CAUSA DIDACTICA

Professionalisierung in der Kunst/Pädagogik als Streitfall

Anna Maria Loffredo (Hg.)

kopaed

ANGELIKA DOPPEL-BAUER

Beziehungsarbeit. Kunstvermittlung im Museum der Zukunft

Im Gegensatz zum Kunstunterricht in der Schule geht die Vermittlung im Museum von einer vorgegebenen, kuratierten Auswahl und Zusammenstellung von Kunstwerken in Form eines Ausstellungssettings aus. Dieses findet nicht an einem neutralen Ort, sondern in einer Institution statt, die durch ihre Architektur, die ihr zugeschriebenen Bedeutungen, ihre Machtstrukturen, Distinktionsmechanismen, ihre Geschichte, die handelnden Personen und viele anderen Faktoren bestimmt ist. Aus diesem Grund lohnt es sich, über den Standpunkt und die Haltung der Vermittlung gegenüber der Institution, den Ausstellungsobjekten und den Besucher_innen nachzudenken und unterschiedliche mögliche Zielsetzungen des Vermittlungsdiskurses mit dem Publikum zu beleuchten. Ausgangspunkt ist dabei ein Text von Carmen Mörsch (2009) „Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen", der auf Basis der begleitenden Forschung zur ‚documenta 12 Vermittlung' unterschiedliche Vermittlungspraktiken systematisch auf ihre Beziehung zur Institution und das damit einhergehende Bildungsverständnis hin analysiert. Die Betrachtung wird hier ausgeweitet auf die durch die Vermittlung ermöglichten Beziehungen zwischen Besucher_innen und Vermitter_innen, Kunstwerk, Künstler_innen und zwischen Besucher_innen untereinander. Eine mögliche Weiterentwicklung der von Mörsch beschriebenen Diskurse ist, sie weniger als statische Kreuzungspunkte zu sehen, sondern einen dynamischen Prozess anzustreben, ein Kreisen, das sich zwischen den einzelnen Formaten oder besser durch diese bewegt. In Analogie zum Begriff der Kreuzung wird ein Bild aus demselben Bereich bemüht, der Kreisverkehr, der ja auch in der Verkehrstechnik in den letzten Jahren viele Kreuzungen abgelöst hat.

Zielsetzungen und Aufgaben einer sogenannten ‚kritischen Kunstvermittlung' sind für Mörsch (ebd.) vor allem das Sichtbarmachen der eigenen Position und Situiertheit in der Vermittlungsarbeit, das reflexive Verhalten gegenüber der Bildungssituation, das Ernstnehmen der Beteiligten mit ihrem spezifischen Wissen, der Versuch, eine Gegenerzählung zum Narrativ der Institution gemeinsam mit den Beteiligten zu erzeugen, sowie Werkzeuge zur Aneignung von Wissen zur Verfügung zu stellen (S. 20-21). Vermittlung ist Arbeit mit Menschen und für Menschen. Jede Form der Zusammenarbeit

von Menschen lässt unterschiedliche Beziehungen entstehen. Essenziell für wahrhafte Beziehungen sind gegenseitiger Respekt und Wertschätzung, dazu bedarf es gewisser Anstrengungen. Die Qualität der Beziehung hängt stark von den Machtverhältnissen zwischen den Beteiligten ab. Vermittlung ist also ‚Beziehungsarbeit' und sie erfordert ständige Analyse der Qualität und der Struktur dieser unterschiedlichen Beziehungen.

Das Ermöglichen vielfältiger Beziehungen stellt eine Option der Vermittlung im Museum der Zukunft dar. Im beginnenden 21. Jahrhundert passiert Kommunikation zunehmend auf Distanz. Das dadurch wachsende Bedürfnis nach „physischen, lebendigen und intersubjektiven Beziehungen" (Coutinho, 2017, S. 69) kann durch Vermittlungsaktivitäten bedient werden. „Museen können zu Orten werden, die tiefere und innigere Beziehungen ermöglichen und zu einer Neubewertung unserer eigenen Haltungen, Werte, Emotionen und Fähigkeiten ermutigen" (ebd., S. 70). Vermittlung als ein Museum der Beziehungen, das etwas bewahrt und pflegt, was in der Gesellschaft gerade rar wird?[1]

1. Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen: Die documenta 12 Vermittlung zwischen Affirmation, Reproduktion, Dekonstruktion und Transformation

Carmen Mörsch (2009) begleitete die Kunstvermittlung auf der documenta 12 wissenschaftlich. Ausgangspunkt für diese Möglichkeit war der Umstand, dass sowohl der künstlerische Leiter Roger M. Buergel als auch die Kuratorin Ruth Noack die Vermittlung zur Chefsache erklärten (S. 24). Da Bildung als Leitmotiv der documenta 12 gesehen wurde, war die Vermittlung integraler Teil der Ausstellung und die wissenschaftliche Begleitung wurde in das Budget mit aufgenommen (Noack, 2009, S. 333). Mörsch (2009) weist allerdings darauf hin, dass die tatsächlichen Aktivitäten der Vermittlung nicht budgetiert wurden und sich selber tragen mussten (S. 26). Ziel war

1 Veränderungen in der Gesellschaft führten immer wieder zu dem Bedürfnis, den vom Schwinden bedrohten Zustand (in Erinnerung) zu erhalten, was Anlass zu musealen Sammlungen gab. Die Vermittlung als Museum zu bezeichnen ist natürlich ein etwas überspitzter Ansatz.

es, die Praxis zu analysieren und zu theoretisieren und das so gewonnene Wissen wieder in die zukünftige Praxis zu transferieren (ebd., S. 31).

In dem einleitenden Artikel zum Band „Kunstvermittlung 2: Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12" gliedert Mörsch die Aktivitäten der Kunstvermittlung in vier Diskurse. Diese Aufteilung versteht sie weder hierarchisch noch historisch chronologisch. Außerdem sind die einzelnen Diskurse nicht linear voneinander zu trennen und es treten oft mehrere Formen gleichzeitig auf. Die vier Diskurse werden nun, den Ausführungen von Carmen Mörsch folgend, einzeln dargestellt. Zusätzlich wird jede Position in Hinblick auf den durch sie implizierten Bildungsbegriff und die Beziehungen, die sie ermöglicht, beleuchtet.

1.1 Der affirmative Diskurs

Der affirmative Diskurs wird von Mörsch (2009) als dominant und am häufigsten anzutreffen beschrieben. Er schreibt der Kunstvermittlung die Funktion zu, die Institution nach außen zu kommunizieren. Vermittler_innen agieren als autorisierte Sprecher_innen der Institution, mit der damit verbundenen Autorität. Zielgruppe der Aktivitäten ist ein spezialisiertes und vor allem selbstmotiviertes Fachpublikum. Die Formate reichen von Vorträgen, Begleitveranstaltungen, Filmvorführungen über Expertenführungen bis zu Ausstellungskatalogen (S. 9). Es wird von einem Bildungsbegriff ausgegangen, in dem die Positionen von Lehrenden und Lernenden statisch und die transportierten Inhalte vordefiniert sind. Eine selbstreflexive Befragung der Machtstrukturen ist in diesem Diskurs nicht vorgesehen. Die verwendeten Methoden sind „im akademischen Feld entwickelt" und dem „konservativen Kanon entlehnt" (ebd., S. 12).

Da es sich um Fachpublikum handelt, ist die Hierarchie der Beziehung zwischen Vermittler_in und Besucher_in im affirmativen Diskurs flach, die Kommunikation findet fast von Expert_in zu Expert_in statt. Gleichberechtigte Gespräche sind möglich, obwohl dies bei vielen der oben genannten Formate meist nicht vorgesehen ist. Beziehungen zwischen Besucher_in und Kunstwerk sollten möglich sein. Eine Beziehung zu den Künstler_innen ist bei zeitgenössischer

Kunst theoretisch möglich und im affirmativen Diskurs auch durchaus wahrscheinlich. Wenn ein persönlicher Kontakt nicht möglich ist, kann eine indirekte Beziehung auch über Informationen aus einem Katalog, einem Film oder durch die Vermittler_innen entstehen. Beziehungen unter den Besucher_innen sind meistens nicht intendiert und passieren wenn, dann informell.

1.2 Der reproduktive Diskurs

Im reproduktiven Diskurs wird laut Mörsch (2009) das Publikum von morgen herangebildet. Er wendet sich primär an Personen, die nicht von alleine in die Institution kämen. Ein wichtiges Ziel sei es deshalb, Schwellenängste abzubauen (S. 10). Mörsch weist auf die Problematik der Definition hin. Die Zielgruppe sind Personen, die „aus Sicht der Institution" (ebd., S. 12) ausgeschlossen sind bzw. konkret abwesende Teile der Öffentlichkeit. An anderer Stelle bezeichnet sie das „Inklusionsbegehren gegenüber solchen Gruppen als monodirektionalen Paternalismus" (ebd., S. 10) seitens des Museums.

Die Formate des reproduktiven Diskurses sind Workshops für Schulklassen, Fortbildungen für Lehrer, Kinder- und Familienprogramme, Angebote für Menschen mit besonderen Bedürfnissen sowie ‚ereignisorientierte' Veranstaltungen wie zum Beispiel die Lange Nacht der Museen. Ausgeführt werden diese Angebote von Personen, die in der Regel über eine pädagogische Ausbildung verfügen. Methoden des spielerischen Lernens dominieren in diesem Diskurs. Auffallend ist nach Mörsch (2009), dass zu dieser Form des Diskurses die meiste Fachliteratur zu finden sei (ebd., S. 12). Wie im affirmativen Diskurs ist auch hier die Position von Lehrenden und Lernenden statisch, die Inhalte sind vordefiniert und nicht selbstreflexiv in Bezug auf Bildungsverständnis und Machtstrukturen.

Im reproduktiven Diskurs sind die Positionen von Vermittler_innen und Besucher_innen stärker hierarchisch gegliedert. Es wird davon ausgegangen, dass die Vermittler_in über Wissen verfügt, das ihr Gegenüber noch nicht hat. Die Beziehung zwischen den beiden entspricht mehr einer Lehrer-Schüler-Beziehung als einer gleichberechtigten. Verbindungen zwischen Besucher_in und Kunstwerk können in

den Formaten des reproduktiven Diskurses sehr eng sein. In Workshops besteht zum Beispiel viel eher die Möglichkeit, sich einem Werk intensiver als in einer Überblicksführung zu widmen. Persönliche Beziehungen zwischen Besucher_innen und Künstler_innen sind auch in diesem Format möglich, jedoch nicht häufig. Über Vermittlung von Medien und Informationen durch die Vermittler_innen kann eine indirekte Beziehung jedoch durchaus entstehen. Kontakte zwischen den einzelnen Besucher_innen sind im reproduktiven Diskurs ebenfalls wahrscheinlicher als im affirmativen und werden teilweise aktiv gefördert. Gerade in spielerischen Formaten ist es oft nötig, mit anderen Personen zu interagieren. Bei praktischen Arbeiten in Workshops besteht die Möglichkeit zu informellen Gesprächen.

1.3 Der dekonstruktive Diskurs

Den dekonstruktiven Diskurs setzt Mörsch (2009) in Verbindung mit der kritischen Museologie, die seit den 1960er-Jahren entstanden ist. Die Kunstvermittlung habe dabei die Funktion, die Institution, die Kunst sowie Bildungs- und Kanonisierungsprozesse in diesem Kontext kritisch zu hinterfragen. Der dekonstruktive Diskurs geht von der Prämisse aus, dass Ausstellungsorte und Museen über eine gesellschaftlich zurichtende und disziplinierende Funktion verfügen, somit als Distinktions-, Exklusions- und Wahrheitsmaschinen fungieren (ebd., S. 10).

Die Vermittlung anerkennt in diesem Diskurs das dekonstruktive Potenzial von Kunst und positioniert sich selbst in diesem Feld. Sie verwendet künstlerische Mittel, was sich zum Beispiel als Intervention in einer Ausstellung von und mit Künstler_innen und Kunstvermittler_innen manifestieren kann. Die Mitwirkung des Publikums ist dabei möglich, aber nicht notwendig. Ein dekonstruktiver Diskurs sei Mörsch (2009) zufolge aber auch in einer Führung möglich, vorausgesetzt, dass sie das Ziel mitverfolgt, „die Autorisiertheit der Institution zu kritisieren, zu relativieren und als eine Stimme unter vielen kenntlich zu machen" (S. 10). Als Zielgruppe werden ‚auch' Gruppen genannt, die „in Bezug auf die Institution als ausgeschlossen und benachteiligt markiert sind" (ebd., S. 10), was alle anderen Personen und Zielgruppen des affirmativen und reproduktiven Diskurses mit

einschließt. Es gibt keine vorab definierten Adressat_innen für einen dekonstruktiven Diskurs, Voraussetzung sei lediglich Offenheit gegenüber kritischer Aneignung, so Mörsch (ebd., S. 13).

Der dekonstruktive Diskurs geht von einem selbstreflexiven Bildungsverständnis aus, in dem Bildung selbst zum Gegenstand der Dekonstruktion wird. Dies geschehe durch kritisches Überprüfen der Inhalte, Adressat_innen, Methoden und der in diese Bereiche eingeschriebenen Machtverhältnisse, was selber wieder zum Gegenstand der Arbeit mit dem Publikum werde. Die Positionen von Lehrenden und Lernenden können wechseln, der Bildungsprozess passiere wechselseitig, mit Einschränkung des Umstands, dass die Machtverhältnisse situationsbedingt nie ganz gleich seien (ebd., S. 13).

Es stellt sich die Frage, welche Beziehungen in dieser Form des Diskurses entstehen können? Ist das Publikum in die Intervention einbezogen, entsteht eine Gemeinsamkeit der kritischen Aktion und dadurch eine Art von Komplizenschaft. Findet die Intervention durch Künstler_innen und Vermittler_innen ohne Mitwirkung der Besucher_innen statt oder sogar ohne ihr Wissen, ist sie selbst eine Form von Kunstwerk, das für sich wieder vermittelt werden könnte oder sogar müsste. Abhängig von der Art der Intervention kann eine Beziehung zwischen Besucher_innen und Vermittler_innen und in diesem Fall auch Künstler_innen entstehen, muss aber nicht. Eine Intervention, die ohne das Wissen der Besucher_innen stattfindet, kann jedoch auch zu Ärger und Wut führen. Dies kann besonders bei Aktionen auftreten, die mit dem Überraschungsfaktor der Besucher_innen arbeiten. Jene können dabei das Gefühl bekommen, zu einem bestimmen Zweck instrumentalisiert zu werden, im schlimmsten Fall haben sie den Eindruck, jemand mache sich über ihre Unwissenheit lustig. Schließlich verfügen sie nicht über das gleiche Wissen wie die anderen beteiligten Personen. Diese Unwissenheit gehört bei manchen Interventionen geradezu zu ihrer Maxime. Manchmal bedingt sie erst den Clou oder den Spaß an der Sache. In diesem Fall fühlen sich Besucher_innen unter Umständen missbraucht, es kann keine positive Beziehung entstehen.

Kontakt zwischen den einzelnen Besucher_innen ist am ehesten in der gemeinsamen kritischen Aktion zu erwarten. Findet der dekonstruktive Diskurs im Rahmen einer Führung statt, entsteht mit Sicherheit eine Beziehung zwischen Vermitter_innen und Besucher_innen, unter Umständen auch in Form einer Auseinandersetzung. Ein Verhältnis zu Kunstwerken und Künstler_innen muss sich nicht notwendigerweise etablieren, da sich die Dekonstruktion zum Beispiel auf die Institution beschränken kann. Beziehungen zwischen den einzelnen Besucher_innen sind wahrscheinlich, wenn ein offener Diskurs in der Gruppe entsteht.

1.4 Der transformative Diskurs

Im transformativen Diskurs ist die Rolle der Vermittlung, die Funktionen der Institution in Zusammenarbeit mit dem Publikum offenzulegen und zu kritisieren, um sie dann zu ergänzen und zu erweitern, sodass die Vermittlungssituation im politischen Sinn zu einer Akteurin gesellschaftlicher Mitgestaltung werden kann. Das Besondere an diesem Ansatz ist, dass nicht Besucher_innen an die Institution herangeführt werden, sondern in umgekehrter Richtung, die Institution an die Besucher_innen, an die sie umgebende Welt. Dies impliziert eine potenzielle Veränderbarkeit der Institutionen. Mörsch (2009) sieht in der langen Isolation und Selbstreferenzialität der Institutionen ein Defizit, das durch die Mitwirkung der Besucher_innen aufgefüllt werden könne. Für sie ist die Mitgestaltung der Öffentlichkeit an den Institutionen geradezu notwendig für deren langfristigen Erhalt, unter anderem aufgrund der Kurzlebigkeit und Fragwürdigkeit von Expertenwissen im engen Sinn (S. 11).

Die Praktiken dieses Diskurses arbeiten laut Mörsch (ebd.) gegen eine kategoriale und hierarchische Unterscheidung von kuratorischer Arbeit und Vermittlung (S. 12). Sie äußern sich in Projekten mit unterschiedlichen Interessensgruppen autonom vom Ausstellungsprogramm oder in Ausstellungen, die durch das Publikum gestaltet werden. Unterschiede zum dekonstruktiven Diskurs sind vor allem die unbedingt notwendige Mitwirkung des Publikums und das Ziel einer tatsächlichen Veränderung der Institution.

Wie der dekonstruktive Diskurs geht auch der transformative Diskurs, wie oben beschrieben, von einem selbstreflexiven Bildungsverständnis aus. Die durch diesen Diskurs ermöglichten Beziehungen sind vielfältig. Zwischen Vermittler_innen und Besucher_innen muss eine möglichst gleichberechtigte Beziehung entstehen. Die Machtverhältnisse sind Verhandlungssache. Inwiefern die Institution gewisse Projekte ablehnt und ob sich die Vermittler_innen auf die Seite der Institution oder der Besucher_innen stellen, kann in unterschiedlichen Projekten stark differieren. Die Beziehungen zwischen Besucher_innen und den Kunstwerken können beim transformativen Diskurs in den Hintergrund rücken, wenn Projekte außerhalb des Ausstellungsprogrammes stattfinden. Jedoch ist auch das Gegenteil möglich. Das Gleiche gilt für die Beziehung zu den Künstler_innen. Beziehungen der Besucher_innen untereinander sind ebenso notwendig wie zu den Vermittler_innen, damit ein gemeinsames Projekt entstehen kann.

2. Zur Frage des Gegenübers

Bei der Sichtung der Literatur fällt auf, dass die Terminologie der von der Vermittlung angesprochenen Personen höchst unterschiedlich ist. Da Sprache immer ein sensibler Indikator für das dahinterliegende Selbstverständnis ist, sollen einige der verwendeten Bezeichnungen, ohne Anspruch auf Vollständigkeit, hier aufgeführt und auf die dahinterliegende Beziehungsstruktur hin analysiert werden.

In den meisten Publikationen wird von Besucher_innen gesprochen. Da Vermittlung in der Regel in einer Institution stattfindet, ist dies nicht weiter verwunderlich. Das Wort Besucher_in suggeriert allerdings ein eher passives Verständnis in der Beziehung zu den Vermittler_innen. Jemand kommt zu Besuch, bekommt im übertragenen Sinn Kaffee und Kuchen vorgesetzt, man plaudert – vielleicht durchaus angeregt –, aber dann verabschiedet sich der Besuch wieder und die Gastgeber_innen räumen das schmutzige Geschirr auf. Die Rollen sind klar verteilt, die Vermittler_innen sind in der Institution ‚zu Hause', haben dort eine ‚Hausmacht' und die anderen kommen zu Besuch. Ein gleichberechtigtes Gespräch ist in dieser Konstellation möglich, die Machtverhältnisse sind aber nicht ausgewogen.

In anderen Werken wird von Publikum gesprochen. Hier kommt der Unterhaltungscharakter des Verhältnisses deutlicher zum Tragen. Das Publikum erwartet sich von den Vermittler_innen eine gelungene Vorstellung. Dem Publikum wird in der Regel eine passive Rolle zugeschrieben, es hört und sieht sich die Darbietung an und gibt am Schluss sein Feedback in Form von Applaus oder Buh-Rufen. Das gleichberechtigte Gespräch zwischen Publikum und Vermittler_innen ist in dieser Bezeichnung nicht selbstverständlich enthalten. Die Beziehung erscheint eher hierarchisch und eindimensional.

Die Bezeichnung Teilnehmer_innen findet sich in vielen Texten in Bezug auf verschiedene Vermittlungsformate wie Führungen oder Workshops. Sie bezeichnet Personen, die an etwas teilnehmen oder mitwirken. Sie sind also Teil einer gemeinsamen Aktion, wobei die Initiative nicht von ihnen ausgeht, sondern von einer Veranstalter_in, die aber ihrerseits auch wieder eine Teilnehmer_in sein kann. Die Machtverhältnisse in Bezug auf die durchgeführte Aktion können demokratisch sein. Bei einer Führung sind die Rollen von Führer_in und Teilnehmer_innen keinesfalls gleichberechtigt. Bei einem Workshop kann sich das Verhältnis verändern, wobei die Ausgangssituation in der Regel nicht von den Teilnehmer_innen bestimmt wird.

Carmen Mörsch (2009, S. 13) spricht unter anderem von Adressat_innen der Kunstvermittlung. Dies deutet klar auf die Richtung der Interaktion hin. Adressat_innen sind diejenigen, auf die etwas gerichtet ist, für die etwas bestimmt ist, sie sind Empfänger_innen einer Nachricht oder einer Information. Sie haben keine aktive Rolle, sondern müssen lediglich die Information oder die Nachricht entgegennehmen. An anderer Stelle schreibt sie von Rezipient_innen (ebd., S. 21). Rezipieren heißt gewöhnlich einen Text oder ein Kunstwerk als Leser_in, Hörer_in oder Betrachter_in sinnlich zu erfassen, das fremde Gedanken- und Kulturgut aufzunehmen und es ggf. zu übernehmen. Hier wird also zuerst die sinnliche Ebene des Erfassens thematisiert, aber auch das Aufnehmen und vor allem Übernehmen des ‚fremden' Gedankengutes impliziert. Die lateinische Wurzel ‚recipere' bedeutet aufnehmen, empfangen, was aber das Übernehmen der Ideen nicht unbedingt beinhaltet. Trotzdem

muss man wahrscheinlich vorsichtig sein, wenn man das Wort als Synonym für Besucher_in verwendet.

Auch der Begriff Konsument_innen findet sich in manchen Texten. Er wird mit Verbraucher_innen übersetzt und bezeichnet Personen, die Waren oder Dienstleistungen erwerben, um Bedürfnisse zu befriedigen. Hier werden also schon mehrere Prämissen vorausgesetzt: Es muss erstens ein Bedürfnis seitens der Verbraucher_innen vorhanden sein. Außerdem handelt es sich eindeutig um ein Transferverhältnis: Geld gegen Dienstleistung. Genau dieses Verhältnis wird in vielen Texten zur kritischen Vermittlung als problematisch angesehen. Eine Gefahr dieses Ansatzes liegt auch darin, dass die Person der Vermittler_in in dieses ‚Geschäft' mit einbezogen wird. Vermittler_innen auf der documenta 12 berichteten darüber, dass manche Besucher_innen ihnen das Gefühl vermittelten, sie hätten sie durch den Erwerb des Tickets „gekauft" und hätten nun gewisse Ansprüche in Bezug auf die Person der Vermittler_in (Landkammer, 2009, S. 147).

Eine etwas andere Konnotation verleihen manche Autor_innen der Bezeichnung ‚Konsument_innen' in Bezug auf Partizipation im Museum. Angeregt durch die Nutzungsgewohnheiten des Social Web gebe es bei Museumsbesucher_innen einen neuen ‚Anspruch auf Teilhabe' in Form von Kommentieren, Diskutieren und Bewerten der dargebotenen Inhalte. „Sie wollen nicht mehr länger passive Rezipienten von Informationen sein, sondern in ihrer Rolle als aktive Konsumenten und Produzenten von Bedeutungen ernst genommen werden" (Gesser, Jannelli, Handschin & Lichtensteiger, 2012, S. 11). Nach dieser Auffassung beschränkt sich der Konsum nicht nur auf den Erwerb, sondern erweitert sich um eine reflexive Ebene, die zu einer weiteren schöpferischen Komponente werden kann.

Beat Hächler (2012) geht noch einen Schritt weiter, wenn er meint, dass durch das aktive Handeln der Besucher_innen ein Bewusstwerdungsprozess angestoßen wird, der es den ‚Besucherakteur_innen' ermöglicht, ihre eigene ‚kulturelle Praxis' besser wahrzunehmen (S. 142). Gerade im Diskurs um partizipative Museen findet sich auch die Bezeichnung von ‚Benutzer_innen' statt ‚Besucher_innen'.

Dies bezieht sich jedoch mehr auf die Beziehung zur Institution als zur Vermittlung (Gerchow, Gesser & Jannelli, 2012, S. 22; Meijer-van-Mensch, 2012, S. 86).

Ruth Noack (2009) bezeichnet die von der Kunstvermittlung adressierten Personen auf der documenta 12 als „LaiInnen" (S. 335). Diese Bezeichnung definiert die Personen in erster Linie als Gegenentwurf zu den Expert_innen im Team der documenta, seien es nun Kurator_innen, Vermittler_innen oder Wissenschafter_innen. Das Wort ‚LaiInnen' suggeriert ein starkes Wissensgefälle in der Beziehung zwischen den beiden Parteien, was in Folge ein Machtgefälle impliziert. Noack (2009) schreibt:

> „Wo sie nicht verwirrt aufgaben, war tatsächlich ein Selbstbildungsprozess der Individuen und von Gruppen wahrzunehmen ... Zweitens hatten die LaiInnen keinen Grund, sich für ihre eigene Unbildung zu schämen, zumal es uns im Rahmen dieser Ausstellung gelungen ist, deutlich zu machen, dass das Nicht-Verstehen Teil des Wahrnehmungsprozesses von Kunst ist – und nicht etwa die Grenzlinie, die zwischen den Insidern und den Outsidern verläuft" (S. 335).

Diese Formulierungen schmerzen in mehrerlei Hinsicht. Einerseits gewinnt man den Eindruck einer starken Hierarchie, die an die Versuchsanordnung in einem Labor erinnert: ‚LaiInnen' (Laborratten?) können sich selber bilden, wenn sie nicht vorher verwirrt aufgeben. Quasi als Entschuldigung wird dann abgeschwächt, dass sie sich für ihre eigene Unbildung nicht zu schämen brauchten, was aber viel eher die Position der Sprecherin entlarvt, die einerseits annimmt, dass die sog. ‚LaiInnen' ungebildet seien und dass man sich zweitens für Unbildung schämen müsse. Wenn es tatsächlich um das Nicht-Verstehen von Kunst geht, dann sind Bildung und Unbildung dafür nicht unbedingt relevante Kategorien.

Es mag dahingestellt bleiben, ob die Personen, die die documenta besuchen, tatsächlich als ‚LaiInnen' in Bezug auf die ausgestellten Kunstwerke betrachtet werden können oder ob es sich hierbei nicht zu einem großen Prozentsatz um äußerst interessierte und informierte

Personen, also eigentlich Expert_innen handelt. Vielmehr stellt sich die Frage, in Bezug auf welchen Gegenstand diese Personen uninformiert sein sollen. Geht man davon aus, dass jede Person Expert_in in einem Gebiet ist, ist diese Klassifikation doppelt fragwürdig. Eine weitere Konnotation des Begriffes ‚Laie/Laiin' bezieht sich auf den religiösen Bereich, wo als Laien Personen bezeichnet werden, die keine Geistlichen sind. Die Assoziation mit Religiösem erscheint ebenso unpassend, insofern der Kunst lange vorgeworfen wurde, unnahbar zu sein, vergleichbar einer Religion, bei der das wahre Mysterium nur besonders Eingeweihten (Priester_innen) offenbart wird.

Um einen direkten Begriff zu vermeiden, werden die Personen, die vermittlerische Angebote in Anspruch nehmen, manchmal auch als ‚Gruppe' bezeichnet. Hierbei wird suggeriert, dass es sich um ein soziales Gefüge und nicht um Einzelpersonen handelt. Da in vielen Fällen die Zusammensetzung dieser Gruppen äußerst heterogen ist und sich die einzelnen Gruppenmitglieder untereinander nicht kennen, birgt dieser Begriff die Gefahr der Vereinheitlichung und Nivellierung, der keiner Einzelperson gerecht wird.

Mörsch (2009) schreibt in der Publikation zum Forschungsprojekt der Vermittlung auf der documenta 12: „In dem vorliegenden Band bedeutet Kunstvermittlung 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" (S. 10). Die Bezeichnung „Dritte" erscheint im ersten Moment äußerst vage, gewinnt aber bei näherer Betrachtung an Qualität. Einerseits durch den Umstand, dass die Institution schon im Begriff impliziert wird, die ansonsten bei der Betrachtung der Beziehung zwischen Vermittler_innen und den von ihnen angesprochenen Personen gern vernachlässigt wird.[2]

Tatsächlich scheint es schwierig, eine passende Bezeichnung für das Gegenüber von Vermittler_innen zu finden. Geht man davon aus,

2 „Die Kunstvermittlung kann sich nicht außerhalb der Institution Kunst begeben" (Mörsch, 2009, S. 33).

dass die Vermittlung aktive Teilhabe und Partizipation anstrebt, muss die Bezeichnung dieser Beziehung auch diese Aktivitäten ausdrücken. Partnerschaftliches Handeln könnte durch die Bezeichnung Partner_innen ausgedrückt werden. Dies beinhaltet natürlich die Illusion von Gleichberechtigung, die in der institutionellen Vermittlung wohl nie hundertprozentig durchgesetzt werden kann. Aus diesem Grund wurde in diesem Aufsatz die Bezeichnung ‚Besucher_in' gewählt, weil sie die tatsächliche Situation wahrscheinlich am realistischsten wiedergibt.

3. Resümee: Kreisverkehr statt Kreuzungspunkt

Carmen Mörsch (2009) beschreibt, dass die vier Diskurse selten in reiner Form vorkommen, sondern oft mehrere gleichzeitig auftreten, sich kreuzen. Im Sinne einer Synthese der einzelnen Positionen für eine Vermittlung im Museum der Zukunft bietet sich als Alternative zu dem statischen Bild des Kreuzungspunktes das eines Kreisverkehrs an. Die Vermittlung kreist in einem dynamischen Prozess um die vier Diskurse, wechselt je nach Anforderung der Situation, den Bedürfnissen und Erwartungen der Besucher_innen zwischen affirmativem, reproduktivem und dekonstruktivem Diskurs, um in manchen Fällen vielleicht einen transformativen Prozess zu begründen. Um die Energie aufzubringen, eine Institution verändern zu wollen, muss den Besucher_innen in irgendeiner Weise etwas an dieser Institution liegen, sie müssen eine Beziehung zu ihr haben. Dies ist, wenn nicht schon durch Aspekte der eigenen Geschichte begründet, am ehesten durch reproduktive und affirmative Diskurse möglich. Werden diese dann durch dekonstruktive Verfahren kritisch betrachtet, können ein Bewusstsein und ein Bedürfnis für Veränderung entstehen.

Mörsch (ebd., S. 13) beschreibt die Voraussetzungen für dekonstruktive und transformative Diskurse in der Offenheit der Besucher_innen für eine kritische Aneignung von und Arbeit mit Kunst in ihren Institutionen. Diese Offenheit ist jedoch möglicherweise das Haupthindernis für eine demokratische Nutzung des dekonstruktiven Diskurses. Schon die Vorsilbe de- verweist darauf, dass hier etwas abgebaut, weggenommen, zerlegt wird, was vorher vorhanden sein muss. Eine kritische, dekonstruktive Herangehensweise verlangt

also Vorwissen. Dieses muss den Besucher_innen zuerst zur Verfügung gestellt werden, damit Dekonstruktion stattfinden kann. Außerdem vorausgesetzt sind die Fähigkeit zur kritischen Betrachtung, Erfahrung in Argumentationsprozessen und das nötige Selbstbewusstsein, sich unter Umständen offen gegen andere Meinungen zu stellen. Eine kritische Position in einer Gruppe einzunehmen erfordert auch ein gewisses Maß an gegenseitigem Vertrauen. Dies ist oft erst nach einem Prozess der Annäherung und des rudimentären Kennenlernens möglich. Auch dieser Aspekt spricht für die dynamische Handhabe der unterschiedlichen Diskurse.

Nora Sternfeld (2005) argumentiert, dass es gemeinhin als weniger elitär gelte, wenn die Vermittlung die Besucher_innen eine Ausstellung selbst erkunden ließe, mit dem Ziel, eigene Bezüge dazu zu finden (S. 22-23). Sie zeigt mit Pierre Bourdieu, dass diese scheinbar natürliche Begabung der Besucher_innen zu Spontaneität, Kreativität und Phantasie wieder viel eher bei Personen mit bildungsbürgerlichem Hintergrund auftritt und dieser vermeintlich demokratischere Zugang die Unterschiede von sozialer Herkunft verstärke. Durch den Umstand, dass gewisse Betrachtungsweisen von Kunst oder Herangehensweisen an Wissen vorausgesetzt und das zum Verständnis nötige Wissen, Mittel und Techniken nicht vermittelt werden, sind Personen, die dieses Wissen nicht bereits innehaben, benachteiligt und trauen sich in der Regel auch nicht, danach zu fragen. Im Sinne der Gleichberechtigung sollte es daher Aufgabe der Vermittlung sein, gleiche Wissensvoraussetzungen zu schaffen, damit davon ausgehend weitere Prozesse gemeinsam stattfinden können.

Ein anderer Aspekt erschwert in der Praxis den dekonstruktiven Diskurs in der Situation der institutionellen Vermittlung. Oliver Marchart (2005) schreibt, dass Vermittler_innen ihr eigenes Sprechen nie von der Autorität der Institution trennen können, sondern für die Besucher_innen immer als „personalisierte Instanz" (S. 35) erscheinen und beglaubigtes Wissen weitergeben. Nehmen die Vermitter_innen nun eine institutionskritische Position ein, kann dies für manche Besucher_innen zu einer unklaren Situation und zu Misstrauen führen. Wer spricht hier in welcher Rolle mit welcher Autorität? Kritisiert sich

die Institution selbst? Marchart meint, dass das vermittelte Wissen „nicht von den komplexen Macht- und damit Unterordnungsverhältnissen" (ebd., S. 48) zu trennen sei, was die Möglichkeit eines echten dekonstruktiven Diskurses durch die Vermittler_innen innerhalb der Institution in Frage stellt und den Aufbau einer Gegeninstitution erfordern würde. Andererseits kann eine kritische Position grundsätzlich nie behaupten, völlig unbeeinflusst von außen zu sein. Sie hat also nur die Möglichkeit, ihre Positioniertheit aufzuzeigen: „Das Wissen darum, dass es kein ‚Außen' für eine kritische Position gibt, hält sie keineswegs davon ab, die eigene kritische Praxis voranzutreiben und sie in, mit, gegen und quer zur Institution weiterzuführen" (Jaschke & Sternfeld, 2012, S. 19).

Die Einbeziehung von Künstler_innen in Interventionen innerhalb des dekonstruktiven Diskurses der Kunstvermittlung ist im Sinne einer befruchtenden Zusammenarbeit bestimmt als Bereicherung zu sehen. Manchmal entsteht allerdings der Eindruck, Künstler_innen seien a priori die besseren Vermittler_innen. Mörsch (2012) formuliert pointiert, wenn sie von der „heroischen Rolle" (S. 73) der Kunst und der Künstler_innen spricht, die „grundsätzlich als die besseren, radikaleren Pädagog_innen" (ebd.) erscheinen, und „Kunst als probater Gegenentwurf angesichts des Versagens des pädagogischen Apparates und seiner Protagonist_innen" (ebd.) fungiere. Diese Beobachtung irritiert gleichermaßen, wie die manchmal anzutreffende Annahme, Kurator_innen könnten grundsätzlich interessantere und bessere Führungen abhalten als Vermittler_innen.

Auf ein weiteres Paradox weist Mörsch (2009, S. 13) in ihrem Text hin. Wenn das Publikum sich weigert, an dem dekonstruktiven oder transformativen Diskurs teilzunehmen und stattdessen auf serviceorientierter Wissensvermittlung besteht, dann bedeutet das unter Umständen genau die Selbstermächtigung, auf die diese Diskurse eigentlich abzielen – allerdings mit dem Ergebnis ihrer Verweigerung.

Ein Ausweg aus diesem Paradox oder dieser Pattsituation könnte ebenfalls ein fließender Wechsel zwischen den einzelnen Diskursen

sein, der die Erwartungen der Besucher_innen mit den Ansprüchen einer kritischen Vermittlung verbindet. Für unsichere Besucher_innen mit wenig Vorwissen kann als Einstieg ein reproduktiver Diskurs vonnöten sein, der die Teilnehmer_innen der Gruppe mit dem Vorwissen versorgt, das ihnen im zweiten Schritt eine Dekonstruktion und kritische Analyse ermöglicht. Innerhalb der Gruppe kann dadurch das nötige Vertrauen entstehen, dass sich die Besucher_innen trauen, persönliche Gedanken zu äußern.

Irit Rogoff (2012) liefert noch eine Alternative zu den vier Diskursen von Mörsch, die, will man das Bild des Kreisverkehrs weiter bemühen, wie die Insel in der Mitte des regen Treibens erscheint. Sie plädiert dafür, dass die Vermittlung ihre Energie nicht in Oppositionsdenken investieren sollte, in das, was abgelehnt werden soll (S. 43). Stattdessen könnte sie völlig neue Wege gehen, nach völlig neuen Möglichkeiten des Nachdenkens suchen, an dem arbeiten, was imaginiert werden kann.

Rogoff (ebd.) folgend und abgehend von einer binären Logik können die durch die gemeinsame Arbeit aneinander, miteinander und füreinander entstehenden Beziehungen genau den Mehrwert generieren, der mit Hilfe der personellen Vermittlung das Museum als wichtigen Ort in der Zukunft verankert. Gegenseitiger Respekt, ehrliche Anteilnahme, Empathie und das echte Bemühen, gemeinsame Erkenntnisse zu erzielen, statt mit seinem Expertenwissen vor anderen brillieren zu wollen, können Beziehungen ermöglichen, die das Potenzial enthalten, die Gesellschaft zu verändern und die ein Bedürfnis der Besucher_innen erfüllen, das im Alltag vielleicht manchmal zu kurz kommt.

Abschließend möchte ich festhalten, dass es bei Vermittlung, wird sie tatsächlich als Beziehungsarbeit gesehen, in hohem Maße um die innere Haltung zum Gegenüber, die Weise des Zusammenseins und um echtes Interesse aneinander geht. Mit Claudia Hummel (2012) gesprochen: Kunstvermittlung ist „die (ästhetische) Erfahrung von (möglicherweise temporärer) Gemeinschaft in einer gemeinsamen Situation und Handlung" (S. 111), die für alle Beteiligten bereichernd sein kann.

Literatur

Coutinho, B. (2017). Kuratieren auf dem Weg zu einer neuen Beziehung zwischen Menschen, Orten und Dingen. MUDE Museum Action zur Stärkung des intrinsischen relationalen Wertes von Kultur. In C. Mörsch, A. Sachs & T. Sieber (Hrsg.), *Ausstellen und Vermitteln im Museum der Gegenwart* (S. 69-79). Bielefeld: transcript.

Gerchow, J., Gesser, S. & Jannelli, A. (2012). Nicht von gestern! Das *historische museum frankfurt* wird zum Stadtmuseum für das 21. Jahrhundert. In S. Gesser, A. Jannelli, M. Handschin & S. Lichtensteiger (Hrsg.), *Das partizipative Museum. Zwischen Teilhabe und User Generated Content. Neue Anforderungen an kulturhistorische Ausstellungen* (S. 23-32). Bielefeld: transcript.

Gesser, S., Jannelli, A., Handschin, M. & Lichtensteiger, S. (2012). Das partizipative Museum. In Dies. (Hrsg.), *Das partizipative Museum. Zwischen Teilhabe und User Generated Content. Neue Anforderungen an kulturhistorische Ausstellungen* (S. 10-15). Bielefeld: transcript.

Hächler, B. (2012). Gegenwartsräume. Ansätze einer sozialen Szenografie im Museum. In S. Gesser, A. Jannelli, M. Handschin & S. Lichtensteiger (Hrsg.), *Das partizipative Museum. Zwischen Teilhabe und User Generated Content. Neue Anforderungen an kulturhistorische Ausstellungen* (S. 137-145). Bielefeld: transcript.

Hummel, C. (2012). Es ist ein schönes Haus. Man sollte es besetzen. Aktualisierung des Museums. In schnittpunkt, B. Jaschke & N. Sternfeld (Hrsg.), educational turn, Handlungsräume der Kunst- und Kulturvermittlung (S. 79-116). Wien: Turia + Kant.

Jaschke, B. & Sternfeld, N. (2012). Einleitung. Ein educational turn in der Vermittlung. In schnittpunkt, B. Jaschke & N. Sternfeld (Hrsg.), *educational turn. Handlungsräume der Kunst- und Kulturvermittlung* (S. 13-26). Wien: Turia + Kant.

Landkammer, N. (2009). Rollen Fallen. Für KunstvermittlerInnen vorgesehene Rollen, ihre Gender-Codierung und die Frage, welcher taktische Umgang möglich ist. In C. Mörsch & Forschungsteam documenta 12 Vermittlung (Hrsg.), *Kunstvermittlung 2. Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12* (S. 147-158). Zürich: diaphanes.

Marchart, O. (2005). Die Institution spricht. Kunstvermittlung als Herrschafts- und als Emanzipationstechnologie. In schnittpunkt, B. Jaschke, C. Martinz-Turek & N. Sternfeld (Hrsg.), *Wer spricht. Autorität und Autorschaft in Ausstellungen* (S. 34-58). Wien: Turia + Kant.

Meijer-van-Mensch, L. (2012). Von Zielgruppen zu Communities. Ein Plädoyer für das Museum als Agora einer vielschichtigen Constituent Community. In S. Gesser, A. Jannelli, M. Handschin & S. Lichtensteiger (Hrsg.), *Das partizipative Museum. Zwischen Teilhabe und User Generated Content. Neue Anforderungen an kulturhistorische Ausstellungen* (S. 86-94). Bielefeld: transcript.

Mörsch, C. (2009). Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen. Die documenta 12 Vermittlung zwischen Affirmation, Reproduktion, Dekonstruktion und Transformation. In Dies. & Forschungsteam documenta 12 Vermittlung (Hrsg.), *Kunstvermittlung 2. Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12* (S. 9-33). Zürich: diaphanes.

Mörsch, C. (2012). Sich selbst widersprechen, Kunstvermittlung als kritische Praxis innerhalb des educational turn in curating. In schnittpunkt, B. Jaschke & N. Sternfeld (Hrsg.), *educational turn, Handlungsräume der Kunst- und Kulturvermittlung* (S. 55-78). Wien: Turia + Kant.

Noack, R. (2009). Die Ausstellung als Medium. Das Vermittlungskonzept der documenta 12. In C. Mörsch & Forschungsteam documenta 12 Vermittlung (Hrsg.), *Kunstvermittlung 2. Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12* (S. 333-338). Zürich: diaphanes.

Rogoff, I. (2012). Wenden. In schnittpunkt, B. Jaschke & N. Sternfeld (Hrsg.), *educational turn, Handlungsräume der Kunst- und Kulturvermittlung* (S. 27-54). Wien: Turia + Kant.

Sternfeld, N. (2005). Der Taxispielertrick, Vermittlung zwischen Selbstregulierung und Selbstermächtigung. In schnittpunkt, B. Jaschke & N. Sternfeld (Hrsg.), *Wer spricht. Autorität und Autorschaft in Ausstellungen* (S. 15-33). Wien: Turia + Kant.