

Wo bleibt die Kunst? Herausforderungen an Kunst- und Kulturvermittlung angesichts eines sich wandelnden Kulturverständnisses

JAKOB HARTMANN

Die Beantwortung der Frage, was Kunst- und Kulturvermittlung in einer postmodernen Gesellschaft zu leisten habe, verlangt ein umfassenderes Verständnis von Vermittlungsarbeit. Notwendig scheint nicht mehr nur allein die Vermittlung eines ‚gesicherten‘ Bildungskanons bestehend aus bestimmten einzelnen Werken. Geboten ist vielmehr ein erweiterter Blick auf die Wirkungsweisen und inneren Zusammenhänge des komplexen Kultursystems. Angefangen bei Museen und Ausstellungsorten über Institutionen der Ausbildung und Kulturpolitik bis hin zur Arbeit vor Ort und mit den RezipientInnen muss Kulturvermittlung eine genaue Vorstellung der verschiedenen gesellschaftlichen Felder und AkteurInnen im kulturellen Betrieb entwickeln. Sie muss deren jeweilige Strukturen und Funktionen, ihr Zusammenwirken innerhalb des Betriebs verstehen und berücksichtigen. Kunst- und Kulturvermittlung sollte sich selbstbewusst und kritisch zu diesen positionieren und stets von Neuem Funktionszusammenhänge und Wissenskonstruktionen des Kulturbetriebs offenlegen und hinterfragen. Sie hätte sich in diesem Sinne dezidiert gesellschaftspolitisch zu verstehen.

‚Wo bleibt die Kunst?‘

So hörte man es Mitte/Ende der 1990er Jahre vielfach durch Galerien und Museen in Deutschland rufen. Die da riefen, waren zumeist weniger die

durchschnittlichen BesucherInnen von Kunstausstellungen, die solchermassen ihre Erwartungen und Bedürfnisse formulierten. Es waren in der Regel AusstellungsmacherInnen, KritikerInnen und SpezialistInnen¹, die als selbst ernannte AnwältInnen der gewöhnlichen KunstliebhaberInnen ihre Kritik an dem von ihnen mitgetragenen Kunstbetrieb äußerten. Sie reagierten damit auf eine Entwicklung, die gegen Ende der 1990er Jahre bereits wieder zur Umkehr gekommen zu sein schien. Sie richteten ihre Forderung nach mehr ‚wahrhaftiger‘ und an einem allgemeinen ästhetischen Empfinden orientierter Kunst gegen eine vermeintlich unsinnliche und intellektualisierte, oftmals dezidiert politische, kontextualistische Kunstpraxis der 1990er Jahre.²

Was war geschehen?

Anfang der 1990er Jahre waren im bundesdeutschen Kunstbetrieb einige einschneidende Veränderungen zu beobachten.³ Ein Einbruch auf dem Kunstmarkt und eine zunehmend neoliberale Kulturpolitik der Sparzwänge und des ökonomischen Erfolgsdrucks führten damals zu einer vermehrten Selbstorganisation von KünstlerInnen und der Bildung von Zusammenschlüssen. Es kam erneut zu einem Wandel der Beurteilungskriterien von Kunst. Gefragt wurde nicht mehr so sehr nach dem einzelnen, autonomen Objekt und seinem/r AutorIn, sondern nach den verschiedenen Gruppen- und Szenezusammenhängen. Die Unterscheidung zwischen ‚hässlicher‘ und ‚schöner‘ Kunst begann bei vielen Projekten und Ausstellungen einer Unterscheidung zwischen ‚gesellschaftsrelevanter‘ und ‚nicht-relevanter‘ Kunst zu weichen. KünstlerInnen, Museen und Institutionen reagierten auf die Krise des Kunstmarktes und des ‚Objektbooms‘ der 1980er Jahre mit der Betonung sozialer, politischer oder kultureller Kontexte von Kunst. Werke entstanden, deren UrheberInnen durch eine anonyme Gruppenvermarktung nicht mehr eindeutig erkennbar waren. Ausstellungen befassten sich mitunter mehr mit aktuellen politischen, wis-

-
- 1 Es wird im Folgenden durchgängig eine geschlechtsneutrale Schreibweise verwendet, auch wenn dies, wenn von den AkteurInnen des Kunstbetriebs die Rede ist, eine Gleichberechtigung suggeriert, von der dieser leider noch weit entfernt ist.
 - 2 Im Folgenden wird wegen des größeren Interpretationsspielraums des Begriffs meist von kontextualistischer Kunst die Rede sein. Dies gilt auch, wenn zugleich verschiedene Kunststile und -richtungen der letzten Jahre gemeint sind, die oftmals lediglich bezüglich ihrer generellen diskursiven Offenheit vergleichbar sind.
 - 3 Die Schilderung der Entwicklungen im Kunstsystem der 1990er Jahre folgt, neben eigenen Beobachtungen, weitgehend den Ausführungen von Holger Kube Ventura in seiner grundlegenden Dissertationsschrift: Politische Kunst Begriffe in den 1990er Jahren im deutschsprachigen Raum (2002).

senschaftlichen oder kulturellen Fragen als mit ästhetischer Formfindung.⁴ Manche Werke gar zeichneten sich so sehr durch eine kontextuelle, rechnerorientierte Arbeitsweise aus, dass sie u.U. den Charakter reiner Dokumentationen anzunehmen schienen.⁵ Stichworte wie *site specify*, ‚partizipatorische Kunst‘, *label art*, ‚Kontextkunst‘ und ‚Institutionskritik‘, ‚Informationskunst‘ und ‚Interventionskunst‘ wurden nun (wieder) bedeutsam. Viele dieser künstlerischen Entwicklungen knüpften bewusst an Tendenzen der 1960er und 1970er Jahre an, etwa bei der Konzept- und Performancekunst oder den institutionskritischen Strömungen dieser Zeit. Der Unterschied zu den Entwicklungen der 1990er Jahre schien vor allem darin zu liegen, dass diese vor dem Hintergrund eines veränderten Kunstbetriebs stattfanden und sich hier nun die Institutionen selbst eines bestimmten Trends annahmen.

In der Debatte um diese Kunstpraxen spielen und spielten eine Vielzahl von Argumenten und Positionen eine Rolle. So ist eine oft auch intern vorgebrachte Kritik, dass sich manche der emanzipatorisch gedachten Projekte durch plakativ zur Schau gestellte Radikalität allzu gut vom nach immer neuen Sensationen gierenden Kunstmarkt vereinnahmen ließen oder letztlich zu unkritischen, leicht verwertbaren Meinungsillustrationen führten. Es ist wohl auch daher mittlerweile bei vielen KünstlerInnen und KuratorInnen wieder eine Abkehr von rein an Recherche oder Agitation orientierten Praktiken, hin zu einer differenzierteren, ästhetischeren und dennoch diskursiven Arbeitsweise zu beobachten.⁶

In gänzlich andere Richtung weisen dagegen neokonservative, im Namen einer autonomen Kunst vorgebrachte Forderungen nach einer ‚reinen‘, unpolitischen und wieder der Schönheit verpflichteten Form, getreu dem traditionellen bürgerlichen Kunstverständnis. Solche Forderungen sind, wie Kube Ventura zeigt, selbst in höchstem Maße politisch motivierte Äußerungen. Die Kategorien Kunst und Politik seien mithin nicht voneinander zu trennen, geschweige denn überhaupt eindeutig zu definieren.

„Deutlich wird dies, wenn man versucht, das modernistische Figur-Grundproblem – die Kunst sei immer oder nie politisch – anders, nämlich folgendermaßen zu lesen: Es wäre genauso seltsam, der Kunst eine politische Dimension zuzuschreiben, wie sie ihr abzuspochen. Da sowohl Kunst als auch Politik stets undefiniert bleiben, kann ‚politische Kunst‘ auf verallgemeinernder Ebene nicht neutral begründet, son-

4 Vgl. hierzu auch die Beiträge von Susanne Witzgall oder Wouter Davids in dieser Publikation.

5 Eine nähere Beschreibung eines für die geschilderten Entwicklungen und ihre Folgen für das Kunstsystem beispielhaften Projekts findet sich an anderer Stelle in diesem Text.

6 Vgl. z.B. Roger Buergels (2005) Äußerungen zu seinem Konzept für die documenta 12 oder bspw. die Ausstellung des Hamburger Kunstvereins Zusammenhänge herstellen, 12.6.- 25.8.2002, s. <http://www.kunstverein.de>.

dern nur behauptet werden. Also ist die kunsttheoretische Konstruktion ein Politikum.“ (Kube Ventura 2002: 29)

Die Frage nach dem politischen oder unpolitischen Charakter von Kunst erscheint im Grunde aber auch als eine Fortsetzung der Auseinandersetzung um die Möglichkeit oder Unmöglichkeit einer zeitgenössischen Avantgarde. Zu dieser Debatte vermerkt Walter Grasskamp, dass bereits seit den Futuristen die Öffentlichkeitswirkung eines Kunstwerks „das geheime Thema avantgardistischer Kunst“ (1977: 8) sei. Die radikale Absage Marcel Duchamps an jede zeitgenössische Avantgardekunst vor dem Hintergrund der Expansion des Kunstmarktes⁷ bezieht Herbert Molderings auf die künstlerischen Tendenzen der 1970er Jahre und stellt fest: „Diese Tugend [des Schockierens im Sinne einer Avantgardekunst, d.Verf.], so scheint es, ist gegenwärtig nur noch in einer unmissverständlich politischen Kunst wirksam“ (Molderings 1977: 6). So lässt sich der Streit um politische Kunst heute, wie auch die Frage nach dem Fortleben der Avantgardekunst, als eine wiederkehrende Debatte lesen, in der es letztlich um nichts Geringeres als um die Möglichkeit zeitgenössischer Kunst generell geht.

„Kunst ist die Hure der Ideologie“⁸

Es ist die Idee des freien und aufgeklärten Subjekts in einer bürgerlichen, kapitalistischen Gesellschaft, die erst die Ausprägung sowohl eines modernen Verständnisses von politischer Öffentlichkeit als auch einer autonomen Kunst ermöglichte. Die bürgerliche Auffassung einer autonomen Kunst fußt gerade auf ihrer Offenheit und Freiheit von fürstlichen oder kirchlichen AuftraggeberInnen. Der moderne Künstler, die moderne Künstlerin ist nach dieser Sicht einzig seinen/ihren künstlerischen Idealen verpflichtet und muss sich allenfalls im Interesse des Broterwerbs darum sorgen, ob seine/ihre Werke auf Verständnis und potenzielle AbnehmerInnen auf dem freien Markt stoßen. Es ist das sich im 19. Jahrhundert entwickelnde Verständnis einer selbstreferenziellen ‚l’art pour l’art‘, gegen das die künstlerischen Avantgarden der klassischen Moderne Sturm liefen, indem sie erklärten, die Kunst wieder mit dem Leben vereinen zu wollen (vgl. Kube Ventura 2002: 23ff.). Doch die radikalen Positionen der unterschiedlichen künstlerischen Avantgarden seit Ende des 19. Jahrhunderts – seien sie nun dezidiert politisch oder eher individualistisch – speisen sich letztlich alle aus der gleichen bürgerlichen Grundannahme

7 „Ihr könnt nicht mehr länger Avantgarde sein. Wir übernehmen es, bevor ihr es noch ausführt. [...] Schockieren ist heute unmöglich“ (Marcel Duchamp zit.n. Molderings 1977: 6).

8 Georg Herold zit.n. Mack 2005: 31.

einer ‚freien‘ Kunst, ja sind ohne diese nicht denkbar. Die ‚autonome‘ Kunst verlangt *aufgrund* ihrer Freiheit gerade nach einer ständigen Erweiterung und Hinterfragung ihrer ästhetischen und sozialen Grenzen. Insofern kann ein solches bürgerliches Kunstsystem aber immer als ein grundsätzlich zumindest *auch politisches* betrachtet werden. Die entscheidende Frage ist dann nicht mehr ob, sondern vielmehr wie Kunstwerke in diesem System politisch wirken können bzw. inwieweit eine Offenheit politischen Diskursen und Prozessen gegenüber innerhalb des Werks und des Kunstsystems propagiert wird oder nicht.

Gerade weil aber Kunst sich prinzipiell für jede erdenkliche politische Ideologie als Kronzeugin heranziehen lässt und somit auch die selbstreferenziellste, scheinbar harmloseste Kunstrichtung noch eine dezidiert politische Äußerung darstellt – und sei es nur eben die der politischen Nicht-Einischung, aus welchen Motiven auch immer heraus –, gerade deshalb ließe sich auf die Frage „Wo bleibt die Kunst?“ wohl am besten reagieren mit einer Gegenfrage:

Wo bleibt die Gesellschaft?

„Wollten wir ausweichen zum Eigenwert eines Kunstwerks, dann liefen wir Gefahr, in ein Vakuum zu geraten, erst in einer Wechselwirkung mit den Bedingungen, Besonderheiten und Verhaltensweisen unsres Lebensgebietes konnte unser Lernen, unser Studieren fruchtbar werden.“ (Weiß 1983: 184)

Es gilt also, nach den genauen Wirkungsweisen von Kunst in ihren jeweiligen sozialen und kulturellen Kontexten zu fragen und diese in der kunstwissenschaftlichen Diskussion zu berücksichtigen. Es ist die Forderung nach einer sich selbst ebenfalls politisch verstehenden Kunstwissenschaft, wie sie Kube Ventura erhebt.

„Wenn verallgemeinernde, theoretische Konstruktionen zur Frage nach dem Politischen in der Kunst zwangsläufig immer selbst politisch bzw. ideologisch sind, dann frage ich mich, warum sie in der Regel darauf hinauslaufen, politisch-künstlerischer Praxis ihre Schranken nachzuweisen oder ihr theoretische Vorschriften zu machen und sich nur selten als ihre Rückendeckung verstehen mögen. Hinter der [...] Frage verbirgt sich somit ein wichtigeres Projekt, [...] nämlich die Beantwortung der Frage: Was ist ‚politische Kunstwissenschaft‘? Dabei müsste vielleicht einer quasi in Auftrag gegebenen ‚Politik via Kunstgeschichte‘ so etwas wie ‚Kunstgeschichte mit politics‘ (also Kunstgeschichte mit politisch-theoretischen Taktiken) gegenübergestellt werden.“ (Kube Ventura 2002: 29f.)

Die damit einhergehende Notwendigkeit einer sehr präzisen und komplexen Betrachtung und Befragung aller ästhetischen und sozialen Kontexte von Kunstproduktion und -rezeption ergibt sich aber auch bereits aus den zahlreichen philosophischen Ansätzen zu Wahrnehmungsfragen seit den 1970er Jahren (vgl. auch Maset 2002). Es sei hier stellvertretend nur auf die weitreichenden Ausführungen Derridas zum Verhältnis von Text und (aneignender und fortschreibender) Lektüre verwiesen, die seither insbesondere für die Bewertung von Performance- und Kontextkunst fruchtbar gemacht wurden (vgl. Bal 2001). Es sind neben den erwähnten Umwälzungen in Kulturpolitik und Kunstbetrieb nicht zuletzt auch solche Erkenntnisse und Überlegungen, die Museen und AusstellungsmacherInnen seit den 1980er Jahren verstärkt den Wahrnehmungs- und Vermittlungsaspekt im Feld der Kunst und Kultur berücksichtigen lassen.

Als ein Beispiel für solche Verschiebungen in der aktuellen Kunst hin zur verstärkten Einbeziehung von Rezeptionsaspekten kann das Leipziger Kunstprojekt *Kollektion Lindenau* gesehen werden. Bei diesem 2003 gemeinsam von dem Künstler Maix Mayer, dem Architekten Stefan Rettich und der Kunsthistorikerin respektive ‚Kunstsammlerin‘ Christine Breitschopf sowie einer Vielzahl AnwohnerInnen des Stadtteils Lindenau durchgeführten Projekt ging es um eine Reihe von wesentlichen Fragen innerhalb des Kunstbetriebs.⁹ In einer Zeitungsannonce wurden die LindenauerInnen dazu aufgerufen, eine Ausstellung von Kunstwerken im Privatbesitz der EinwohnerInnen mitzugestalten. Dazu stattete die ‚Kunstsammlerin‘ Breitschopf den InteressentInnen Hausbesuche ab, interviewte diese zu ihrem Verhältnis zu den von ihnen ausgewählten Werken und fotografierte die Arbeiten in ihrem jeweiligen häuslichen Umfeld. Mit diesem Material wurde dann eine Ausstellung in einem bis dahin leer stehenden Ladenlokal im Stadtteil organisiert, in der sowohl die ausgeliehenen Werke, die in den Wohnungen gemachten Dias von der ursprünglichen Situation vor Ort sowie die gefilmten Interviews mit den LeihgeberInnen zu sehen waren. Zusätzlich zu der Ausstellung, die von vielen LindenauerInnen interessiert besucht wurde, fanden zwei öffentliche Diskussionsabende statt. Für viele der Beteiligten mag bei diesem Projekt v.a. die Möglichkeit, in einer solchen Ausstellung die eigenen Kunstwerke, sich selbst und die anderen neu kennenzulernen, besonders spannend gewesen sein. Darüber hinaus lässt *Kollektion Lindenau* aber auch eine Reihe von Fragen nach der Definition und den Entstehungsprozessen von Kunst und Kunstausstellungen aufkommen. So ging es vonseiten der Künstler hier um einen letztlich nicht planbaren Prozess, in dem die AnwohnerInnen, begleitet von der Arbeit der ‚Kunstsammlerin‘, an der Definition von Kunst unmittelbar beteiligt wa-

9 Nach interner Projektbeschreibung. Vgl. z.B.: <http://www.urban-leipzig.de/presse2.asp?id=112>.

ren. Für die Auswahl der Werke und ihre Präsentation im Rahmen der Ausstellung spielten die persönlichen Kontexte der LeihgeberInnen eine größere Rolle als kunsthistorische oder ästhetische Einordnungen. Die ‚Galerie‘ mutierte vom Ort des Kunstmarktes zu einem Ort des stadtteilbezogenen Austauschs und ließ Fragen aufkommen nach der Nutzung städtischer Räume oder der Identifikation der BewohnerInnen mit ihrem Heimatort. Nicht zuletzt wirft ein Projekt wie *Kollektion Lindenau* aber auch die Frage auf, wo und was genau das Kunstwerk eigentlich bestimmt. Besteht das Kunstwerk aus den einzelnen ausgeliehenen Arbeiten oder vielmehr aus ihrer gemeinsamen Präsentation in einer Ausstellung? Ist die prozesshafte Entstehung und Durchführung dieser Ausstellung das eigentliche Werk oder lediglich die ursprüngliche Idee der Künstler? Gehören die Begegnungen und Diskussionen der vielen unterschiedlichen Beteiligten auch noch zu dem Kunstwerk, und wenn ja, was genau lässt sich dann noch von diesem Werk erfahren und vermitteln? All dies sind Fragen, die sich in der Begegnung mit zeitgenössischen Kunstpraxen wie diesen ergeben können. Es sind zum Teil auch höchst verstörend wirkende Fragen.

Holger Kube Ventura weist darauf hin, dass die extreme Referenzialität und Zielgruppenbezogenheit solcher Arbeiten zur Folge habe, dass sie oftmals außerhalb des jeweiligen Kontextes nicht mehr oder nur noch als Versatzstück oder bloße Ware funktioniere (vgl. Kube Ventura 2002: 69f.). In diesem Sinne können also kontextualistische Kunstprojekte keinesfalls per se als politisch gelten, da ihre jeweilige politische Dimension sich erst konkret im Einzelnen erweisen muss. Des Weiteren stellt Kube Ventura fest, dass bezüglich solcher Praxen die traditionellen Kategorien autonomer oder nicht-autonomer Kunst nicht mehr passend seien und spricht sich stattdessen für einen Wandel des KünstlerInnenbildes vom Bohemien zum/zur „KulturarbeiterIn“ aus (vgl. ebd.: 99, 102).

Der Kunsttheoretiker Boris Groys (2002) verweist in der *FAZ* auf den prinzipiell diskursiven Charakter von Kunst. Die in unserem Zusammenhang aufgezeigten Tendenzen und Arbeiten machen die Notwendigkeit einer kritischen Befragung künstlerischer Äußerungen nach den zugrunde liegenden Diskursen in besonderem Maße deutlich. So schreibt Pierangelo Maset:

„Die Gegenwartskunst kann dadurch charakterisiert werden, dass sie sich wesentlich mit Kommunikations- bzw. Informationsformen beschäftigt, das wird u.a. daran deutlich, dass sie wissenschaftliche Verfahren, Archive, Regelsysteme und industrielle Präsentationsweisen zu ihrem ästhetischen Material gemacht hat. Die materiale Seite des ‚Kunstwerks‘ stellt dabei unter Umständen nur noch den Status eines Attraktors dar, der Kommunikationen ermöglicht. Im Zuge dieser Tendenz ist die Vermittlung als besondere Form von Kommunikation für die Kunst zentral geworden.“ (Maset 2002: 143f.)

Es versteht sich von selbst, dass dabei nicht mehr nur ein rein kunsthistorisch geprägtes Vokabular genügen kann. Vielmehr ist auch eine Relativierung traditioneller Kunstbegriffe, die sich noch immer vornehmlich an AutorIn und am vermeintlich autonomen Werk orientieren, unerlässlich. Es braucht hier sowohl ein dezidiert gesellschaftstheoretisch fundiertes Selbstverständnis der Wissenschaft als auch spezielle Vermittlungsformen, die es ermöglichen, vielseitige Prozesse der kritischen Auseinandersetzung in Gang zu setzen.¹⁰

Man sollte meinen, dass sich kontextualistische oder gar politisch verstehende Kunstprojekte solcher Vermittlungsarbeit gegenüber prinzipiell aufgeschlossener zeigen. Das von Birgit Kammerlohr vorgestellte Projekt *Halle G* zeigt jedoch, wie eng – trotz aller Ausweitung des Kunstbegriffs – die Grenzen zwischen Kunst und Politik respektive Pädagogik immer noch von vielen Beteiligten gezogen werden und wie schnell hieraus auch ernste künstlerische und persönliche Konflikte entstehen können.¹¹ Auf ähnliche Schwierigkeiten weist Carmen Mörsch hin, wenn sie von ihrer Arbeit bei *Kunstcoop*© berichtet und schildert, wie den Künstlerinnen von *Kunstcoop*© ihre Vermittlungsarbeit teilweise den Nimbus „parasitärer“ „B-Künstlerinnen“ (Mörsch 2002: 79) eingebracht habe.

Zugleich verteidigt Mörsch den Vermittlungsansatz von *Kunstcoop*© jedoch auch als praktische Umsetzung eines dekonstruktivistischen Ansatzes,¹² wie er sich nicht zuletzt in aktuellen Kunstpraxen vielfach besonders eindrücklich widerspiegelt.

Birgit Kammerlohr wiederum schildert die Vorzüge einer künstlerischen Herangehensweise mit offenem Werkbegriff für die Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Erinnerungsdiskursen.¹³

Wo bleibt die Universität?

Die oben beschriebenen Tendenzen im Kunstsystem und in der künstlerischen Produktion vor allem der 1990er Jahre hin zu einer immer stärkeren Diskursivität und einem größeren Vermittlungsbedarf haben in den letzten Jahren auch den akademischen Bereich erfasst. So sind mittlerweile eine Vielzahl neuer Studiengänge und Zusatzangebote an deutschen Universitäten entstanden, die sich an der gestiegenen Nachfrage nach vielseitig qualifizierten Kura-

10 Wie solches aussehen und erzielt werden kann, dazu soll nicht zuletzt die vorliegende Publikation Anregungen und Thesen liefern.

11 Vgl. Birgit Kammerlohr in dieser Publikation.

12 Vgl. den Beitrag von Carmen Mörsch in der vorliegenden Publikation sowie Eva Sturm (2002: 32).

13 Vgl. Birgit Kammerlohr in der vorliegenden Publikation.

torInnen und KunstvermittlerInnen orientieren.¹⁴ Es wird dabei der Versuch unternommen, die veränderten und vielfach unsicher gewordenen Anforderungen in einem sich verändernden Kunstsystem in ein akademisches Curriculum zu übertragen. Diese Bemühungen gehen oftmals einher mit dem Verweis auf einen gesellschaftlich bedingten, dringlicheren Bedarf an Kulturvermittlung ganz allgemein. Solche Äußerungen können jedoch ebenso wenig wie die wohlmeinenden Appelle von KulturpolitikerInnen, den Erhalt und freien Zugang zu Kultur als Menschenrecht gesetzlich zu schützen,¹⁵ darüber hinwegtäuschen, dass hier meist noch ein großes theoretisches Defizit herrscht. Dieses beschränkt sich nicht nur auf die Schwierigkeiten, angesichts radikal gewandelter Kunstbegriffe und eines weitgehend deregulierten Marktes allgemein verbindliche Ausbildungskriterien zu entwickeln (vgl. hierzu auch Maset 2002: 146f.). Ein viel weitreichenderes Defizit besteht in der meines Erachtens mangelnden Rückbindung akademischer Programme an die notwendige Debatte um den Stellenwert von Kultur in unserer Gesellschaft. Das betrifft die entscheidende Frage, für wen wir eigentlich welche Kultur wollen und vor allem mit welcher Intention. Streben wir nach bildungsbürgerlicher Elitenkunst oder fordern wir „Kultur für alle“? Sehen wir in Kultur und Kunst ein individuelles Korrektiv für die Anforderungen der globalisierten Welt oder ein Instrumentarium für eine kritische gesellschaftliche Selbstreflexion? So scheint letztlich die Frage notwendig:

Wo bleibt die Kunst in der Gesellschaft?

Oder, um es in den Worten Sartres auszudrücken:

„Zum *Beschreiben* und *Erzählen* ist keine Zeit mehr; ebenso können wir uns nicht mehr aufs *Erklären* beschränken. Beschreibung, und sei sie auch psychologisch, ist reiner kontemplativer Genuß; Erklärung ist Akzeptierung, sie entschuldigt alles; beide setzen voraus, daß das Spiel aus ist. Aber wenn die Wahrnehmung selbst Handeln ist, wenn für uns die Welt zeigen immer heißt, sie in den Perspektiven einer möglichen Veränderung enthüllen, dann müssen wir in dieser Fatalismusepoche dem Leser in jedem konkreten Fall seine Macht, etwas zu tun und etwas aufzuheben, kurz, zu handeln, offenbaren. [...]

14 Dieser Trend schlägt sich nicht zuletzt auch in der zunehmenden Zahl von Publikationen oder Kongressen zur Frage verschiedener Vermittlungskonzepte nieder. So war der in diese Publikation eingegangene Kongress in Bremen auch nur eine von bundesweit mehreren ähnlich gelagerten Veranstaltungen im Jahr 2005. Vgl. z.B. die Publikation des Kongresses in Hildesheim (Mandel 2005).

15 Eine (m.E. mehr als berechtigte) Forderung, wie sie bspw. auf dem Hildesheimer Kongress zu hören war; s. Anm. 14.

Sicher, all das ist nicht so wichtig: die Welt kann sehr gut ohne Literatur auskommen. Aber sie kann noch besser ohne den Menschen auskommen.“ (Sartre 1992: 89ff.)

Literatur

- Bal, Mieke (2001): „Performanz und Performativität“. In: Jörg Huber (Hg.), *Interventionen 10*, Zürich.
- Buergel Roger (2005): „Identitätspolitik ist eine Katastrophe“. In: *Die Tageszeitung*, 10.09.05.
- Grasskamp, Walter (1977): „Museumsstürmer und Museumsgründer“. In: ders., *Das neue Kolonialmuseum*, Neue Galerie, Sammlung Ludwig Aachen, Ausst. Kat.
- Groys, Boris (2002): „Das Werk ist die Aussage. Die Rettung der Kunst liegt im Diskurs“. In: *FAZ*, Nr. 176, 2002.
- Kube Ventura, Holger (2002): *Politische Kunst Begriffe in den 1990er Jahren im deutschsprachigen Raum*, Wien (Universität Kassel 2001).
- Mack, Gerhard (2005): „Heimwerker in höherer Mission“. In: *art*, Nr. 3/05, S. 31.
- Mandel, Birgit (2005) (Hg.): *Kulturvermittlung – zwischen kultureller Bildung und Kulturmarketing. Eine Profession mit Zukunft*, Bielefeld.
- Maset, Pierangelo (2002): „Aussichten an der Peripherie: Über Kunstvermittlung im Allgemeinen und Kunstcoop© im Besonderen“. In: NGBK (Hg.), *Kunstcoop© in der NGBK*, Berlin.
- Molderings, Herbert (1977): „Anstelle einer Einführung“. In: Walter Grasskamp (Hg.), *Das neue Kolonialmuseum*, Neue Galerie, Sammlung Ludwig Aachen, Ausst. Kat.
- Mörsch, Carmen (2002): „Enttäuschte Erwartungen, bestätigte Befürchtungen: Kunstcoop© in der ‚Ordnung der Diskurse‘“. In: NGBK (Hg.), *Kunstcoop© in der NGBK*, Berlin.
- Sartre, Jean Paul (1992): „Was ist Literatur?“. In: Traugott König (Hg.), *Sartre Lesebuch*, Reinbek.
- Sturm, Eva (2002): „Kunstvermittlung als Dekonstruktion“. In: NGBK (Hg.), *Kunstcoop© in der NGBK*, Berlin.
- Weiß, Peter (1983): *Die Ästhetik des Widerstands*, Frankfurt am Main, Bd. 1.