sichert sie sich gleichzeitig gegen diese ab: Das »Zulassen der Bloßlegung institutioneller Strukturen [eignet sich] trefflich als Ausweis von Liberalität und Modernität der untersuchten Institution«<sup>191</sup>. So gewendet wird aus der versuchten Infiltration schließlich Assimilation, oder wie es Oliver Marchart nach Antonio Gramsci formuliert: Transformismus als »Versuch, gegen-hegemoniale Verschiebungen und Brüche wieder dem hegemonialen Block einzuschreiben«<sup>192</sup>. Großausstellungen bezeichnet Oliver Marchart dementsprechend als »Hegemoniemaschinen der – bürgerlichen, nationalstaatlichen, okzidentalistischen, europäischen – Dominanzkultur.«<sup>193</sup> Er stellt die Frage, ob die Ausstellungsapparate nicht auch Gegenhegemoniemaschinen werden können.<sup>194</sup> Ziel wäre es, nicht mehr einzelne institutionskritische Interventionen voranzutreiben, sondern die organisatorische und kuratorische Übernahme des Apparats selbst. »Ziel der Übernahme ist es, die jeweilige Kunstinstitution zu öffnen, zu einem Raum der Kritik zu machen, experimentelle Formate zu ermöglichen, institutionelle Hierarchien, Arbeitsverhältnisse und ganz allgemein die Produktionsbedingungen der Institution zu hinterfragen.«<sup>195</sup>

Nach Stefan Germer ist es tatsächlich unmöglich festzustellen, ob eine Arbeit im Kontext einer Institution »kritisch oder affirmativ, kritisch intendiert und affirmativ verwendet, oder in Affirmation umgeschlagene Kritik ist«<sup>196</sup>, was diese Kategorien schließlich für die Bewertung von Vermittlungskunst und den Polen von Infiltration

**188** | Ebd., S. 28.

**189** | Vgl. ebd., S. 25.

**190** | M. Babias: Rückeroberung der Subjektivität, o.S.

**191** | S. Germer: Unter Geiern, S. 86.

**192** | O. Marchart: Hegemonie im Kunstfeld, S. 27.

**193** | Ebd., S. 9.

**194** | Ebd., S. 25.

**195** | Ebd.

**196** | S. Germer: Unter Geiern, S. 90.

und Assimilation unzulänglich werden lässt. Johannes Lang entwickelt aus diesem Problem einen produktiven Dreischritt, der im Begriff der ›Transformation‹ mündet:

»Denn um in dem Konzert der Wirklichkeitsgestaltung mitspielen zu können, muss Wirklichkeit sowohl in dem, was sie ist, affirmiert werden, als auch in dem, was sie sein kann kritisch reflektiert werden und überdies in das, was sie sein soll, transformiert werden.«<sup>197</sup>

Transformation ist somit das Bestreben die Wirklichkeit – eine Konstellation aus Institution, Publikum und der beide umgebenden Welt – zu verändern, indem durch künstlerische Praxis neue Handlungsräume erschlossen werden.<sup>198</sup> Nach Carmen Mörsch dienen der dekonstruktive und der transformative Diskurs der Kunstvermittlung der kritischen Überprüfung der Machtverhältnisse innerhalb der Institution und machen diese zum Gegenstand der künstlerisch-vermittlerischen Arbeit.<sup>199</sup> Der transformative Diskurs betont insbesondere das durch Förderung von Kritikfähigkeit und Selbstermächtigung auf Seiten des Publikums mit oder durch die Vermittlung erreichbare Potential, die Institution zu verändern:

»Kunstvermittlung übernimmt in diesem [Diskurs] die Aufgabe, die Funktionen der Ausstellungsinstitution zu erweitern und sie politisch, als Akteurin gesellschaftlicher Mitgestaltung, zu verzeichnen. Ausstellungsorte und Museen werden in diesem Diskurs als veränderbare Organisationen begriffen, bei denen es weniger darum geht, Gruppen an sie heran zu führen, als dass sie selbst [...] an die sie umgebende Welt – z.B. an ihr lokales Umfeld – herangeführt werden müssen.«<sup>200</sup>

Es wird deutlich, dass transformative Kunstvermittlung stark durch die Diskurse der Vermittlungskunst und des politischen Aktivismus geprägt ist und entscheidende Parallelen aufweist: Eine kategoriale Unterscheidung der Handlungsfelder Kunst, Kunstvermittlung und Kuratorischer Praxis wird abgelehnt und das Bestreben, nicht-künstlerische Praxen zu denen der Vermittlung und deren Institutionen zu machen, sind deutlich hervorzuheben.<sup>201</sup> Es gibt keine vorab bestimmbar Adressaten, da diese je nach Kontext wechseln, aber eine geforderte politische Haltung oder zumindest Offenheit, eine solche einzunehmen.<sup>202</sup> Carmen Mörsch beschreibt mit dem transformativen Diskurs somit die Haltung der Vermittlungskunst aus der Perspektive des *bottom up* einer Selbstermächtigung der Kunstvermittlung:

»Konkret werden Fragen gestellt wie zum Beispiel: wer bestimmt, was wichtig ist, vermittelt zu werden? Wer kategorisiert sogenannte ›Zielgruppen‹ und mit welchem Ziel? Wie weit darf in ihren Inhalten und Methoden Vermittlung gehen, bevor sie von der

---

**197** | J. Lang: Drei Wirklichkeitsbezüge künstlerischer Praxis, S. 13.

**198** | Vgl. ebd., S. 15.

**199** | Vgl. C. Mörsch: Kreuzungspunkt von vier Diskursen, S. 13.

**200** | Ebd., S.10.

**201** | Vgl. ebd., S.11.

**202** | Vgl. ebd., S. 13.



Institution oder dem Publikum als unangemessen oder als Bedrohung empfunden wird?»<sup>203</sup>

Transformation der Institution ist von Innerhalb der Institution effektiver, so dass Kunstvermittlerinnen und -vermittler sich ebenso wie Vermittlungskünstlerinnen und -künstler deren Strukturen zu einem gewissen Grade anpassen müssen, ohne dabei in deren Affirmation zu verfallen. Sie besteht sowohl in der Produktion von Gegenerzählungen – oder *minor stories* – zum dominanten Narrativ als auch in dem Versuch, die Funktionen der Institution zu verschieben und dadurch für die eigenen Anliegen nutzbar zu machen. Hierhin zeigt sich Vermittlungskunst als Gegenbegriff zu dem des Ausstellungskünstlers, der diesen Institutionen zuarbeitet.<sup>204</sup>

Trotz der Wiederkehr gewisser Strategien und Methoden lässt sich bei Vermittlungskunst nicht von einem gemeinsamen Stil sprechen, sondern von einer künstlerisch-politischen Haltung. Das bedeutet, dass es zwar bestimmte Vertreterinnen und Vertreter als Wegbereitende dieser Haltung gab und gibt, potentiell aber jede künstlerische und auch nicht-künstlerische Äußerung als Vermittlungskunst verstanden werden kann, sofern sie aus dieser Haltung heraus getätigt wurde. Eventuell ist es sogar legitim, aus anderen Haltungen getätigte Äußerungen vermittlungskünstlerisch zu lesen oder zu positionieren. Die in diesem Sinne vollzogenen Praxen bewegen sich in Konstellationen von künstlerischen und nicht-künstlerischen Akteuren, Institutionen und einer kritischen Öffentlichkeit.

Künstlerinnen und Künstler blicken über ihr eigenes Feld hinaus und eignen sich Methoden und Themen anderer Disziplinen an (z.B. Philosophie, Ethnologie, Pädagogik, Soziologie, Ökologie, Architektur). Dies führt häufig zu Kooperationen, Kollaborationen und Kollektiven, was bereits als Infragestellung eines klassischen Kunst- und Geniebegriffs, von Autorschaft und Hierarchisierung unterschiedlicher Formen von Wissensproduktion und -rezeption zu verstehen ist. Ziel ist die Formulierung eines Gegendiskurses, der nicht-ästhetische Fragestellungen und Themen in das Feld der Kunst einführt und diese dadurch re-politisiert.

Vermittlungskunst positioniert sich kritisch gegenüber den Begriffen der Ästhetik und der Autonomie. Kunst wird verstanden als ein Instrument der Selbstbeobachtung, der Kritik und Analyse, hat somit einen Zweck, ist nicht autonom. Die Funktion des Mediums Kunst ist die Vermittlung als gesellschaftlicher Prozess, bei der die Form nur noch eine untergeordnete Rolle spielt.

Das Publikum wird nicht als stumme Rezipientinnen und Rezipienten entworfen, sondern gleichzeitig als Material und Kollaborateure mit dem Ziel, Gemeinschaft zu organisieren, Kritik- und Handlungsfähigkeit auszubilden und deren Rolle und Status innerhalb des Projekts ständig zu hinterfragen. Adressaten sind somit zunächst gesellschaftliche Randgruppen, die nicht in die Institution gelockt werden sollen, sondern in deren Lebensraum und Kontext gemeinsam interveniert wird. Dabei ist nicht bloß Interaktivität, sondern echte Partizipation und die Herstellung einer Gegenöffentlichkeit gefordert.

All diesen Praxen wird durch die Vermittlungskunst Kunsthaftigkeit zugeschrieben, wobei dies im Idealfall nicht durch Autorität oder ästhetische Anteile geleistet wird, sondern durch einen radikal erweiterten Kunstbegriff bzw. dessen Auflösung.

---

**203** | Ebd., S. 13, Fn. 12.

**204** | Vgl. O. Bättschmann: Ausstellungskünstler.

Diese Strategien haben im öffentlichen Raum größere Dringlichkeit als im Rahmen von Museum und Ausstellungen, dennoch muss Vermittlungskunst auch in diesen Kontexten und deren Publika arbeiten, da sie als Multiplikatoren öffentlicher Wahrnehmung dienen. Aus der Strategie, die Kommunikation der hegemonialen Institutionen zu imitieren und der Erfahrung, dass die Reichweite dieser selbstorganisierten Formate gering bleibt, entwickelt sich der Gedanke der Transformation dieser durch Infiltration bis hin zur Übernahme. Dies ist – zumindest für einige Vertreterinnen und Vertreter – durch eine dekonstruktiv-kritische Komplizenschaft mit dem Kunstmarkt und den Großkunstaustellungen möglich.

Vermittlungskunst muss sich in diesem Fall zunächst an die Forderungen des Ortes bzw. der Institution anpassen, um ihre eigentlichen Adressaten erreichen zu können und die Störung der Logiken der Institution und Positionierung des eigenen Diskurses vornehmen zu können. Institutionskritik wird zum Subtext. Es besteht allerdings die Gefahr, als Argument für die Position der hegemonialen Institution genutzt zu werden, als Teil der *Corporate Identity* assimiliert zu werden. Innerhalb dieser wechselseitigen Verschiebungen sind die Kategorien von Affirmation und Kritik ununterscheidbar geworden, da sie notwendig zusammenfallen: Der Gegenstand der Kritik muss affirmiert werden, um Zugang zu erhalten und Kritik wird zur Affirmation einer kritischen und liberalen Grundhaltung der Institution. Innerhalb dieses Gefüges muss also untersucht werden, welcher Diskurs den anderen mit welchem Ergebnis transformiert hat, um zu einer Bewertung der künstlerischen Praxen zu gelangen.