

Renate M. Goretzki

Experimentierfeld Kunstvermittlung!?

Zwischen ästhetischer Erfahrung und Raum zur kritischen Selbstreflexion

Kunst ist mehr als eine ästhetische Erfahrung, sie schafft Räume zur Reflexion, zur Auseinandersetzung mit sich und der Welt. Dieser Beitrag stellt die verschiedenen Ansätze dar und skizziert, was Kunst und deren Vermittlung für den Menschen bedeuten kann.

Museen, Galerien, Kunstmessen, Kunstvereine, Akademien, Kirche, Kommunen, Schulen ... – die Vermittlung von Kunst erscheint in vielfältigen Zusammenhängen. Dementsprechend bezeichnet der Begriff eine Bandbreite an Aktivitäten und Rollen: von kommerziellen Arbeitsbereichen mit Kunst über die Spannweite der Bildung bis hin zum schöpferischen Akt. Damit verbunden sind unterschiedliche Aufgabenverständnisse wie auch an die Vertreter gestellte Erwartungen. Ein solch geräumiger Begriff beinhaltet Heterogenes, wenn auch mit konvergierenden Optionen. Das lässt auch im Fokus der diversen Segmente Spannendes erwarten. Bestätigt wird diese Erwartung durchaus für die Kunstvermittlung im Blick auf den Bildungsbe- reich – ein weites Feld, das sowohl von Differenzierungen als auch von der Diskussion unterschiedlicher didaktischer Konzepte belebt wird.

Kunstpädagogik

So kristallisieren sich in der Kunstpädagogik drei Ansätze heraus:



Renate M. Goretzki ist Referentin für Kunst und Kultur am Katholisch-Sozialen Institut (KSI), Ausstellungsmacherin und Künstlerin.

Die »Bild- und Darstellungskompetenz« als Auseinandersetzung mit Bildern in einem allgemeinen umfassenden Sinne, der als eine Facette auch Kunst mit einschließt. Mit dem »performative turn« wird der Blick dabei auf den Menschen gelenkt, dessen Aneignung und Umgang mit Bildern. Anders wird der Kunst in der »künstlerischen Bildung« die maßgebende Position zugeordnet. Ausgangspunkt des Denkmodells ist nicht das Bild, sondern die Förderung eines Denkens und Handelns analog zu deren künstlerischen Formen. Auf der Basis des erweiterten Kunstbegriffs kann ästhetischer Gegenstandsreichtum genauso eröffnet werden wie die zentrale Auseinandersetzung mit dem Menschen als Schnittstelle von Kunst und Leben. Ebenfalls die Subjektorientierung erlaubt mit der Begründung der individuellen Relevanz ein breites Gegenstandsspektrum. Die mit dem Biografiebezug verknüpfte »ästhetische Forschung« möchte ästhetische Erfahrung anhand der Ergründung selbst gewählter Thematiken ermöglichen. Damit wird der Kunst und künstlerischen Strategien die Rolle der Anregung zugeordnet.¹ Inwieweit die kunstpädagogischen Ansätze im gängigen Schulalltag realisiert werden können und kompatibel mit den schulbürokratischen Anforderungen sind, ist ein anderes Thema.

Kunstvermittlung

Kunstvermittlung sucht tendenziell eine Unterscheidung zur Kunstpädagogik. Diese Differenzierung wird einerseits mit Verweis auf die »manchmal eng erscheinenden Korsette«² der pädagogischen Situationen begründet, die im Zusammenhang mit Ausbildung und Abschlüssen stehen. Andererseits wird Kunstpädagogik nur dann als Kunstvermittlung benannt, wenn sie »mit Kunst, von Kunst aus, rund um Kunst arbeitet«³. Dass eine Trennschärfe nicht erreicht werden kann, weiß auch Eva Sturm, eine der Pionierinnen in der Kunstvermittlung. Sie konstatiert, dass die proklamierte Freiwilligkeit, das Verständnis der Kunstvermittlung als Angebot, »niemals ohne Ziel und Absicht« ist und natürlich Vorstellungen existieren »wohin die »anderen« sich real und gedanklich bewegen mögen«⁴. Pierangelo Maset verweist auf die Problematik einer herkömmlichen Kunstdidaktik, da durch diese eine Engführung zu erwarten ist. Grund ist die Prämisse, dass Kompetenzen messbar und Vermittlung von Kunst operationalisierbar sein soll. Daraus folgt, dass »die Repräsentation eines übernommenen Kunstbegriffs«⁵ vorausgesetzt und in Prozesse regelnd eingegriffen wird. »Doch man kann weder über die Kunst verfügen noch über das Offene. Kunstvermittlung ist der Versuch, zu ermöglichen, ins Offene zu gelangen.«⁶

Ein Bildungsprozess erstreckt sich sowohl auf die Bezüge, die das Subjekt zu sich selbst entwickelt, als auch auf die Bezüge, die es auf die Welt hin entwickelt. Mit dem Verhältnis von Welt- und Selbstreferenz ist die

Annahme der Wandlung und Erweiterung verbunden.

Kunstvermittlung strebt die Schaffung von Situationen an, in denen Selbstbildungsprozesse möglich werden. Die Basis dafür bilden zwei Pole. Das Spielfeld der Kunstvermittlung erstreckt sich zwischen dem anthropologisch verankerten menschlichen Erkundungswillen von Welt und Selbst und der Wirkung von Welt auf das Selbst.

Kunst wendet sich an Menschen mit heterogenen Vorkenntnissen. Sie irritiert, spielt mit Gewohntem, nötigt zum Verlassen vertrauter Wege, erschließt neue Denkrichtungen. Sie stellt daher eine Herausforderung dar, sich auf Unbekanntes und nicht Eindeutiges einzulassen und vielfältige Facetten und Komplexität auszuhalten. Kunst ist ein Kommunikationsangebot. Dies wird nicht zuletzt in der zeitgenössischen Kunst deutlich, die sich verstärkt mit Kommunikationsformen beschäftigt. Gelingende Kommunikation steht aber in einem Abhängigkeitsverhältnis. Sie wird mitbestimmt von Voraussetzungen und Faktoren wie Biografie, Prägung durch das persönliche und gesellschaftliche Umfeld, Wahrnehmungsgewohnheiten, tradierte Einstellungen, Kenntnisse und Erfahrungen. Das betrifft nicht nur den Besucher, sondern auch den Vermittler. Vermittlung als Kommunikationsform ist daher nicht vorstellbar als unvermischte lupenreine Weitergabe wie auch Aufnahme von Kenntnissen. Vermittlung soll dem Einzelnen ermöglichen, über Emotionalität, sensorische wie kognitive Fähigkeiten mit den Kunstwerken in Beziehung zu treten. »Aktuelle Forschungsergebnisse stellen die gesamte althergebrachte Trennung von Wahrnehmen, Empfinden und Denken mit letzterem als der höchsten menschlichen Fertigkeit in Frage. Nicht nur sind Perzeption und Kognition untrennbar miteinander verknüpft, sondern auch die Emotionen sind ein unlösbarer Bestandteil dieses Komplexes.«⁷

An diese Determinanten gilt es in der Vermittlung anzuknüpfen. Ein Weg zeichnet sich vor, der die Lösung von der Erwartung eines verbindlichen Konsenses verlangt. Zudem wird die

Akzeptanz von unerwarteten Geschehnissen vorausgesetzt. Vermittlung wird nicht als ein Agieren nach Plan angesehen, sondern als ein situatives Arbeiten mit den spezifischen Gegebenheiten. Dies bewegt sich in einem Spannungsfeld von Überlegungen: z.B. ob Kunst überhaupt vermittelbar ist, dass Kunst eigentlich bereits selbst Vermittlung ist, dass hegemoniale Repräsentationsformen aufgehoben werden sollen, dass Ausstellungen und deren pädagogische Programme Interessengruppen antizipieren und damit bereits identitäre Festschreibungen vornehmen.

Paradigmenwechsel

Die Suchbewegung der Kunstvermittlung führt zu einem Paradigmenwechsel. Von dem paternalistischen Credo »Kunst für alle« ändert sich die Haltung hin zur Forderung »Kunst mit allen«. Die Betrachtung und Interpretation von Werken sowie die Vermittlung von Werkinhalten im herkömmlichen Gegenüber von Werk und Betrachter werden infrage gestellt. Die Kunstvermittlung löst sich von einer Erwartungshaltung, die im Sinne einer Dienstleistung »autorisiertes« Wissen auf einem quasi hierarchischen Weg weitergibt.

Kritisch beleuchtet wird ebenfalls die ästhetische Erfahrung – im Zweifel bezüglich der subjektiven Vollzugsformen, damit verbundener potenzieller Beliebigkeit und dem Feststecken in einer »Erlebnisästhetik«. Dem soll mit einem Perspektivwechsel begegnet werden. In der Lösung von der Subjektzentrierung hin zum Blick auf ein »ästhetisches Gefüge« erfolgt eine Einbindung des Subjekts in äußere Komponenten und eine Überwindung der Begrenzung auf Individuelles. In dieser Verknüpfung wird auch die Erfahrung von Differenz angesiedelt – Differenz als eine Facette der angestrebten Offenheit sowohl in der Kunst als auch im Denken.⁸

Gegen eine Tabuisierung von Differenzen wendet sich vehement Michael Lingner. Nicht nur die Kunst, sondern flächendeckend alle Systeme der Gesellschaft erfahren dadurch eine Trivia-

lisierung. »Was immer als Differenz, Widerspruch, Konflikt oder Scheitern – also irgendwie negativ – erscheinen könnte, wird entweder gnadenlos harmonisiert, nivelliert, ignoriert, diskriminiert oder im unvermeidbar schlimmsten Fall als singulärer Skandal bzw. persönliches Versagen marginalisiert. Die überall herrschenden Kartelle falscher Konsense sind der blinden und allseitigen Übernahme oder Internalisierung (betriebs-)wirtschaftlicher (Marketing-)Methoden geschuldet.«⁹

Die Aufgabe der Vermittlung besteht darin, Raum zu schaffen, der es erlaubt, die subjektive Einstellung im Kontext der Kunst und im Diskurs mit anderen Menschen zu überprüfen. Der Blick reicht also über das Kunstwerk und die Aneignung von Wissen als Informationsvermittlung hinaus. Geleitet wird die Aufmerksamkeit auf die Schnittstellen von Kunst, Vermittlung, Wissensproduktion bis hin zum Aktivismus und gesellschaftlichem Handeln. Ein Raum soll entstehen, der die Generierung, den Austausch und die Distribution von kulturellem Wissen erlaubt. Zudem soll dieser Raum ein Spielfeld für Experimente darstellen wie Erfahrungen, aber auch Handlungen und Selbstversuche im Bereich künstlerischer Strategien.

Demzufolge erscheint Kunstvermittlung in der Realisierung als unabschließbarer Prozess. In einem Verhandlungsakt auf diskursivem Boden mischen und verknüpfen sich die unterschiedlichen Zugänge zur Kunst und jeweiligen Kenntnisse von Besuchern und Vermittlern auf »Augenhöhe«. Dazu gehören auch das Zugestehen und Aushalten von Widerspruch, Verweigerung und Scheitern. Es bietet sich damit ein Raum der Interaktion, in dem bislang ausgeschlossene subjektive Positionen vernehmbar werden – ein Austausch, der von der Gegenüberstellung der Darlegungen ausgeht. Darüber hinaus soll Partizipation zu einer Selbstermächtigung der Teilnehmenden führen und die Kooperation mit Kunstschaffenden wie auch Kunstvermittelnden hegemoniale Formen der Repräsentation auflösen. Partizipation wird in einem weiten Sinn verstanden. Sie

kann sowohl die Interaktion mit Kunstvermittelnden umschließen als auch das Einbringen von Alltäglichem wie Handlungen oder Objekte umfassen und reicht bis hin zur Partizipation an oder gar verändernden Kooperation mit Kunstwerken, wie beispielsweise in Projekten der Netzkunst.¹⁰

Formen der Kunstvermittlung

Im Rahmen von Museen und anderen Institutionen finden heutzutage gleichzeitig unterschiedliche Formen von Kunstvermittlung statt. Diese angelehnt an den Diskurs nach Michel Foucault zu betrachten beleuchtet das Feld. Stichworte sind hier insbesondere Macht/Wissen und Kontrollmechanismen wie die Verknappung der Sprechenden.

Carmen Mörsch kristallisiert vier Ansätze heraus. Zwei dieser Ansätze, die häufig im Ausstellungskontext anzutreffen sind, weisen ein Ungleichgewicht im Machtverhältnis auf. Im affirmativen Diskurs wird Wissensvermittlung an ein spezialisiertes, bestehendes Publikum weitergegeben. Die Wissensvermittlung ist auf die Werke hin konzentriert. In der Planung richtet sie sich an einer akademischen Orientierung aus. Sie wird von Personen durchgeführt, die institutionell autorisiert sind. Ebenfalls dominant vonseiten der Institutionen ausgerichtet ist die Reproduktion, die sich mit der Erschließung und Heranführung eines breiten Publikums an Kunst beschäftigt. Auf die jeweiligen antizipierten Bedürfnisse wird mit entsprechenden Zielgruppenangeboten reagiert. Potenziellen Schwellenängsten wird mit erlebnisorientierten Angeboten begegnet. In beiden Ansätzen verfolgen die begleitenden, wenn auch differenzierten Angebote einen Servicegedanken und eine hierarchisch strukturierte Haltung zur Ausstellung und deren Vermittlung.

Die beiden weiteren Ansätze, der dekonstruktive und der transformative Diskurs, erscheinen seltener in der Kunstvermittlung. Ausschlaggebend hierfür ist es, Kunstvermittlung weniger als Serviceleistung, sondern als eigen-

ständige Maßnahme zu betrachten. Anstelle von Wissensvermittlung durch »machtkonforme« Monologe wird vorrangig der Austausch und die Diskussion gefördert. Das eingebrachte Wissen der Besucher wird ernst genommen, genauso wie der Widerspruch und die Verweigerung von Kunstwerken oder von angebotenen Beiträgen. Unter Umständen kann das mit der Option verbunden werden, diese konträren oder ablehnenden Haltungen in die Vermittlung thematisch zu integrieren. Aneignung erfolgt über Kritik- und Handlungsfähigkeit. Die Vermittlung beruht auf einem wechselseitigen Verständnis und Austausch der Rollen der Beteiligten im Bildungsprozess. Zu dieser Form der Auseinandersetzung gehört schließlich auch der kritische und reflexive Blick auf die Institution, die Kunst und Bildungsprozesse. Die Gelegenheit, den Anspruch auch umzusetzen, wird in einer Kunstvermittlung gesehen, die sich an künstlerischen Strategien orientiert und damit selbst künstlerische Züge annimmt, mittels Interventionen seitens der Künstler oder Kunstvermittler, der Mitgestaltung durch das Publikum oder auch durch Führungen, die deutlich machen, dass die »autorisierte« Anschauung der Institution nur eine von vielen ist.

Der transformative Diskurs legt den Fokus auf die Institution und visiert eine Ausdehnung und Veränderung ihrer Aufgaben an. Der Perspektivwechsel erfolgt im Ansatz des Verhältnisses Publikum und Institution mit dem Impetus, dass nicht die Öffentlichkeit bzw. das Publikum, sondern die Institution sich deren Welt annähern muss – eine Annäherung bis hin zu Fragen der Mitgestaltung. Diese Überlegungen basieren auf einer Erweiterung der Bestimmung von Institutionen und zielen auf gesellschaftliche Formung.

Dass die vier skizzierten Ansätze in der Kunstvermittlung kaum trennscharf realisiert werden und durchaus vermischt auftreten, wird erkannt und thematisiert. Benannt wird aber auch, dass affirmative und reproduktive Diskurse in der Praxis auch ohne Elemente der dekonstruktiven und transformativen Diskurse existieren. Als weiterer

Schritt wird der Begriff der kritischen Kunstvermittlung vorgeschlagen, die die Verflechtung von transformatorischem und dekonstruktivem Diskurs beinhalten soll.¹¹

Erprobungen

Der Künstler Thomas Hirschhorn realisiert im Rahmen der documenta 11 das »Bataille Monument« in einem Siedlungsgebiet von Kassel, das vielleicht einem sozialen Brennpunkt zuzuordnen ist. Das temporäre Projekt entsteht zusammen mit den Anwohnern, die Besucher der documenta 11 werden per Shuttle in den Stadtteil gebracht. Des Weiteren gehören zum Projekt mehrere Gebäude, eine Skulptur, Fahrdienste, ein Imbiss etc. Gespielt wird mit Gegensätzen und Erwartungen, mit Kunst, Realität, Schichten, dem Kunstsystem, Ausschlussmechanismen, Statussymbolen bis hin zur Befragung der Wahrnehmung einer ästhetischen Erfahrung aus intrinsischem Antrieb.¹² Die Kunstvermittlung in der documenta 12 beruht auf mehreren Aspekten. Mit der Präsentation von Kunst unter dem Leitgedanken »Migration der Form« sollen Entwicklungen und Verbindungen erfahrbar werden. Die documenta-Halle steht als kostenfreies Forum für Magazine, Vorträge und Diskussionen zur Verfügung. Ein Beirat wird zur lokalen Verknüpfung initiiert, um entsprechendes Wissen in die Ausstellungskonzeption einzubringen. Zudem erfolgt eine Begleitforschung zur Kunstvermittlung. Mit den »Palmenhainen« wird die Kunstvermittlung in der documenta 12 integriert verortet. Die Vermittler werden in Hinblick auf Unterschiedlichkeit ausgewählt, und zwar nicht nur unter personenbezogenen Aspekten, sondern auch bezüglich des Erwerbs von Kenntnissen im Bereich Kunst. Die interpersonellen Kunstvermittlungen sind methodisch nicht festgelegt. Es sollen frei Formate und Herangehensweisen in einem breiten Spektrum entwickelt werden, das von dialogischen Vermittlungsformen über poetische Elemente bis hin zu performativen Akten reicht. Bedeutende Aspekte zur Auswahl der Kunstvermittler

sind ein offenes Selbstverständnis, die Akzeptanz des kritischen Impetus von Kunstvermittlung, die Darlegung der Herangehensweise, das Respektieren der Einstellung der Besucher und das Einbeziehen derer Kenntnisse.¹³

Mehrere Elemente prägen die Vermittlung in Kolumba, dem Kunstmuseum des Erzbistums Köln. Die Präsentation von Kunst wird in einer dialogischen Form inszeniert. Kunstwerke gehen in der Gegenüberstellung und Kombination eine Beziehung ein. Die Annäherung des Betrachters soll über die ästhetische Präsenz erfolgen, daher wird auf die sonst in Museen übliche Beschilderung verzichtet. Die eigene Erfahrung, die zwischen Kunstwerk und Betrachter entsteht, bildet den Ausgangspunkt und setzt sich in der Aneignung des Kunstwerkes in Bezug zur subjektiven Realität fort. Dem potenziellen Wunsch nach zusätzlicher Information wird durch ein kleines handliches Begleitheft entsprochen. Öffentliche Besuchszeiten für einzelne Besucher werden von Gruppen mit Wunsch nach »Führungen« getrennt, um eine geeignete Basis dafür zu schaffen. Die Kunstvermittlung mit Gruppen wird als Begleitung von Gesprächen zu Kunst und zur Ausstellung gestaltet.¹⁴

Im Bildungswerk der Erzdiözese Köln werden Ausstellungen und deren Vermittlung partizipatorisch im Kontext einer dezentralen, von Subsidiarität geprägten Struktur realisiert. Die Unterstützung der lokalen Ebene erfolgt auf Wunsch entsprechend den jeweiligen Bedingungen. Präsentation und Vermittlung werden von einem gemeindlichen Planungskreis initiiert und in der Gemeinde über formale und informelle Strukturen vernetzt. Die regionalen Gegebenheiten, die Einbindung vieler Kompetenzen und die damit permanent verbundene örtliche Rückbindung modellieren das Konzept. Als Baukastensystem wird das Vorhaben über Verhandlungen aus Gruppen- und Einzelinitiativen zusammengefügt. Das Feld reicht von der Begleitung und Auseinandersetzung im Planungsprozess mit den Künstlern, über die Verhandlung des Kirchenraumes als Sakral- und Präsentationsraum bis hin zu Begleit-



Stahl-Kunst | Power off

Foto: Sommer

veranstaltungen. Die Veranstaltungen können von Gemeindemitgliedern beigetragen oder mittels der Gewinnung externer Referenten durchgeführt werden. Dazu kann die Initiierung von Künstlergesprächen gehören, die Verknüpfung mit verschiedenen Disziplinen der Künste, Aktionen bis hin zu Bezügen in den Alltag hinein wie beispielsweise als »Kunstmahl« getitelte Projekte. Verfolgt wird ein ganzheitlicher Ansatz in der integrierten Verbindung von sinnorientierter Erfahrung mit einem fachlichen Crossover.¹⁵

»De Kunstbank«, eine Organisation in Belgien, die transportable Ausstellungen ermöglicht, führt das interaktive Projekt »what>« durch. Aufgabe ist die Verbindung von Gegenwartskunst mit dem aktiven Einbezug der Bevölkerung. Die Ausstellung entfaltet sich als ein sich entwickelnder Prozess, der auf der Kooperation mit Gruppen und

Einzelpersonen beruht. Kunstwerke verknüpfen sich mit einem künstlerisch gestalteten Kontext und werden mit unüblichen Komponenten kombiniert. Das Setting verändert sich im Laufe des Projektes. Es wird durch die aktive Beteiligung der Besucher erweitert und unterliegt einer stetigen expandierenden Fortsetzung. Eingebunden werden u.a. mediale Gegenstände, Alltagsgegenstände bis hin zu Relikten von Aktionen. Die im Kontext stattfindenden Aktionen beinhalten Kooperationen mit Künstlern mit Verwischung der Autorenschaft, Inszenierungen und Stylingaktionen, textile Bezüge, politisch motivierte Beiträge mit kritischen Reaktionen, denen wiederum in Form von Performances entsprochen wird. Es entsteht ein sich wandelndes, wachsendes Projekt, dessen temporärer Eindruck zwischen Kunstwerk und Werkstatt durch die vielfältigen Interes-

senlagen, Sichtweisen und ungewohnten Beiträge hervorgerufen wird. In solchen Verwebungen werden Fragen zu Hoch- und Massenkultur, deren Bestimmung im zeitlichen und sozialen Kontext wie auch zu demokratischen Verfahren verhandelt.¹⁶

Mit Störungen, Ironie, Brechung von Erwartungen und Rollenspielen arbeitet Kunstcoop©. Mechanismen des Kunstsystems werden unterlaufen, indem die Zuschreibung von Rollen konträr erfolgt, um so Konventionen, Rituale, soziale Machtzuschreibungen zu verdeutlichen. Ein Beispiel für die ironische Störung ist die Rolle des Papageis beim »Vortrag zu siebt«, der Prozesse von Ausstellungsführungen parodiert. Ein anderes Beispiel ist das ArtForum-Limousinenshuttle bei »Hybrid Video Tracks« – ein kritisches Spiel mit Handlungsvarianten, das mit dem Wechsel sozialer Realitäten agiert und zur Überprüfung von Bedeutungen durch neue erlebte Sichtweisen anregt.¹⁷

Fazit

Eine engagierte Kunstvermittlung, die sich auf die Prämisse »Kunst mit allen« ausrichtet, ist vielschichtig, diffizil und eine Herausforderung. Denn sie verlangt die Verabschiedung von einem Dienstleistungsgedanken zugunsten eines interaktiven und handlungsorientierten Verhaltens. Sie vermeidet einen rein spielerischen Ansatz ebenso wie einen verkürzten Umgang mit dem Stellenwert der ästhetischen Erfahrung. Sie vertraut auf die individuellen Fähigkeiten des Publikums, aber nicht indem der Besucher allein gelassen wird, sondern indem ein Raum offeriert wird, der die Entwicklung von Positionen und kritische Überprüfungen erlaubt. Dabei soll die Benennung von machtabstabilisierenden Komponenten, von den ökonomischen Verknüpfungen mit Kunst bis hin zu Prozessen der Ein- und Ausschlüsse, beachtet werden.

Dafür benötigen Kunstvermittler für die Vorbereitung wie für die Umsetzung Zeit. Gefordert sind eine selbstreflektierende Haltung, Kreativität in der Entwicklung geeigneter Methoden unter Beachtung einer aktiven Betei-

ligung des Publikums, transparente Themensetzungen, ein breites Spektrum an Zugangsformen zur Kunst, die Fähigkeit, sich auf Unerwartetes und Unkontrollierbares einzulassen, wie auch das Aushalten von Widerspruch und Scheitern.

Eine kritische Haltung, die Konventionen zugunsten von Freiräumen und Gestaltungsspielräumen unterläuft, erzeugt durchaus Spannung. Diese Reibung kann nicht nur situativ zwischen Besucher und Vermittler entstehen, sondern auch zwischen Vermittlung und Institution. Ansatzpunkte für Kontroversen beginnen bei Forderungen hinsichtlich der Evaluierbarkeit und der Publikumszahlen als messbarer Erfolgsquotient bis hin zu nicht konformen Praktiken, die dem überkommenen Selbstverständnis, den damit verbundenen Inszenierungen und Verhaltensregeln der Institution nicht entsprechen.

Kunstvermittlung agiert als Kommunikationsangebot in der Schnittstelle von Kunst, Subjekt und gesellschaftlichem Handeln. Damit verbunden sind vielfältige Chancen. Benötigt wird aber auch das Bestreben, dieses Experimentierfeld zu stärken. Für die künftige Entwicklung der Kunstvermittlung wären mehr öffentlich zugängliche Plattformen und Allianzen hilfreich. Idealerweise wären Fördergelder für Tastversuche und wegweisende Modellprojekte von kultur- und bildungspolitischer Seite ein erstrebenswerter Aufbruch hin zu den viel beschworenen Leitlinien. Aber nicht zuletzt wäre vor allem eine adäquatere Anerkennung der Kunstvermittlung selbst und deren Stellenwert im gesamten Spektrum ein Desiderat.

ANMERKUNGEN

- 1 Vgl. Peez 2005, S. 75–89.
- 2 Vgl. Sturm 2004, S. 177.
- 3 Ebd., S. 176.
- 4 Ebd., S. 177.
- 5 Vgl. Maset 1998, S. 204.
- 6 Ebd., S. 204.
- 7 Piecha 2004, S. 59.
- 8 Vgl. Maset 1998.
- 9 Lingner 2001.

- 10 Für weitere Informationen zur Netzkunst siehe Burkhardt 2007; hier: Nutzung von Übergängen: Kooperation und Partizipation, S. 129 ff.
- 11 Vgl. Mörsch 2009.
- 12 Ausführliche Projektbeschreibung und Einordnung vgl. Schöttker 2006.
- 13 Für weitere Informationen siehe Limberg 2008.
- 14 Für weitere Informationen siehe Homepage des Kunstmuseums des Erzbistums Köln (www.kolumba.de).
- 15 Siehe hierzu auch Goretzki 2006, für weitere Informationen: goretzki@ksi.de.
- 16 Ausführliche Projektbeschreibung und Einordnung siehe Mörsch 2005, <http://projektraum-kunstvermittlung.ch>.
- 17 Ausführliche Projektbeschreibung und weitere Beispiele vgl. Lüth 2002.

LITERATUR

- Burkhardt, S. (2007): Netz Kunst Unterricht. Künstlerische Strategien im Netz und kunstpädagogisches Handeln. München.
- Goretzki, R. (2006): Kultur und der Beitrag der Kirche. Kulturelles Engagement in der Bildungsarbeit der Erzdiözese Köln. In: *Erwachsenenbildung* 52, H. 2., S. 94–95.
- Limberg, F. (Hg.) (2008): Was tun? Neue Impulse für die Kunstvermittlung durch die dokumenta 12. Eine diskursanalytische Untersuchung der Medienberichterstattung. Hildesheim (Diplomarbeit Univ. Hildesheim).
- Lingner, M. (2001): Ferngespräche im Nahbereich der Kunst. Mit Heinz Paetzold und Franz Erhard Walther. Zur Differenz zwischen Kunstbetrachtung und ästhetischem Handeln. In: Behrens, R.; Kresse, K.; Peplow, R. M. (Hg.): *Symbolisches Flanieren*. Hannover.
- Lüth, N. (2002): queens of kunstvermittlung. In: NGBK (Hg.): *Kunstcoop© – Künstlerinnen machen Kunstvermittlung*. Berlin.
- Maset, P. (1998): Zwischen Vermittlungskunst und Maschinengefüge: Ästhetische Bildung als Differenz. In: IGBK (Hg.): *kunst lehren?* Stuttgart.
- Mörsch, C. (2005): Der Wechsel der Vokabulare: Das Projekt »What« im Zwischenraum von Pragmatismus und Dekonstruktion. In: Szope, D.; Freiburghaus, P.; Stiftung, C.; Voegelé, A. (Hg.): *Aufsätze zum Wandel kultureller Handlungsweisen*.
- Mörsch, C. (2009): Queering Kultur: Kulturvermittlung als kritische Praxis. Dokumentation der Tagung am 27. November 2009 im Jüdischen Museum Hohenems. In: *IG kultur. Vorarlberg*.
- Peez, G. (2005): Kunstpädagogik jetzt. Eine aktuelle Bestandsaufnahme: Bild–Kunst–Subjekt. In: Bering, K.; Niehoff, R. (Hg.): *Bilder – Eine Herausforderung für die Bildung*. Oberhausen.
- Piecha, A. (2004): Die Kunst der Wahrnehmung – die Wahrnehmung der Kunst. In: Allesch, C. G.; Neumaier, O. (Hg.): *Rudolf Arnheim oder die Kunst der Wahrnehmung. Ein interdisziplinäres Projekt*. Wien.
- Schöttker, U. (2006): Zum Verhältnis von Kunst/ Erziehung und Kunstvermittlung/Vermittlungskunst. Beitrag zum Symposium Mediation. Wie ist Kunst im öffentlichen Raum vermittelbar? Hamburg.
- Sturm, E. (2004): Kunst-Vermittlung ist nicht Kunst-Pädagogik und umgekehrt. In: Kirschenmann, J.; Wenrich, R.; Zacharias, W. (Hg.): *Kunstpädagogisches Generationengespräch. Zukunft braucht Herkunft*. München.