

Künstlerische Kunstvermittlung: Die Gruppe *Kunstcoop*© im Zwischenraum von Pragmatismus und Dekonstruktion

CARMEN MÖRSCH

Eine kurze Geschichte kritischer Kunstvermittlung

In den 1970er und 80er Jahren ereigneten sich in den demokratisch regierten Staaten Europas Bildungsreformen, im Zuge derer auch die gesellschaftliche Funktion von Museen und Ausstellungen einer kritischen Revision unterzogen wurde. Der französische Soziologe Pierre Bourdieu hatte in der Studie *Die feinen Unterschiede* (1979) die Funktion von Kulturinstitutionen als ‚Disziplinationsmaschinen‘ des Bürgertums und die damit verbundenen Ein- und Ausschlussmechanismen umfassend analysiert. In Konsequenz der Feststellung, dass der Ausschluss eines Großteils der Bevölkerung aus diesen Institutionen nicht ‚natürlich‘, sondern ökonomisch und bildungspolitisch begründet war, verstärkte sich die Forderung nach einer *Kultur für alle* (Hoffman 1979).

Neben der in demokratischen Systemen naheliegenden Forderung nach gleichen Bildungschancen spielte auch das Argument der Nutzungsmöglichkeit von öffentlich finanzierten Einrichtungen für alle Steuerzahlerinnen¹ eine Rolle. Kulturinstitutionen sind seitdem mehr oder weniger deutlich aufgefordert, ihre eigenen Exklusionsmechanismen zu reflektieren und deren Störung selbst zu betreiben – zum Beispiel durch die Einrichtung pädagogischer Dienste.

1 Aus Gründen der Lesbarkeit benutze ich die weibliche Form und bezeichne damit alle Geschlechter.

Zeitgleich bestätigten Psychologie und Erziehungswissenschaft das besondere Potenzial des Museums als Bildungsort. Pädagogische Paradigmen wie die des anschaulichen Lernens und der Handlungsorientierung erhielten durch die wachsende Dominanz konstruktivistischer Lerntheorien seit den 1960er Jahren neuen Aufschwung. Wissen wird demnach nicht in erster Linie durch Instruktion erworben. Stattdessen muss es von den Lernenden selbstgesteuert aufgebaut und in deren individuelles kognitives Netz integriert werden.² Damit das geschehen kann, sind Lernumgebungen nötig, die diesen Organisationsprozess und die damit verbundenen Interaktionen befördern. Die Möglichkeit, Wissensvermittlung im Umgang mit als kulturell relevant geltenden Objekten anschaulich zu gestalten und mit Selbsttätigkeit zu verbinden, war und ist eines der wichtigsten Argumente für das Lernen im Museum. Gleichzeitig impliziert die These, dass Wissen sich erst durch eine Verknüpfungsleistung der Lernenden herstelle und jeweils mit deren spezifischen Voraussetzungen variiere, eine Absage an die Idee eines allgemeingültigen Wissenskanons, der an alle gleichermaßen vermittelbar sei. Aus dieser Perspektive sollte es in der Museumspädagogik und Kunstvermittlung nicht um das Erklären von Exponaten gehen, sondern um die Ermöglichung individuell unterschiedlicher Zugangs- und Nutzungsweisen. Hier ist kritisch anzumerken, dass eine Analyse der Machtstrukturen und Herrschaftsverhältnisse, in die solche Ermöglichungsverfahren eingebettet sind, durch die Lerntheorien alleine nicht geleistet wird.

Es sind stattdessen unter anderem die angelsächsischen und angloamerikanischen Strömungen einer feministisch, marxistisch und postkolonial orientierten Kunst- und Kulturwissenschaft, die seit den 1970er Jahren als Cultural Studies und *New Art History* (Bozello 1986) das durch Museen und Kunstinstitutionen repräsentierte kanonische Wissen und die Art, wie es vermittelt wird, auf Machtverhältnisse hin befragen. Die Anordnungen der Artefakte, aber auch die Raumordnungen und Verhaltensregeln in Museen werden u.a. mit Rückgriff auf Michel Foucaults Diskursbegriff, Poststrukturalismus und postkoloniale Theoriebildung als Texte gelesen, die es zu dekonstruieren gilt. Dekonstruktion, wie sie von dem französischen Philosophen Jacques Derrida in seiner Auseinandersetzung mit Schrift und Text entwickelt wurde, oszilliert ihrerseits – nämlich zwischen den Begriffen ‚Rekonstruktion‘ und ‚Destruktion‘. Sie meint eine „kritische Würdigung“ (Sturm 2002), die sich nicht von außen auf die Texte legt, sondern sich in deren Struktur hineinbegibt, um von dort aus ihre Kritik – z.B. durch das Aufweisen innerer Widersprüche und entnannter kontextueller Zusammenhänge und Verweislogiken – zu entfalten.

2 Zur aktuellen Forschung in diesem Bereich siehe unter anderem das Promotionskolleg *Didaktische Rekonstruktion (ProDid)* an der Universität Oldenburg.

ten.³ Darin steckt die Anerkennung, dass erst die Existenz eines Textes auch seine Dekonstruktion ermöglicht. Das Verfahren fußt weiterhin auf der Erkenntnis, dass es keinen Text ohne inhärente Widersprüche und ohne Verweise auf andere Texte gibt und dass es daher keine absolute Wahrheit geben kann. Aus dieser Perspektive steht auch der Objektivitätsanspruch von wissenschaftlichen Texten gegenüber künstlerischen zur Disposition. Durch das Aufdecken der textuellen Funktions- und Produktionsweisen aus der Innenperspektive verändert die Dekonstruktion die Texte selbst – verschiebt sie und fügt ihnen etwas hinzu. Insofern ist sie nicht nur ein analytisches, sondern auch ein kreatives Verfahren.

Aus dieser Perspektive produzieren Museen und Ausstellungen durch das Zusammenspiel ihrer Geschichte, Verhaltensregeln und Inszenierungen Rituale zur konformierenden Zurichtung von Subjekten – „civilizing rituals“ (vgl. Duncan 1996) – und quasi-mythische Erzählungen, die einer hegemonialen, patriarchalen und kolonialen Geschichtsschreibung folgen. Ihre Ökonomien, ihre geschlechtlichen und ethnisierenden Codes sowie die historischen und sozialen Bedingungen ihrer Entstehung werden dabei in dem Bewusstsein analysiert, dass es kein abschließbares kritisches Instrumentarium geben kann, sondern dass jede Lesung wieder neue Texte produziert.

Diese Lesart verband sich in den 1980er Jahren in der *New Museology* (Vergo 1989, für den deutschen Kontext: Hauenschild 1988) mit dem Anspruch, durch den aktiven Einbezug bislang ausgeschlossener Subjektpositionen und Diskurse Gegenerzählungen – „counternarratives“ (Giroux u.a. 1994) – zu produzieren und das Museum zu einem Ort der Interaktion und des Austauschs zu machen. Nicht mehr über die, sondern in Kooperation mit den Produzentinnen einer Kultur im erweiterten Sinne, die nun alltägliche Objekte, Bilder und Handlungen einschließt, sollten Ausstellungen entstehen. In der Folge entstand die Forderung, auch das wachsende Arbeitsfeld der Kunstvermittlung oder, wie sie im angelsächsischen Kontext heißt, „Museum and Gallery Education“ als kritische Lektüre des Museums zu betreiben und durch die gezielte Zusammenarbeit mit als marginalisiert erachteten Gruppen deren Stimmen darin hörbar zu machen. 1991 fand eine Konferenz der Britischen *National Association of Gallery Education* unter dem Titel „Gallery Education and the New Art History“ statt. Die Leitfrage lautete: „How can Gallery Educators involve themselves in analysing or deconstructing their own gal-

3 „[...] bei einem klassischen philosophischen Gegensatz (hat man es) nicht mit der friedlichen Koexistenz eines Vis-à-Vis, sondern mit einer gewaltsmäßen Hierarchie zu tun. [...] Einer der beiden Ausdrücke beherrscht den anderen, steht über ihm. Eine Dekonstruktion des Gegensatzes besteht zunächst darin, im gegebenen Augenblick die Hierarchie umzustürzen. [...] Der Praktiker der Dekonstruktion arbeitet innerhalb eines Begriffssystems, aber in der Absicht, es aufzubrechen“ (Culler 1988: 95).

lery's practice?" (Vincentelli/Grigg 1992: 52) Die Kunsthistorikerin Frances Borzello wies in diesem Rahmen darauf hin, dass eine besondere Herausforderung der Educators darin läge, dass sie vor der Materialität der von der New Art History kritisch analysierten Werke und den Räumen der musealen Repräsentation nicht in akademische Sprachräume ausweichen könnten. Statt dessen müssten sie im Umgang mit dem Publikum und dem Material Sprachen entwickeln, die den – ebenfalls mystifizierenden – Diskurs der New Art History demokratisierten und die Existenz der Werke in ihrer Historizität und Materialität anerkannten (Borzello 1992: 10). Auf diese Weise dekonstruierte Borzello vor einer museumspädagogischen Zuhörerinnenschaft ihre eigenen Wissenschaftszusammenhänge. Durch die anspruchsvolle Forderung nach einem Wechsel der Vokabulare – inklusive Sprachen für die Praxis der Dekonstruktion zu finden und sich nicht im eigenen normalisierten Diskurs einzurichten – geschah dies mit Zugriff auf ein Paradigma des Pragmatismus.

Konflikte

Die Forderungen, Museen und öffentlich geförderte Kunstorte als Orte breit verfügbarer Bildungschancen, selbstgesteuerten Lernens, kritischer Lektüre und Teilhabe an der Repräsentation zu entwickeln, evozieren institutionelle Konflikte. Wie die englische Ethnologin Mary Douglas überzeugend darlegt, sind Institutionen auf statischen Selbsterhalt aus und verhalten sich gegenüber Dynamisierungen dementsprechend konservativ (vgl. Douglas 1991). Daher ist die selbstinitiierte Störung der eigenen Ausschlussmechanismen und Repräsentationen für eine Institution ein paradoxes Unterfangen. Kunstvermittelnde Projekte agieren demzufolge in einem durch Widersprüche und widerstreitende Interessen strukturierten Raum. Sie stehen und vermitteln zwischen den Ansprüchen ihrer Institution beziehungsweise deren Entscheidungsträgerinnen, ihren eigenen Ansprüchen und den Ansprüchen des Publikums.⁴

Dienen sie vor allem den traditionellen Repräsentationsansprüchen der Institution, besteht ihre Aufgabe darin, die dominanten Texte und Verhaltensregeln, die das Museum produziert, möglichst unverändert an ein von vornherein interessiertes Publikum zu kommunizieren. Dies ist die häufigste Variante der Museumspädagogik und Kunstvermittlung, wie sie sich in den meisten Audioguides, Führungen, Informationsblättern und anderen didaktischen Materialien manifestiert. Sie begegnet uns auch in zuweilen redundanten Versu-

4 Zur Klärung struktureller Prinzipien folgt nun eine vereinfachte Schilderung möglicher Artikulationsformen der Kunstvermittlung/Museumspädagogik beim Agieren gegenüber den drei Ansprüchen. In Wirklichkeit sind diese unauflöslich miteinander verstrickt und bedingen sich gegenseitig.

chen zur „Verlebendigung des Museums“⁵, beispielsweise in Form von Barockmusikensembles in barocken Kostümen vor barocken Gemälden oder, um ein schmerzhafteres, weil koloniales Beispiel zu bemühen, in der ins Museum verlagerten Vorführung einer folklorisierten Handwerkstechnik durch eine ‚authentische‘ Vertreterin des Landes, aus dem diese Technik stammt, vor den Vitrinen mit in der Kolonialzeit entwendeten Zeugnissen materieller Kultur.

Erfüllen Museumspädagogik und Kunstvermittlung vor allem die – vermeintlichen – Ansprüche des Publikums, anstatt ihre Konzepte als Herausforderungen zu formulieren, kommt die nächst häufige Variante zum Tragen: Museumspädagogik und Kunstvermittlung als Maßnahme zur Publikumsentwicklung, als lange Nacht und *Hands-on*-Spektakel, bei dem das Drücken von Knöpfen und das Berühren von Monitoren die wichtigste Interaktion darstellt. Auch diese Variante reproduziert die dominanten Erzählweisen und simuliert Beteiligung, ohne Einmischung zu ermöglichen.⁶ Seitens der Fachöffentlichkeit und der kulturellen Eliten trifft diese Variante der Vorwurf der Entmündigung des Publikums und der Simplifizierung oder gar der Eliminierung von Inhalten. Dennoch werden sie seitens der Museen umso besser gelitten, je mehr diese ihre Existenz durch Besucherinnenzahlen legitimieren müssen.

Die dritte Variante – Museumspädagogik und Kunstvermittlung als kritische und explorative Praxis, die Decodierungen und Umschreibungen der Texte der Institution unter Beteiligung Dritter initiiert, begleitet und auch veröffentlicht – ist die seltenste und selten von Dauer. Denn meistens wird sie nach einer konfliktvollen Weile von den institutionellen Entscheidungsträgerinnen beendet.⁷ Das hängt unter anderem damit zusammen, dass sie genuin an die Toleranzgrenze der Institution, damit an ihr Zentrum röhren: an die Frage der Repräsentation. Es geht letztlich um nichts Geringeres als um die Entscheidung darüber, wer was über wen auf welche Weise mit welchen Konsequenzen öffentlich autorisiert sagen und zeigen darf.

Ein produktives Dilemma

Das beschriebene Dilemma der Museumspädagogik und Kunstvermittlung führt vielerorts zu einer Klage seitens ihrer – meist weiblichen – Akteurinnen.

5 Zu einer Kritik an der Figur des ‚lebendigen Museums‘ siehe Pazzini (2003).

6 Dieses Postulat schließt nicht aus, dass sich in den unbeobachteten Momenten von museumspädagogischen Großveranstaltungen und *Hands-on*-Parcours Umnutzungen und Umwertungen des Settings im Sinne einer „Kunst des Handelns“ ereignen können, wie sie als Konzept von Michel de Certeau entfaltet wurde (vgl. de Certeau 1988: 21ff.).

7 Ein anschauliches Beispiel für eine solche Beendigung findet sich bei Sturm (2002b).

Sie betrifft ihren unterprivilegierten Status in der Hierarchie, die symbolische Abwertung ihrer Arbeit gegenüber den ‚echten‘ – meist männlichen – WissenschaftlerInnen, die schlechte Ausstattung und mangelhafte Informationspolitik oder die Reglements und Verbote seitens der Institution, die eine sinnvolle Arbeit erschweren und manchmal faktisch verhindern. Diese Klage ist nicht nur berechtigt, sondern politisch notwendig, denn sie gehört zur Arbeit an der Verbesserung der eigenen Bedingungen.

Neben – nicht statt – dieser defizitären Perspektive auf das Arbeitsfeld existiert die Möglichkeit, den Blick auf das Potenzial zu richten, das aus der besonderen Position der Museumspädagogik und Kunstvermittlung in einem Zwischenraum resultiert. Dieser Zwischenraum ist auch einer zwischen Affirmation und Kritik: keine, die das Museum nicht liebt und nicht selbst etwas vom symbolischen Mehrwert, den es produziert, abhaben will, arbeitet auf Dauer in diesem Bereich. Dabei ist es den VermittlerInnen aufgrund ihrer subalternen Position und ihrer Komplizenschaft mit denen, die ‚draußen‘ sind, erschwert, sich völlig mit der Institution zu identifizieren. Das beschriebene Dilemma zwingt sie dazu, ihre eigenen Interessen und blinden Flecken wie die der anderen ständig zu reflektieren und zueinander in Beziehung zu setzen. Ihre Position oszilliert zwischen ‚drinnen‘ und ‚draußen‘. Von dort aus lässt sich gut eine kritische Lektüre leisten.

Kriterien für eine zeitgemäße Kunstvermittlung

Seit Ende der 1990er Jahre wird die Diskussion über eine zeitgemäße, kritisch agierende Praxis der Museumspädagogik und Kunstvermittlung wieder verstärkt geführt. ‚Zeitgemäß‘ meint dabei: unter kritischer Reflexion der historischen und gegenwärtigen Diskurse um Kunst, Kunstvermittlung, Öffentlichkeit, Partizipation und Lernen. Die aus dieser Debatte erwachsenen – unbedingt interdependent zu verstehenden – Kriterien möchte ich versuchen, für den Moment zusammenfassen:

- Lösung der Kunstvermittlung aus „der untergeordnet-schicksalhaften Abhängigkeit“ von der jeweiligen Institution und Sicherung ihres „eigenständig-kritischen Orts“ (Zacharias 1995: 86).
- Aktive Auseinandersetzung mit den Wahrnehmungs- und Interaktionsweisen der BesucherInnen.⁸

8 Zu diesem und den folgenden Kriterien vgl. Garoian (2001). Garoian entwickelt seine Thesen zu einer performativen Museumspädagogik mit Rückgriff auf die Sprechakt-Theorie von Austin, auf das Modell des Rhizoms von Deleuze und auf Bakhtin und Artaud.

- Konstitutiver Einbezug des diversen kontextuellen Wissens der Besucherinnen.
- Kritische Vermittlung des bereitgestellten autorisierten Wissens.
- Reflexion und Transparenz der Funktionsweisen der Institution(en).
- Partizipation im Sinne einer Beteiligung der ggf. zu Repräsentierenden an der Arbeit der Repräsentation.
- Interdisziplinäre Zugangsweisen bei allen diesen Aspekten.

Damit korrespondierend und ergänzend sind die Thesen von Eva Sturm zu lesen:

„Kunstvermittlung als Widerstreit ist Widerstand ...“

Wenn sie gegen existierende und unhinterfragte Machtmechanismen arbeitet;

Wenn sie dazu verhilft, mehr zu sehen, wie die Dinge gebaut und gestrickt sind;

Wenn sie sämtliche Beteiligten [...] als ‚relative Subjekte‘ begreift;

Wenn sie nicht die großen Emanzipations-Erzählungen fortsetzt, sondern sich als Teil der Struktur begreift, der sich selbst immer wieder befragen muss und überprüfen muss, ob nicht in den blinden Flecken sich wieder neue hegemoniale Formen breit machen.“ (Sturm 2002a: 107)

Kunstcoop©: Künstlerinnen in der Kunstvermittlung

Da es sich bei der Dekonstruktion um ein kreatives Verfahren handelt, das in der Auseinandersetzung mit Texten wiederum eigene Texte hervorbringt, nimmt es nicht wunder, dass sich eine Kunstvermittlung unter diesen Vorzeichen auch als Praxisfeld für Künstlerinnen anbietet. Gleichzeitig verhindert bzw. verlangsamt das traditionell dichotome Verhältnis von Kunst und Bildungsarbeit in Deutschland einen Ausbau dieses Praxisfeldes. Denn obwohl es in den 1970er Jahren ein breites Engagement von Künstlerinnen im Bildungsbereich gab, wirkte sich dieses nur äußerst selten auf die Kunstinstitutionen selbst aus. Bis heute ist es bis auf wenige Ausnahmen so, dass Künstlerinnen entweder in der ins sozialpädagogische Feld verwiesenen Kulturarbeit tätig sind oder die Bildungsarbeit im Rahmen partizipatorischer Projekte selbst zur Kunst erklären. In Institutionen, die Gegenwartskunst zeigen, findet kaum Kunstvermittlung statt, und in den museumspädagogischen Abteilungen sind in der Mehrheit Kunstpädagoginnen oder Kunsthistorikerinnen tätig.⁹

9 Zu dieser Problematik siehe Mörsch (2002), zur Geschichte von Künstlerinnen in der Bildungsarbeit in Deutschland siehe Mörsch (2005).

Seit sechs Jahren forse ich daher über Künstlerinnen in der Gallery Education in England.¹⁰ Mich beeindruckt der vielerorts spürbare Versuch, Kunstvermittlung mit den oben beschriebenen Kriterien zu denken und sich weder durch kulturpolitische noch durch institutionelle Vorgaben völlig ver einnahmen zu lassen. Vor allem begeistert mich zu sehen, dass es mitunter tatsächlich gelingen kann, Kunstinstitutionen durch Impulse aus der Vermittlungsarbeit zu transformieren, ihre Funktionen zu verschieben oder zu erweitern. Dabei scheint gerade die Halbsichtbarkeit der Künstlerinnen im Zwischenraum von Kunst und Vermittlungsarbeit besondere Potenziale zu bergen. Zum einen sind sie von den großen Meistererzählungen und Künstlermythen teilweise freigestellt und können deshalb Handlungslogiken jenseits der Verhaltensnormen genialischen Künstlertums entwickeln. Zum anderen stehen sie nicht im Zentrum des Interesses der Institution und scheinen gerade deshalb des Öfteren auch weniger deren Kontrolle unterworfen als die ausstellenden Künstlerinnen. Im halbsichtbaren Zwischenraum entwickelten sich kooperative, kritische, künstlerische Praktiken – und das auch noch in Aus einandersetzung mit dem gesellschaftspolitischen Anspruch von Chancengleichheit und Zugänglichkeit.

Nach Deutschland zurückgekehrt, beschloss ich, einen Versuch zur Etablierung eines ähnlichen Handlungsräums zu starten.

In einem Seminar mit dem Titel „Marktlücke“, das ich 1999 im Rahmen eines Lehrauftrags am Institut für Kunst im Kontext der UdK Berlin veranstaltete, fand ich Künstlerinnen, die bereits Erfahrungen in der Arbeit mit Kunstvermittlung und Interesse an einer Vertiefung dieser Tätigkeit hatten. Wir gründeten die Gruppe *Kunstcoop*© und bewarben uns auf der Hauptversammlung der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst (NGBK), Berlin.

Die NGBK Berlin ist der einzige Kunstverein in Deutschland, der auf einer basisdemokratischen Grundlage operiert. Seit seiner Gründung 1969 kommen einmal im Jahr die aktiven Mitglieder des Vereins zu einer Hauptversammlung zusammen, auf der über die Projekte, die im Folgejahr realisiert werden sollen, abgestimmt wird. Die Bewerberinnen organisieren sich in Arbeitsgruppen von mindestens fünf Personen. Sie haben die Gelegenheit, ihr Vorhaben auf dieser Versammlung zu präsentieren, an der Diskussion darüber teilzunehmen und mit über die Vergabe der zur Verfügung stehenden Gelder abzustimmen. Wenn sie bei diesem Verfahren den Zuschlag bekommen, realisieren sie ihr Vorhaben weitestgehend selbstorganisiert. Die Jahresprogramme des Vereins bilden ein Cluster aus aktuellen künstlerischen Tendenzen und gesellschaftlichen Debatten. Der Verein befindet sich dabei in dem Grundkonflikt, seine Einzigartigkeit als renommierte Kunstinstitution in ei-

10 Zum Arbeitsfeld in Großbritannien siehe den Beitrag von Janice McLaren in diesem Band und Mörsch (2003).

nem Betriebssystem zu bewahren, welches interne, temporäre Standards von Professionalität, Internationalität und Attraktivität hervorbringt und dabei die Naturalisierung seiner Kriterien wenig hinterfragt. Der daraus entstehende Druck wächst mit der Verknappung der ökonomischen Ressourcen.

Unser Angebot, das Programm der NGBK zunächst für ein, später für zwei Jahre mit „künstlerischer Kunstvermittlung“ zu begleiten, fand eine überraschend große Mehrheit. Die Realisierung des Vorhabens von *Kunstcoop*© war nur durch die basisdemokratische Struktur der NGBK möglich. Keine Kuratorin in Berlin – das hatten wir im Seminar „Marktlücke“ eruiert – hätte uns mit einem Etat ausgestattet, damit wir das Programm seiner/ihrer Institution mit einem Pilotprojekt „künstlerischer Kunstvermittlung“ versorgten. Die Position von *Kunstcoop*© in der NGBK war von Beginn an aus mehreren Gründen vieldeutig. Die Gruppe konkurrierte mit den Projekten, die sie vermitteln wollte, um die gleichen Gelder. Rein rechtlich hatte sie den gleichen autonomen Status wie die anderen AGs. Es war jedoch klar, dass sie mit ihrem Vorhaben auf die Kommunikation mit allen anderen angewiesen sein und mit der Arbeit aller anderen interferieren würde. Dies war eine beispiellose Konstellation, und dementsprechend gab es keine Erfahrungen damit. Der oben beschriebene Profilierungsdruck erzeugte zudem Erwartungen an die Wirkung von *Kunstcoop*© in Bezug auf Öffentlichkeitsarbeit und Publikumsverweiterung, die sie mit ihrem experimentellen Ansatz weder erfüllen konnte noch wollte. Aus dem gleichen Druck heraus wurde in der Arbeit der Gruppe im Falle eines wie auch immer definierten Misslingens eine Gefahr für die Außenwirkung der NGBK gesehen. Vor allem aber sorgte das Bedürfnis, „Kunst“ und „Vermittlung“ weiterhin klar getrennt zu wissen und daher eine Vermittlung, die sich ihrerseits künstlerischer Verfahren bedient, oft für Widerstand in den AGs. Der Nimbus der parasitären „B-Künstlerin“ – also von einer, die es nicht auf dem Kunstmärkt geschafft hat und es deshalb in der Vermittlung versucht – löste teilweise phobische Reaktionen aus.

Konkurrierende Diskurse

Drei Beispiele aus der Arbeit von *Kunstcoop*© sollen die angedeuteten Probleme exemplarisch veranschaulichen. Die Konzentration auf das institutionelle Konflikt-Potenzial der Projekte liefert daher nur eine der möglichen Erzählungen. Diese betont die Dominanz der Institution Kunst und der Kunstinstitution. Dabei wird keine dichte Beschreibung der Prozesse in den Vermittlungsprojekten geliefert, und die Perspektive der Teilnehmenden gerät in den Hintergrund. Für eine umfassendere Darstellung sei auf die Publikation und die Website von *Kunstcoop*© verwiesen, aus der ich bei den folgenden

Beschreibungen in Ausschnitten zitieren werde (NGBK 2002 und <http://www.kunstcoop.de>).

1. Performative Führung zur Ausstellung *Joan Jonas – Performance Video Installation*, 5.4.-5.5.2001, Konzept und Durchführung: Ana Bilankov, Bill Masuch.

„Joan Jonas, eine Pionierin der Performance und Videokunst, verbindet in ihren multimedialen Arbeiten ganz unterschiedliche Elemente wie Performance, Zeichnung, Tanz, Musik und Video. Durch Elemente der Dekonstruktion, Irritation und der Einbeziehung des Publikums entwirft sie komplexe Wahrnehmungssituationen. In ihrem frühen Werk nimmt der Spiegel als Bildschöpfungsmedium eine wichtige Rolle ein. Zum einen geht es dabei um die Vervielfältigung des Blicks und die Produktion von Bildern und zum anderen um die Hinterfragung des Ich und der Identität. Ausgehend von der Frage, wie man die vielschichtigen inhaltlichen und medialen Zusammenhänge der Ausstellung nicht nur informativ-verbal vermitteln, sondern auch erfahrbar machen und die Besucher mehr in Handlungsspielräume einbeziehen kann, hatten wir performative Führungen zu der Ausstellung entwickelt. Die Zielsetzung solcher Führungen war es, Methoden für eine Praxis zu erproben, die das Publikum informiert und in die Ausstellung einbezieht. Die Teilnehmenden erhielten am Anfang einen Spiegel und waren eingeladen, während der Führung Wahrnehmungsübungen, -störungen oder eine Selbstreflexion vorzunehmen.

Gleichzeitig aber sollte durch unerwartete Störungen die traditionelle Rollenzuweisung innerhalb der Situation „Kunstführung“ unterlaufen werden. So stand beispielsweise eine Kunstvermittlerin mit dem Rücken zum Publikum und beobachtete es im Spiegel, während die andere eine Sonnenbrille aufsetzte und eine Stellungnahme der Künstlerin zur Performance als Kunstform aus dem Katalog vorlas. In 8 performativen Führungen verlief die Interaktion mit dem Publikum in unterschiedlichster Art und Weise mit der Spannbreite von begeisterter Teilnahme, Interesse bis zur Wahrnehmung der Provokation und Verunsicherung durch die Brechung der klassischen Führerinnenrolle.“ (<http://www.kunstcoop.de>, Zugriff: 27.1.2006)

Diese Vorgehensweise stieß bei der für die Ausstellung von Joan Jonas zuständigen Arbeitsgruppe auf vehementen Ablehnung. Nicht auszuhalten schien in diesem Fall, dass Elemente der von der Künstlerin angewandten Strategien – die Performance, der Einsatz von Spiegeln – in der Kunstvermittlung wieder auftauchten. Diese Form der Aneignung kam in ihren Augen einem illegitimen Akt der Verunreinigung gleich. Kunstvermittlung und Kunst mussten aus ihrer Sicht strikt getrennt voneinander bleiben. Bis heute dient der Verweis auf die performativen Führungen von Bill Masuch und Ana Bilankov in ver-

einsinternen Diskussionen Einzelnen als Argument gegen die feste Etablierung von Kunstvermittlung in der NGBK.¹¹

2. *Familienstudio Kotti* zur Ausstellung *Familienbild*, 20.10.-25.11.2001, Konzept und Durchführung: Bill Masuch, Christine Umpfenbach, Antje Wenningmann, Malerei: Edite Grinberga, Fotografie: Katharina Lohmann.

„Das *Familienstudio Kotti* ist ein partizipatorisches Kunstvermittlungsprojekt, das von mir in Kooperation mit dem Obdachlosentheater *RATTEN 07* der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, den beiden Regisseurinnen Christine Umpfenbach und Antje Wenningmann, der Fotografin Katharina Lohmann und der Malerin Edite Grinberga realisiert wurde. Ausgehend von der Ausstellung *Familienbild* in der NGBK, in der zeitgenössische künstlerische Positionen zum Thema Familie gezeigt wurden, entwickelten wir die Idee des *Familienstudio Kotti*, eines Fotostudios, das an einem sozialen Brennpunkt in Berlin-Kreuzberg aufgebaut wurde. Unsere Intention war es, im öffentlichen Raum den Familienbegriff neu zu definieren, Menschen aus verschiedensten sozialen Schichten und unterschiedlichster Nationalitäten temporär zu verbinden und eine Annäherung zwischen ihnen zu ermöglichen. Im Oktober 2001 wurde für zwei Tage ein Fotostudio am Kottbusser Tor aufgebaut, in dem sich das Publikum selbst als temporäre Familie inszenieren konnte. Wahlfamilien wurden von zufälligen Passantinnen, Kiezbewohnerinnen und den Akteurinnen des Obdachlosentheaters *RATTEN 07* zusammengestellt und als fiktive Familie im Familienbild abgelichtet. Die Teilnehmerinnen konnten zwischen drei verschiedenen Hintergründen wählen; einem Interieur mit Kamin, einem idyllischen Meerblick mit Schwänen und dem Kottbusser Tor als Ausschnitt. Drei klassische Familienfotos dienten als Vorlagen für die gewählten Positionen und die Teilnehmerinnen verhandelten miteinander, wer welche Rolle als Familienmitglied spielen wollte. Die entstandenen Fotos konnten kostenlos von den abgelichteten Personen in der Ausstellung *Familienbild* in der NGBK abgeholt werden, wodurch ein ungewöhnliches Publikum den Galerieraum betrat.

Mit der freundlichen Unterstützung eines türkischen Fotoladenbesitzers konnten die Familienfotos als Vergrößerungen in den Schaufenstern verschiedener Läden in der Oranienstraße in Kreuzberg gezeigt werden. Gleichzeitig wurden sie im Glaspavillon der Volksbühne, der als Ausstellungs- und Projektraum für künstlerische Aktionen [dient,] gezeigt.

11 Zuletzt wurde das ‚abschreckende Beispiel‘ bei einer Perspektivendiskussion des Vereins im Januar 2006 – also etwa fünf Jahre nach der Aktion – angeführt. Umgekehrt käme kaum jemand auf die Idee, aufgrund einer missgefälligen Ausstellung gegen die Existenz von Ausstellungen an sich zu argumentieren. Die symbolische Ordnung von Kunst und Kunstvermittlung erweist sich an dieser Stelle als unhinterfragbar. Eine ausführlichere Schilderung von Projekt und Konflikt findet sich bei Bilankov (2002).

Vom 1. Februar 2003 bis 4. Mai 2003 waren die Fotos in der Ausstellung ‚Geschichte wird gemacht! Berlin am Kottbusser Tor‘ im Kreuzberg Museum, Berlin zu sehen.“ (<http://www.kunstcoop.de>, Zugriff: 27.1.2006)¹²



Familienfoto aus dem Familienstudio Kotti, 2001

Das *Familienstudio Kotti* wiederum geriet mit der Arbeitsgruppe der Ausstellung *Familienbild* in Konflikt, weil die Vermittlungsaktion sich als medienwirksamer erwies als die Ausstellung selbst. An dieser Stelle wurde die Forderung laut, dass die Vermittlungsprojekte nicht in Konkurrenz zu den Ausstellungen geraten dürften, sondern in einem dienenden Verhältnis zu diesen zu stehen hätten. Anstatt selbst künstlerisch zu agieren und dadurch die öffentliche Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen, sollten sie für Publikumszuwachs in den Ausstellungen sorgen.

Ähnlich wie bei den performativen Führungen zu Joan Jonas gab es auch für diesen Konflikt keine Lösung. Ursprünglich sehr wohl auch als öffentlichkeitswirksame Aktion für die Ausstellung konzipiert, scheiterte dieser Aspekt an der durch das konkurrierende Verhältnis gestörten Kommunikation zwischen Kunstvermittlerinnen und der Arbeitsgruppe, die sich ursprünglich um die durch das *Familienstudio* in die Ausstellung geleiteten Leute hätte kümmern sollen.

3. *FÜR ALLE!* Limousinen-Shuttle-Service vom *Art Forum* zur Ausstellung *hybrid video tracks* in der NGBK, Konzept und Durchführung: *Kunstcoop*©.

„Am Donnerstag den 4. Oktober 2001 bot Kunstcoop© im 2-Stunden-Takt einen Limousinen-Shuttle-Service vom *Art Forum* zum Ausstellungsraum der NGBK in der Oranienstraße an. Um die Messebesucher von der Aktion zu informieren und

12 Eine ausführliche Reflexion des Projektes liefert Masuch (2002).

einzeladen, wurden vor dem Eingang des Art Forum Postkarten mit einer Ankündigung verteilt.

In der Limousine informierten Audioguides die Besucher über personelle, politische und ökonomische Hintergründe des Artforum sowie über die NGBK. Anschließend wurden die Besucher durch aufgezeichnete Interviews mit den thematischen Schwerpunkten Video, Politik, Körper, Ökonomie und Kontrolle auf den Besuch der Ausstellung *hybrid video tracks* vorbereitet. Während der Fahrt wurden den Passagieren des Shuttle-Service Getränke zur Erfrischung und Erholung vom Messebesuch angeboten. Bei der Ankunft in der Galerie wurden die Gäste zum Betrachten der Ausstellung und zu einer praktischen Auseinandersetzung mit den Inhalten aufgefordert. Die Stimmen der drei verschiedenen Audioguides, die je einen Teil der Ausstellung thematisierten, materialisierten sich in drei Mitgliedern der ausstellenden Arbeitsgruppe, die als Ansprechpartnerinnen zur Verfügung standen. Kunstcoop© verteilte Audio-Aufnahmegeräte an die Besucher und leitete die Aufnahme von Interviews mit den Ausstellungsmacher/innen an. Das Kunstcoop©-Filmteam dokumentierte die Interviewszenen mit Video. Die gemeinsame Betrachtung und Diskussion der gefilmten Videospots im Wohnzimmer von *hybrid video tracks* schloss die Aktion ab.

Die Dokumentation der Limousinenfahrten und der Aktion in der NGBK war ab dem folgenden Tag auf der Messe am NGBK-Stand zu sehen.“

(<http://www.kunstcoop.de>, Zugriff: 27.1.2006)



Postkarte zum Limousinen-Shuttle-Service

Bei dieser Aktion funktionierte die Zusammenarbeit mit der Arbeitsgruppe der Ausstellung *hybrid video tracks* sehr gut. Dies lag meines Erachtens unter anderem daran, dass die wenigsten Mitglieder dieser Arbeitsgruppe mit dem Kunstbetrieb identifiziert waren. Stattdessen hatten sie eher einen aktivistischen Hintergrund oder kamen aus dem Performance- und Theaterbereich. Dennoch gab es auch hier einen Punkt, der bei einigen Mitgliedern der Arbeitsgruppe auf Kritik stieß: die Interaktion der Kunstvermittlerinnen und der Gruppen wurde von ihnen als „zu didaktisch“ wahrgenommen, jegliches

methodisches Vorgehen wurde als Zwang und Bevormundung der Teilnehmenden empfunden.

Das mit diesem Vorwurf verknüpfte Paradigma der ‚Freiwilligkeit‘ beruht auf dem Übersehen, dass die Leute selbst entscheiden, ob sie sich auf die Struktur eines Vermittlungsangebotes einlassen und ob dieses für sie geeignet ist. Fühlen sie sich bevormundet, verweigern sie sich in aller Regel und zwingen die Vermittlerin auf diese Weise, ihre Strategie zu verändern oder zu scheitern. Es beruht zudem auf der Entnennung, dass es unterschiedliche Voraussetzungen gibt, mit denen sich Subjekte in einer Kunstausstellung bewegen, und dass es gilt, diese Unterschiede miteinander zu verhandeln, wenn in einer Ausstellung etwas gemeinsam erarbeitet werden soll. Für diese Verhandlung den Rahmen zu schaffen, ist unter anderem Aufgabe der Kunstvermittlerinnen.

Zwischen Pragmatismus und Dekonstruktion

Insgesamt führte *Kunstcoop*© innerhalb von 2 Jahren weit mehr als vierzig Vermittlungsprojekte durch, mit einer Dauer zwischen zwanzig Minuten und zehn Monaten. Nur wenige davon evozierten massive Konflikte. Die Mehrzahl entstand aus produktiven Verhandlungen im Spannungsfeld zwischen Kunstinstitution, Künstlerin/Kunstvermittlerin und den Vertreterinnen der verschiedenen Interessensgruppen, die sich auf das Experiment einer künstlerischen Kunstvermittlung einließen.

Ein Beispiel hierfür ist – neben vielen anderen – das Projekt zu der Ausstellungsreihe *Unterbrochene Karrieren – Partnerschaften*, das ich von Dezember 2001 bis August 2002 gemeinsam mit Nanna Lüth durchführte.

„Von November 2001 bis März 2002 zeigte die Neue Gesellschaft für Bildende Kunst drei Ausstellungen unter dem Titel *Partnerschaften*.

Jede Ausstellung präsentierte die Arbeiten eines Künstlerpaars, bei dem ein Partner an Aids gestorben ist.

Organisiert wurde die Reihe von der Arbeitsgruppe *Unterbrochene Karrieren*, die seit Jahren mit ihren Ausstellungen in der NGBK die Diskussion um Aids im Feld der Kunst thematisiert.

Aus diesem Anlass luden Carmen Mörsch und Nanna Lüth von *Kunstcoop*© Gruppen, die sich auf verschiedene Weise mit HIV auseinandersetzen, sowie LesBiSchwule Aktivistinnen dazu ein, sich auf eine Erkundung der drei Ausstellungen zu begeben. Zu jeder Ausstellung boten wir ein Gespräch an, das Informationen, Zeit und Ruhe zum Betrachten sowie zusätzliche Werkzeuge bot, um sich die gezeigten Arbeiten, das Thema und die Benutzungsmöglichkeiten eines Ausstellungsräumes zu erschließen.

An die drei Ausstellungsbesuche schloss sich von März bis September 2002 eine Schreibwerkstatt für besonders Interessierte aus allen beteiligten Gruppen an. Aus dieser entstand ein Magazin, in dem sich die persönliche Sicht der Teilnehmerinnen auf die Ausstellung, ihre Auseinandersetzung mit HIV und Aids, eigene künstlerische Produktionen und die Felder, in denen sie sich engagieren, widerspiegeln.

Die fast einjährige Dauer des Projektes ermöglichte allen Beteiligten, in einen intensiven Prozess einzutreten, bei dem die Auseinandersetzung mit den Ausstellungen ein wichtiger Motor war, gleichzeitig aber eine kollektive Produktionsweise entstand, die weit über das Ausstellungsgespräch hinausging.

Das dabei entstandene Printprodukt mit dem Titel *Nimm ein Kondom, Du Arschloch* kann als Sichtbarkeitsprojekt der Kunstvermittlung in Korrespondenz zu den Anliegen der AG *Unterbrochene Karrieren* begriffen werden.“ (<http://www.kunstcoop.de>, Zugriff: 27.1.2006)



Titelbild der Zeitschrift „Nimm ein Kondom, Du Arschloch“

Auch diesem Projekt gingen Konflikte mit der Arbeitsgruppe der Ausstellung voraus, die in erster Linie die für das Projekt anzusprechende Zielgruppe bestrafen: Mein Vorschlag, mit älteren Leuten zum Thema ‚Unterbrochene Karrieren‘ zu arbeiten, stieß bei der Gruppe genauso auf Ablehnung, wie die Idee Nanna Lüths, Künstlerpaare zu einem Projekt in der Ausstellung einzuladen. Wir entschieden uns für ein pragmatisches Vorgehen und handelten eine Adressatinnengruppe aus, mit der alle Beteiligten einverstanden waren und die in der Folge das Projekt durch ihr Wissen sehr bereicherte.¹³

13 Das im Projekt entstandene Magazin *Nimm ein Kondom, Du Arschloch* ist kostenlos über die NGBK Berlin zu beziehen. Eine ausführliche Reflexion des Pro-

Die Projekte von *Kunstcoop*© verbanden zum einen die Vermittlung des in den Ausstellungen akkumulierten Wissens mit einer kritischen Lesart des Mediums Ausstellung und der Kunstinstitution. Sie machten des Weiteren die heterogenen Wissensfelder, die die Beteiligten jeweils mitbrachten, für den Kontext produktiv. Zum Dritten ging es den Künstlerinnen/Kunstvermittlerinnen von *Kunstcoop*© darum, die in ihrer künstlerischen Praxis entwickelten Strategien zum konstitutiven Bestandteil der Kunstvermittlung zu machen. Dadurch boten die Vermittlungsprojekte den Beteiligten wiederum die Herausforderung der Vieldeutigkeit – Projekte von *Kunstcoop*© waren jeweils nur zu einem sehr kleinen Teil Erklärungsprojekte. Durch diese drei Elemente unterschied sich die Praxis der Gruppe programmatisch von einer paternalistischen, an eine vermeintlich ungebildete Masse gerichteten Geste der ‚Ermöglichung‘ von Bildungserfahrungen, die der Kunstvermittlung und Museums-pädagogik gerne – und leider allzu oft berechtigterweise – unterstellt wird. Sie unterschied sich davon und war gleichzeitig radikal den Paradigmen der Chancengleichheit und Zugänglichkeit verpflichtet. Sie entfaltete sich im Spannungsfeld von Pragmatismus und Dekonstruktion – in Bezug auf die Institution Kunst genauso wie auf ihre unterschiedlichen Verhandlungs- und Interaktionspartnerinnen.

Seit dem Ende des Projektes in der NGBK hat sich *Kunstcoop*© weiter ausgebreitet. Die Mitglieder der Gruppe stellen das Projekt auf Symposien vor, geben Fortbildungen und Workshops, forschen und entwickeln neue Projekte für die Kunstvermittlung – an anderen Orten und unter anderen Labels, aber mit den Erfahrungen und Erkenntnissen von *Kunstcoop*© als Grundlage. Oft bekommen wir die Rückmeldung, dass die Projekte von *Kunstcoop*© Kolleginnen als Referenz für die Begründung der eigenen Praxis dienen. Und viele regt das Vorgehen von *Kunstcoop*© weiterhin zu Widerspruch an. Diese Resonanz zeigt mir, dass die Gruppe zeitgemäß gearbeitet hat und dass es ihr gelungen ist, Impulse für die Weiterentwicklung des Arbeitsfeldes zu setzen.

Literatur

- Bilankov, Anna (2002): „Plädoyer für eine Kunstvermittlung im leeren Raum“. In: NGBK (Hg.), *Kunstcoop*©, Berlin.
- Borzello, Frances (1992): „The New Art History and Gallery Education“. In: Moira Vincentelli/Colin Grigg (Hg.), *Gallery Education and the New Art History*, Lewes.
- Borzello, Frances/Rees, A. L. (1986): *The New Art History*, London.

jetes und des Konfliktes mit der Arbeitsgruppe *Unterbrochene Karrieren* findet sich bei Mörsch (2002).

- Bourdieu, Pierre (1979): *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris.
- Culler, Jonathan (1988): *Dekonstruktion. Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie*, Hamburg.
- De Certeau, Michel (1988): *Kunst des Handelns*, Berlin: Merve. Französisches Original (1980): *L'invention du quotidien, 1 Arts de faire*, Paris.
- Douglas, Mary (1991): *Wie Institutionen denken*, Frankfurt am Main. Englisches Original (1988): *How institutions think*. Syracuse, NY.
- Duncan, Carol (1996): *Civilizing Rituals Inside Public Art Museums*, London/New York.
- Garoian, Charles R. (2001): „Performing the Museum“. In: *Studies in Art Education. A Journal of Issues and Research*, No. 42, Issue 3, S. 234-248.
- Giroux, H. u.a. (Hg.) (1994): *Counternarratives: Cultural Studies and Critical Pedagogies in Postmodern Spaces*, London/New York.
- Hauenschild, Andrea (1988): *Neue Museologie*, Bremen.
- Hoffman, Hilmar (1979): *Kultur für alle. Perspektiven und Modelle*, Frankfurt am Main.
- Masuch, Bill (2002): „Familienstudio Kotti – oder die Möglichkeit, sich gemeinsam neu zu erfinden“. In: NGBK (Hg.), *Kunstcoop©*, Berlin.
- Mörsch, Carmen (2002): „Enttäuschte Erwartungen, bestätigte Befürchtungen Kunstcoop© in der Ordnung der Diskurse“. In: NGBK (Hg.), *Kunstcoop©*, Berlin.
- Mörsch, Carmen (2003): „Socially Engaged Economies: Leben von und mit künstlerischen Beteiligungsprojekten und Kunstvermittlung in England“. In: *Kurswechsel, Zeitschrift für gesellschafts-, wirtschafts- und umweltpolitische Alternativen*, Heft 4/2003, Wien.
- Mörsch, Carmen (2005): „Eine kurze Geschichte von Künstlerinnen in Schulen“. In: Nanna Lüth/Carmen Mörsch (Hg.), *Kinder machen Kunst mit Medien*. Eine ArbeitsBDuVchD, München.
- NGBK (Hg.) (2002): *Kunstcoop©*, Berlin; <http://www.kunstcoop.de>.
- Pazzini, Karl J. (2003): *Die Toten bilden*, Wien: Turia & Kant.
- Sturm, Eva (2002): „Kunstvermittlung als Dekonstruktion“. In: NGBK (Hg.), *Kunstcoop©*, Berlin.
- Sturm, Eva (2002a): „Kunstvermittlung und Widerstand“. In: Schöppinger Forum für Kunstvermittlung, *Transfer. Beiträge zur Kunstvermittlung Nr. 2, Zum Stand der Kunstvermittlung heute. Ansätze, Perspektiven und Kritik*, Dokumentation der Tagung im Oktober 2002, Schöppingen.
- Sturm, Eva (2002b): „Kunstvermittlung als Widerstand“. In: Schöppinger Forum für Kunstvermittlung (Hg.), *Transfer. Beiträge zur Kunstvermittlung Nr. 2, Zum Stand der Kunstvermittlung heute. Ansätze, Perspektiven und Kritik*, Dokumentation der Tagung im Oktober 2002, Schöppingen.
- Vergo, Peter (1989): *The New Museology*, London.

Vincentelli, Moira/Grigg, Colin (Hg.) (1992): *Gallery Education and the New Art History*, Lewes.

Zacharias, Wolfgang (1995): „Orte, Ereignisse, Effekte der Museumsädagogik. Horizonte des musealen Bildungsauftrags und Spekulationen zur Topographie kultureller Erfahrung“. In: Kirsten Fast (Hg.) (1995), *Handbuch museumspädagogischer Ansätze*, Opladen, S. 86.