

HANNELORE PAFLIK-HUBER

FÜR WEN WESHALB WARUM UND WIE

Fragen erfolgen aus Neugierde. Sie bezeugen – allgemein gesprochen – erst einmal nichts anderes als die Handlungsfähigkeit, speziell in unserem Beruf, diejenige der Kunstvermittlerin, des Kunstvermittlers.

Die zahlreichen „w“s lassen sich in drei Kategorien aufteilen: die Entscheidungsfrage, die einen Sachverhalt klären soll, die Ergänzungsfrage, die nach einer Person oder Sache fragt. Und die „rhetorische“ Frage. In zahlreichen Bereichen der Kunstvermittlung, vom Kunstunterricht über die Führung bis zur Seminarstruktur an Universitäten oder Akademien, wird auch heute noch das Lehrverfahren der Mäeutik angewendet, welches Sokrates für sein didaktisches Konzept entwickelt hat, das die Rezipienten durch geschicktes Fragen auf die Lösung des Problems hinführen soll.

Jüngste Ausstellungskonzeptionen und die Bundestagsabstimmung zur Arbeit von Hans Haacke „Der Bevölkerung“ (Abb. 1) zeigen, dass diese schulmeisterliche Haltung in unserer heutigen Gesellschaft und im Speziellen in einem funktionierenden Kunstvermittlungssystem nicht mehr haltbar ist.

Und damit wären wir bereits bei einem der großen Dilemmas der Kunstvermittlung angelangt. Wie können wir ein handlungsfähiger Agent im Kunstbetrieb sein, ohne immer nur zu belehren oder die Fingerzeigmethode des Besserwissers anzuwenden.

Ute Meta Bauer, die heute das Institut für Gegenwartskunst in Wien leitet, von ihrer Ausbildung her Künstlerin, Kuratorin und

Theoretikerin, äußert treffend: „Es stimmt nicht, dass Kunst nur für die Elite da ist, die meisten interessieren sich einfach nicht dafür.“<sup>1</sup>

Und schon sind wir beim zweiten Dilemma, in dem heute jede Kunstvermittlung steckt: wie den Kenner überzeugen und den Skeptiker, den Uninteressierten erst einmal für unsre Sache, sprich für die Kunst gewinnen?

Dass dies bildlich gesprochen nicht unweigerlich mit der Turnübung des Spagats verglichen werden muß, zeigen Beispiele aktueller Ausstellungskonzeptionen.

Analog zu meinen sprachlich formulierten Fragen sei hier auf das bildliche und skulpturale Fragezeichen verwiesen, das Fareed Armaly und Ute Meta Bauer in der Ausstellung NowHere (Abb. 2) im Louisiana Museum in Dänemark 1996 präsentiert haben. Ihre Sektion trug als Titel das Satzzeichen, das direkte Fragesätze kennzeichnet.

Mit diesen optisch sichtbaren Fragezeichen im Hintergrund zurück zum sprachlichen Diskurs, d.h. zur Frage bzw. Fragestellung, die jeder Erkenntnis vorausgeht. Fragen wir zunächst nach den Prämissen des Fragesatzes. Die Frage ist immer ein Satz, der eine unvollständige Erkenntnis zum Ausdruck bringt. Fragt man nach dem Ursprung der Frage, so liegt dieser in der Aporie, deren Wurzel letztendlich im Staunen liegt und die immer zum Dialog führen soll. Zum dialogischen Denken gehören folgerichtig zwei: die Frage und die Antwort. Und auf jede Antwort folgt in der diskursiven Artikulation auch eine weitere Frage. Der Frage ist die potentielle Unendlichkeit des Denkprozesses bereits eingeschrieben.

In der jüngsten Broschüre der Bundesanstalt für Arbeit in Nürnberg wird neben dem obligatorischen Abitur als unabdingbare

---

<sup>1</sup> Ute Meta Bauer in einem Interview mit Marius Babias, in: Im Zentrum der Peripherie. Kunstvermittlung, Dresden 1995, S.218.

Voraussetzung für das Studium der Kunstgeschichte die Kenntnis von Fremdsprachen empfohlen.<sup>2</sup>

Ich würde dem unbedingt die Fähigkeit des Staunens, die mit der Charaktereigenschaft der Neugierde gekoppelt sein sollte, voranstellen.

Die Frage ist nämlich die diskursive Artikulation des Staunens.

Eng mit dem Staunen ist die Bewunderung und damit auch die Verwunderung verknüpft. Alle drei menschliche Regungen will die künstlerische Position in uns auslösen. Das Staunen, die Verwunderung regt uns zu Fragen und weiteren Fragen an. Es leuchtet demnach ein, dass Staunen der unmittelbare Ausdruck einer Unwissenheit ist, welche in den von der intellektuellen Neugierde angeleiteten Erkenntnisprozeß eingreift.

Staunen, Neugierde und Frage sind nichts anderes als der Antrieb für diejenigen, die auf Erkenntnis zielen, und sie sind ebenso drei Bedingungen der Kunstvermittlung.

Der Fragenkomplex der Kunstvermittler läßt sich in zwei Bereiche aufteilen: in

1. denjenigen der immer wieder gleichen Fragen und
2. denjenigen der neu hinzukommenden Fragen, die sich a, aus einem biographischen Sehen ableiten lassen; b, aus dem sich permanent verändernden Gesellschaftssystem und c, aus dem sich ständig erweiternden Kunstbegriff.

Zum ersten Fragenkomplex lassen sich zum Beispiel folgende Fragen finden: Wie konstruiert sich Kunst? Wie begründen Künstler ihre Produktion? Welche Inszenierung, Theatralik setzen sie ein, um sich im Kunstsystem durchzusetzen?

Die Fragen zum zweiten Komplex sind entsprechend ihres innovativen Charakters noch nicht derart zu verallgemeinern und sprachlich stärker an den aktuellen Fragestellungen orientiert: In-

---

<sup>2</sup> Kunsthistoriker/Kunsthistorikerin, herausgegeben von der Bundesanstalt für Arbeit, Nürnberg 1998.

wieweit verändern sich die künstlerischen Arbeiten durch die Zunahme an Theorie? Fragen nach dem ökonomischen Funktionieren des Systems, das bisher ausgespart war?

Oder, wieder am Beispiel der Debatte zu Hans Haacke ganz aktuell: Inwieweit ist das Falschverstehen für die Kunstvermittlung unabdingbar?

Am 5.4.2000 stand um 17.30 Uhr als Tagesordnungspunkt auf dem Plan des Bundestages die namentliche Abstimmung zu der Arbeit „Der Bevölkerung“ von Hans Haacke.

Würde der Deutsche Bundestag sich erstmals in seiner Geschichte für die aktive Mitwirkung an einem Kunstwerk entscheiden, das durch seine Prozeßhaftigkeit bestimmt wird?, so fragt Thomas Wagner in einem Artikel in der FAZ.<sup>3</sup>

Die Entscheidung war denkbar knapp. Von 549 Stimmen haben dies 258 abgelehnt. 260 haben sich für eine Realisation der Arbeit ausgesprochen, bei 31 Enthaltungen.

In der Debatte haben sich Politiker aller Parteien zu den Fragen geäußert, ob die mitzubringende Erde überhaupt auf den Boden des Grundgesetzes paßt, ob das Biotop zum Biokitsch wird, ob die Reichstagsaufschrift „Dem deutschen Volke“ durch Haackes schriftgleiches Dementi „Der Bevölkerung“ verunglimpft wird?

Ulrich Heinrich von der FDP brachte die Debatte auf den Punkt, als er äußerte: „Die Töne sind umso kritischer, je weniger man sich mit dem Kunstwerk auseinandersetzt oder von ihm wisse.“<sup>4</sup>

Geschlossen weigern sich die 10 Münchner Bundestagsabgeordneten aus CSU und SPD, ihre Erde nach Berlin zu bringen. Der CSU-Mann Wolf hierzu als Begründung: „Wir Parlamentarier sollen die Hampelmänner spielen? Politik ist was Ernstes.“

---

<sup>3</sup> Thomas Wagner: Entkrampfung unterm Balkon, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 7.4.2000, S.49.

<sup>4</sup> Kunst-Streit im Bundestag, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 30.3. 2000, S.4.

Die Debatte ist für unsere Diskussion, die nach Perspektiven der Kunstvermittlung sucht, von vielerlei Interesse.

Die Sprache, besser die Diskussionskultur der Politik, unterscheidet sich von derjenigen der Kunst. Sollte Kunst, die als politisches Ereignis konzipiert ist, gegen den demokratischen Diskurs und wichtiger noch gegen eine demokratische Mehrheitsentscheidung abgeschirmt werden?

Die Situation im Bundestag war angespannt, nicht nur weil man wußte, dass der Künstler selbst anwesend war und sich sogar noch mit Freunden wie Rudolf Zwirner und Klaus Staeck umgeben hat, sondern, weil man das scheinbar so sichere Feld der Politik verlassen hat und sich auf ein Gebiet begab, das anscheinend in der politischen Sprache schwer zu fassen ist.

Die Spitze des Eisberges: man lobte sogar die Kunst der anderen Künstlerinnen und Künstler, die vom Kunstbeirat ausgewählt wurden und bereits in den Regierungsgebäuden in Berlin präsentiert werden. Es ist jedoch schwer zu bezweifeln, ob die Gründe hierfür wirklich im besseren Verstehen liegen.

Aber warum sollten die Abgeordneten bei einer Arbeit, wo sie selbst zum Kunstproduzenten werden, ihren Auftrag, zu debattieren oder abzustimmen, verlassen? Nebenbei gesagt wurde jeder Abgeordnete, ob Befürworter oder Gegner, in dieser Debatte zum Agenten der Kunst.

Aus der Praxis wissen wir, wie unendlich differenziert, entsprechend der Anzahl der Fragesteller, die Fragen selbst sind. Und wie eben eine einzelne Person, sei es der Produzent, die Vermittlerin oder der Rezipient eben auch nur einen Teil aller möglichen Fragen stellen kann.

Nichts ist peinlicher, als wenn die Fragen ausbleiben.

Es ist immer der Kunst der Rhetorik des Vermittlers zuzurechnen, wie er die Fragen, die auf seinen Beobachtungen, seiner Erfahrung und seinem Wissen beruhen, beantwortet und diejenigen, die

auf einem breiteren Wissensfundus basieren, in ein theoretisches Netz verifizierbar einbettet.

Die Ignoranz gegenüber einer Frage kann ähnlich fatale Auswirkungen haben wie die überhebliche Erwiderung.

Jeder Kunstvermittler produziert heute seine eigenen Wortschöpfungen.

Und so sind auch die KunstvermittlerInnen der zeitgenössischen Kunst einfallsreich, wenn es um die Suche nach neuen Wortkreationen geht. Die Absicht ist dabei, Ordnung in die Vielfalt der künstlerischen Positionen zu bringen und uns direkt als Kenner und Spezialisten abzuheben von dem Gros der Rezipienten. Haben wir in den 80er Jahren des letzten Jahrhunderts eine Stilblütenzucht gehabt, die Begriffen wie Transavantgarde, Appropriation oder Simulation gefrönt hat, waren es in den 90ern Schubladen wie z.B. Kontextkunst, Dienstleistungskunst und Systemkunst, die entsprechend der mitdiskutierenden Philosophen einen anderen sprachlichen Nimbus besitzen.

Heute sind es Begriffe wie Scatter-Art, Trash-Ästhetik, Hobby-Bastelei, die sehr schnell für die Arbeiten von Sarah Sze, Jonathan Meese, Jason Rhoades oder Thomas Hirschhorn in Umlauf gebracht werden.

Zuallererst dienen sie neben der Schubladen-Beschilderung hauptsächlich der Aufteilung in Outsider und Insider. Mittlerweile ist die Anzahl der Begriffe fast identisch mit den künstlerischen Positionen. Was wiederum Zeugnis ist für das Ausbleiben von Gruppenbildungen beziehungsweise Indiz ist für einen enormen Individualismus bei den Künstlern.

Die vier oben genannten künstlerischen Positionen, die zur Zeit bei kaum einer bedeutenden Ausstellung fehlen, evozieren bei näherer Betrachtung eine Frage: Sind die Produkte der Amerikanerin Sze, des in Palermo gebürtigen Meese, des Kaliforniers Rhoades

und des Schweizers Hirschhorn allesamt Inszenierungen ihrer Arbeit?

Der Kenner der Kunstgeschichte, der die Vorgehensweise des historischen Vergleiches kennt, will der Welt vermitteln, dass alles augenscheinlich Neue doch gar nicht so neu ist, und stellt die erkenntnisreiche Frage, wie unterscheidet sich die Position eines Jason Rhoades von derjenigen z.B. eines Jackson Pollock, dessen Arbeit sich mit dem heutigen Vokabular auch als Inszenierung der Arbeit betiteln ließe? Wunderbar, der Vergleich ist gezogen, das historisch schwer erarbeitete Wissen abrufbar, das Wölfflinsche Kunstgeschichtsmodell zitierbar, das Terrain wieder gesichert. Dem fachinternen Diskurs sind alle Tore geöffnet und damit die Hierarchien wieder klar gezogen.

Beantwortet ist aber weder die Frage, was ist an der Arbeit Jason Rhoades neu, warum ist das Neue neu und wie definierbar?

Auch für die Vermittlungstätigkeit stehen dementsprechend heute neue Schlagwörter zur Verfügung, die uns eine Perspektive für eine neue Didaktik geben, sollen. Z.B.: Empfindungsfähigkeit und Subjektivität. Im gleichen Maße wie die Kunst zur Kunstaübung wird, so soll der Betrachter zum bedeutsamen Gegenüber werden. Aber Vorsicht! Wie die oben genannten Schlagwörter laufen auch diese erwünschten Haltungen entsprechend dem allgemeinen Trend Gefahr, zu bloßen Designerketten zu verkommen. Und genau da setzt für mich eine ernst zu nehmende Kunstvermittlerposition ein. Bei aller notwendigen Subjektivität muß immer wieder eine kritische Position eingenommen werden, die in der Lage ist, ähnlich einem Schauspieler den Rollenwechsel von künstlerischer Position, Galerist, Kurator, Händler und Rezipient zu spielen. Die banale Feststellung: „Jeder Künstler ist auch Rezipient“ läßt sich heute, wie zahlreiche Biografien von Künstlern zeigen, mühelos erweitern: er ist auch Galerist, Kurator, Kritiker oder Theoretiker.

Die etymologische Bedeutung von Vermittler ist sowieso viel zu negativ besetzt. Auch hier könnte man einmal überlegen analog der Umwandlung Volk-Bevölkerung, wie sich unser weitgefaßtes Berufsbild präziser und angenehmer im Tenor verbalisieren ließe. Vermitteln impliziert immer zwei entgegengesetzte bzw. gegnerische Positionen, läßt immer an die neutrale Person erinnern, die zwischen zwei Streithähnen vermittelt, im bildlichen Sinne die Mitte sucht, wo man sich trifft, im Kompromiss. Das will ich aber doch auf keinen Fall.

Was will ich dann werden, Agentin oder Komplizin der Kunst und des Künstlers?

Ganz im Sinne der zeitgenössischen Kunst, die zeigt für wen, weshalb, warum und wie sie produziert, kann ich diese Fragestellungskette auch an den Beruf der Vermittlerin knüpfen.

Die Künstler suchen sich immer verstärkter Off-Spaces, im Zeitalter der institutionellen Befragung und des Zeitalters, wo jede Bank, jedes größere finanzstarke Unternehmen seinen eigenen Ausstellungsraum betreibt, eine logische, konsequente und spannende Schlußfolgerung.

Die auf unsere Berufssparte übertragbare Frage „Brauchen wir dann auch neue Ausbildungsstätten, die diesen Entwicklungen gerecht werden?“ läßt sich kategorisch und einfach beantworten:

Nein. Was wir brauchen, ist entsprechend der Inhalte eine Reform des Studiums und seiner Inhalte, die näher am Bedarf und den aktuellen Tendenzen ausgerichtet sind.

Ich komme nochmals zu der eingangs genannten 79seitigen Broschüre, die 1998 vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte von namhaften KunsthistorikerInnen verfasst wurde.

Dort erhält man eine knappe Definition zum Berufsfeld des Kunsthistorikers, das – so heißt es in einer Fußnote – „sowohl Männern wie Frauen offen steht.“<sup>5</sup>

„Kunsthistoriker erfüllen den Auftrag, die aus der Vergangenheit überkommenen Werke der Architektur und der Bildenden Kunst zu erhalten, zu pflegen, zu sammeln und sie in der Gegenwart lebendig werden zu lassen.“ Kein Kommentar, sondern weiter im Text: „Schöpfungen vergangener Epochen und unserer eigenen Zeit sollen sie in Wort und Schrift einem breiteren Publikum nahebringen.“ Und schließlich will man noch ein Mißverständnis aus dem Wege räumen: „KG vermittelt nur Kenntnisse über bereits geschaffene Werke der Architektur und der Bildenden Kunst. Das Studium ist nicht zu verwechseln mit der Anleitung zur praktischen Kunstausbübung.“

Zum Glück habe ich das Heft erst jetzt gelesen. Und zum Glück war das Studium der Kunstgeschichte zu meiner Studienzeit nur zu einem Minimum vorstrukturiert. Es bot genug Raum für eine eigene Definition des Faches sowie eine eigene, individuelle Ausrichtung.

Die Inhalte haben wir in studentischer Selbstinitiative zu finden versucht.

Diese waren damals aber sehr ideologisch ausgerichtet und deshalb in vielen Punkten perspektivlos. Der wesentliche Aspekt dieser Diskussionsrunden war die Ausbildung einer Kritikfähigkeit und die Kenntnisnahme von Methoden und Theorien anderer Disziplinen. Unser Bestreben war, basierend auf einem politischen Bewußtsein, nicht nur neue theoretische und methodische Ansätze kennenzulernen, sondern auch ein Fortbestehen der Disziplin durch fachinterne Kritik zu gewährleisten.

Den Prämissen der Universität verpflichtet, war und ist die Praxis bis heute ausgeschaltet. Eine Berufsbeschreibung des Künstlers

---

<sup>5</sup> siehe Anmerkung 2, S.7.

konstruierte sich allein durch die Brillen anderer Kunsthistoriker in Publikationen.

Noch heute besteht keine Verpflichtung, während des Studiums ein Praktikum an einem Museum, einer Galerie, in der Redaktion einer Kunstzeitschrift etc. zu absolvieren. Die heute 13.000 StudentInnen der Kunstgeschichte können noch nicht einmal zu einem Zehntel die wissenschaftliche Laufbahn einschlagen, die allein das so ausgerichtete Studium anpeilt.

Ein unglaubliches Potential an Kunstvermittlern, um noch des Sprachkonsenses zuliebe bei dieser Wortschöpfung zu bleiben, steht also den Künstlern zur Verfügung.

Hinzu kommen noch die zahlreichen Absolventen der neu eingerichteten Institute, wie der Kulturinformatik in Lüneburg oder den diversen Gesamthochschulen, die in Kommunikationswissenschaft oder Kulturwissenschaften ausbilden.

Wenn die Institute der Kunstwissenschaften in Zukunft nicht noch mehr Arbeitsplätze an Absolventen anderer Institutionen abgeben wollen, ist eine Revision des Faches in vielerlei Hinsicht dringend geboten. Die bereits zitierte Broschüre hat vor drei Jahren die klassischen Gattungen Malerei, Architektur und Plastik um Collage, Assemblage, Performance und Environment erweitert, obwohl Horst Bredekamp, Lehrstuhlinhaber für Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität Berlin, auf dem Kunsthistoriker-Kongreß in München ein Jahr zuvor, 1997, deutlich gemacht hat, wieviel Chancen wir vergeben, wenn wir nicht die gesamte gegenwärtige populäre Bildkultur in den Diskurs unseres Faches stellen, wie z.B. die Bilder der Fernseh-Werbung, des Internets oder der Computervisualisitik.

Gerade als Bildexperten besitzen Kunstwissenschaftler durch ihre Ausbildung die Kenntnis von Bildproduktionen seit Karl dem Großen. Diese Kenntnisse schließen alle Medien mit ein, sei es der elfenbeingeschnitzte Buchdeckel, das kaiserliche Zepter oder der Trinkbecher. Eine Reduzierung auf die drei Kunstgattungen der

sogenannten Hohen Künste ist demnach redundant für den obengenannten Anspruch, mit der Vermittlung von Kunst eine Epoche lebendig werden zu lassen.

Fakt ist folglich, dass nicht das Fach und die daran angebotenen Fakultäten allein eine Ausbildung der Vermittlung umreißen können. Ganz nebenbei bemerkt, gab es von Seiten der Künstler zu keiner Zeit einen Ein- bzw. Abgrenzungsversuch, wohin auch immer.

Wollen wir unseren Marktwert verbessern, heißt das nichts anderes als das Lehrangebot zu erweitern. Sei es analog aktueller Fragen durch interdisziplinäre Seminare mit Biologen, Musikwissenschaftlern, Informatikern etc. Sei es durch eine Grundausbildung in den künstlerischen Medien selbst, von der Herstellung von Papier und Ölfarbe über das Schneiden eines Filmes, das Erlernen eines Hochdruckes bis hin zum Erstellen einer Web-Seite oder zum Organisieren eines interdisziplinären Symposiums. Und als weiterer Nebensatz: diese Bedingungen gelten auch für die Analyse der Kunstproduktionen zur Zeit von z.B. Karl dem Großen. Die Ausbildung muß flexibel unter Berücksichtigung hauptsächlich folgender Paradigmen sein: Produkt, Zeit und deren jeweiliges Gesellschaftsmodell. Die Inhalte lassen sich von keinem dieser Parameter trennen.

Der Lehrplan muß, wollen wir an die Perspektiven denken, auch um den Bereich des institutsübergreifenden Arbeitens erweitert werden.

In Leipzig hat ein Absolvent der Hochschule für Grafik und Buchkunst die Leitung der institutseigenen Galerie übernommen.

Weitere HGB- Absolventen, wie z.B. Paula Böttcher, haben nach Abschluß ihres Kunststudiums eine Galerie in Berlin eröffnet. Der Künstler Fareed Armaly hat die Leitung des Künstlerhauses in Stuttgart übernommen. Die Direktorenstelle des Frankfurter Kunstvereins hat seit 1999 Nicolaus Schafhausen inne, der nach nur we-

nigen Semestern Kunstgeschichte in München erfolgreich als Künstler und Galerist tätig war.

Das heißt, die Ausbildung von Kunstwissenschaftlern geschieht nicht nur isoliert von der aktuellen Kunstszene, größtenteils ohne Praxisanbindung und sehr stark an den realen Bedürfnissen vorbei, die von den zeitgenössischen Produktionen bestimmt werden und selten in umgekehrter Richtung von den Universitäten ausgerichtet, auch wenn dies noch so sehr der Wunsch Letzterer wäre.

Die Fragen an Kunst und damit der Erkenntniszuwachs von Kunst ist heute neben der Wissensanhäufung und der Faktensammlung viel stärker an einen persönlichen Erfahrungsfaktor gebunden und deshalb notwendigerweise nicht nur mit Aufzählung von Tatsachen an einen Rezipienten weiter zu vermitteln.

Im Zeitalter des Ausstellungsbesuchers sind wir als Ausbildungsstätte für Kunstvermittler erst recht gefordert, denn die Kuratorinnen und Kuratoren haben bereits längst mit neuen Ausstellungsformen bzw. Präsentationskontexten auf das kommerzielle Verhalten und die veränderten Erwartungshaltungen von Besuchern kritisch Stellung bezogen. Und dies ist ihrerseits wiederum ange-regt durch die Debatte der 90er Jahre, derjenigen zum „Betriebssystem Kunst“, das aber auch wiederum die Künstler eröffnet haben. Und auch hier haben wir ein uns so sicher zugeschriebenes Terrain so ziemlich vollständig aus der Hand gegeben, und zwar das der inhaltlichen und redaktionellen Erstellung von Ausstellungspublikationen.

Ausstellungskataloge, wie z.B. diejenigen der Manifesta I, 1996 in Rotterdam, Manifesta II, 1998 in Luxemburg, Berlin/Berlin, 1998 zeigen, dass wir nicht nur bei den Ausstellungskonzeptionen außen vor bleiben, sondern dass auch die Katalogkonzeption von anderen beruflichen Sparten geleistet wird.

Eine fehlende wissenschaftliche Erarbeitung des inhaltlichen Diskurses in Schrift und Bild wird dementsprechend durch „Design pur“ ent- bzw. verdeckt. Die wissenschaftliche Aufarbeitung bezie-

hungsweise eine Stellungnahme fehlen beinahe gänzlich. Die Betriebsamkeit des heutigen Ausstellungsbetriebes läßt in der Regel sehr wenig Zeit für eine eingehende wissenschaftliche Analyse oder kritische Stellungnahme einzelner präsentierter KünstlerInnen zu. Auf der anderen Seite wird in der Praxis selten der Kontakt zu den WissenschaftlerInnen in Ausbildung gesucht.

Der Kunstvermittler, der an kunsthistorischen Institutionen ausgebildet wird, benötigt, um konkurrenzfähig zu sein, nicht nur die Kenntnis aktuellster Tendenzen, sondern auch ein praxisbezogenes Studium, ein projektorientiertes Lehrangebot und gleichzeitig die notwendige Offenheit und Bereitschaft, mit anderen Berufsgruppen, wie z. B. mit Cooperate-Designern, zusammenzuarbeiten.

Die Vernetzung zwischen Universität und Museen hat schon immer funktioniert, wird aber zu selten übertragen auf diejenigen Institutionen, die zeitgenössische Kunst präsentieren.

Wir als KunstwissenschaftlerInnen oder KunsthistorikerInnen müssen heute mit einer grundlegend veränderten Ausbildung die festgefahrene und nicht mehr länger aufrechthaltbare Hierarchie zwischen Künstler, Kunstvermittler und Rezipient aufbrechen. Wenn wir als Informationslieferanten und Interpreten immer nur in Abhängigkeit sowohl vom Kunstproduzenten als auch vom Rezipienten stehen, kommen wir aus der dienenden und mühsam nachvollziehenden Rolle nicht heraus. Diese interne Berufskritik kann auch nur dann erfolgen, wenn sie sich auf gegenwärtige gesellschaftliche Normen beruft.

Der Innovationszwang, der von den Rezipienten und den Institutionen an die Künstler herangetragen wird, hat sich schon längst auf die Präsentationsebene und Vermittlungsebene von Kunst und deren Kuratoren, Architekten und Designern übertragen. Dies hat, wie bereits erwähnt, zu einer internen Revision und Selbstkritik geführt.

Vielleicht muß auch die Kunstwissenschaft einer öffentlichen Kritik ausgesetzt werden, bevor sie einen Perspektivwechsel unternimmt.

Kunsthistoriker lieben Zeiteinteilungen. So hat man die drei letzten Jahrzehnte, bezogen auf die Kunstvermittlung, nach folgenden Kategorien klassifiziert:

Die 70er als das Zeitalter des Kunstkritikers.

Die 80er als die des Kunsthändlers.

Die 90er als das Zeitalter der Kunstinstitutionen.

Das läßt ja noch hoffen.

Hatten wir in den 80er Jahren, wo Galeristen und Kunsthändler Bilder in Unmengen verkauft haben, für jeden Künstler sozusagen einen persönlichen Kunsthistoriker erfunden, so könnte das Zeitalter mit den dazugehörigen komplexen Ausstellungskonzepten die Perspektive entwickeln, jedem Besucher seinen eigenen Kunsthistoriker zuzuordnen, wie es bei Thementausstellungen in der Galerie für zeitgenössische Kunst in Leipzig oder im Haus der Kunst in München praktiziert wird. In München kann man einen Cicerone, der an einem Pult bereitsteht, befragen, in Leipzig erhält derjenige, der es gestattet, einen eigenen Führer durch die Ausstellung, der Informationen zu den Arbeiten und zum Ausstellungskonzept liefert.

Das entspricht auch dem Trend mehrerer Ausstellungskonzeptionen, bei denen die einzelne Person, jeder einzelne Besucher, jeder Rezipient einen Spot erhält.

So zum Beispiel eingelöst 1999 im Münsteraner Kunstverein, wo die 1965 in Ljubljana geborene Apolonija Sustersic mit ihrer Arbeit „video home video exchange“ (Abb. 3) jedem Besucher die Möglichkeit gegeben hat, Privatvideos oder Spielfilmklassiker unter dem Aspekt Urbanität/Suburbanität vor Ort anzusehen. Wer selbst ein Homevideo zum Thema mitgebracht hat, konnte dies gegen einen Spielfilm eintauschen.

Die Künstlerin hat in Amsterdam Architektur studiert und lebt im dortigen Vorort Harlem. Ihr Interesse gilt der Sozialisation des Menschen in der Vorstadt und den daran angebundenen Begriff von Öffentlichkeit und Architektur. Glaubt man ihrem Videogarten im Kunstverein, so funktioniert der Wechsel von Privatheit und Öffentlichkeit heute nur noch auf der Bildschirmoberfläche. Die Ausstellungsleiterin Susanne Gaensheimer formuliert mit ihrer ersten Ausstellung „Inside out“ im Münsteraner Kunstverein ihren neuen Anspruch: „Kommunikation mit dem Publikum steht im Vordergrund. Aus diesem Grund wird es in der Zukunft auch ein intensives Rahmenprogramm aus Künstlergesprächen, Führungen und Vorträgen geben, in denen wir versuchen, die manchmal etwas unzugänglichen Inhalte der zeitgenössischen Kunst zu vermitteln,“ heißt es in einem an die Mitglieder des Westfälischen Kunstvereins adressierten Begrüßungsbriefes. In diesem Anschreiben findet man aber auch den Begriff der „unzugänglichen Inhalte“. Und schon wieder sind wir bei einem Trugschluß der Kunst und Kunstvermittlung:

Kunst hat zahlreiche Funktionen, aber auf gar keinen Fall verschließt sie sich dem Betrachter, das wäre werkimmanent reziprok. Oder haben wir etwa als Vermittler schon die ultimative Definition zum schwer zugänglichen Kunstwerk gefunden, bevor wir uns an die Vermittlung wagen?

Wenn, dann finden wir ihn günstigstenfalls im Verlauf der Kommunikation mit dem Publikum.

D.h. wir müssen uns immer wieder die Frage stellen, ob die Versprechen nach „Interaktion“ und „Einbeziehung“ auch von unserer Seite erfüllt werden. In der wenig bedrohten Sicherheitszone eines Kunstvereins ist es leichter, Theorien in ästhetischer und konzeptueller Distanz zum Vorstadtort zu finden.

Nachvollziehbar und deshalb der entscheidende, nicht greifbare Moment kreativer Kommunikation ist bei der Arbeit von Sustersic nicht das Mitbringen eigener Homevideos, sondern die Mitnahme

von anderen Kassetten. Überraschender und provokativer wäre es jedoch, könnten wir die mitgebrachten Homevideos der anderen mitnehmen.

Die Einladungskarte zur Ausstellung „The Invisible Touch“, die die New Yorker Kuratorin Maia Damianovic im Frühjahr 2000 für den Kunstraum Innsbruck konzipiert hat, liest sich wie das Programm zu einem Seminar „Kunstvermittlung. Heute“.

Kuratorinnen und Kuratoren entwickeln entsprechend der heutigen Event-Kultur ein Konzept der Kunstvermittlung, das bespickt ist mit „Höhepunkten“ und mit Amerikanismen. Nebenbei gesagt, ist dies im Österreich dieser Zeitspanne ausnahmsweise als Positivum zu lesen.

Nicht nur die Kunst soll unsere Neugierde wecken, uns in Staunen versetzen, sondern auch die Veranstaltungen wie Lunchtalk oder Time out. Es steckt der Wunsch dahinter, den Ausstellungsort mehrmals aufzusuchen.

So hat es sich auch der Jungkurator Alexander Koch gedacht, als er die Einladung des Galeristen Judy Lübke annahm, in seinen Galerieräumen in Leipzig eine Ausstellung zur aktuellen Kunst zu konzipieren.

Er wollte nicht nur die Parameter junger zeitgenössischer Kunstproduktionen erneut provozieren, sondern ebenso diejenigen des Ausstellens. Am ersten Eröffnungsabend, am 25.3.2000, stellte der Kurator die künstlerischen Arbeiten in einer einstündigen Eröffnungsrede vor und zugleich sein kuratorisches Konzept zur Disposition: Welche Kriterien haben zur Auswahl der Künstler geführt? Was ist die Spezifik dieser Arbeiten? Wie kann mit diesen im Rahmen des Mediums Ausstellung gemeinsam agiert werden? An diesem Abend waren die Arbeiten erst einmal nur aufgereiht auf Tapeziertischen oder nur angelehnt an zwei Wänden der Galerie fürs Publikum einsehbar.

Die Woche darauf fand die Eröffnung zwei statt mit einer ersten Präsentation. Sechs Wochen lang konnten nun Galerist und Besucher die Präsentation diskutieren, um dann eine andere, bessere, interessantere oder wie auch immer zu definierende Präsentationsform finden. Der Titel der Ausstellung „Unsquare Dance“ bezieht sich auf ein Jazzstück des Dave Brubeck Quartett. Dave Brubeck selbst 1961 zu seinem 7/4 Takt: „Unsquare Dance ist eine Herausforderung an alle, die immer noch das Maß angeben wollen, indem sie mit den Füßen trampeln, mit den Fingern schnipsen oder in die Hände klatschen. Täuschend einfach verweigert er (der Takt), in ein klares, wohl quadriertes Tempo zu verfallen“, so der Kurator Alexander Koch in einer Presseerklärung.

Unsere Mitwirkung ist nicht nur vom Künstler konzeptuell angelegt, sondern ebenso funktioniert ohne uns auch nicht das Vermittlungskonzept der Kuratorin, des Kurators.

Zurück zum möglichen Modell eines Seminars für Kunstvermittlung und somit zur Ausstellung in Innsbruck:

Selbst die appellative Funktion des obligatorischen Satzes aller Museen findet sich hier im Einladungsflyer in Umkehrung: Bitte berühren!

Auffällig ist die sich mehrmals wiederholende Rubrik: Kunstauskunft.

Samstags von 11.00 bis 14.00 Uhr wird uns die Möglichkeit gegeben, individuelle Auskünfte zur Ausstellung, den Kunstwerken und den KünstlerInnen zu erhalten. Weil – so im Untertitel – Kunst „frag-würdig ist“.

Einen Katalog zur Ausstellung gibt es nicht. Nach Ende der Ausstellung wurde eine CD-ROM erstellt, die entsprechend dem Ausstellungskonzept mehrere Ebenen repräsentiert, eben auch diejenigen der Kommunikation.

Jeder Besucher muß sich einzeln seinen Weg in die Ausstellung durch 1500 weiße Luftballons, die der englische Künstler

Martin Creed im gläsernen Windfang des Kunstraumes dicht gedrängt fliegen lässt, bahnen. Die Luftballons enthalten die Hälfte der Atemluft dieses Raumes. Einige Luftballons entweichen unweigerlich nach draußen oder in den Ausstellungsraum.

Auf industriellen Nähmaschinen werden von den in der Umgebung Innsbrucks lebenden Personen multikultureller Herkunft Fahnen genäht, die Jens Haaning aus Kopenhagen entworfen hat. Sie erinnern in ihrem einfachen Design an Staatsflaggen, ohne jedoch auf ein bestimmtes Land anzuspielen. Die Fahnen werden von Privatpersonen an ihren Häusern aufgehängt und repräsentieren somit das künstlerische Projekt an unterschiedlichen Orten des öffentlichen Stadtraumes. Ich habe die Meinige in unserem Flur aufgehängt und somit das Projekt nach Leipzig geholt. Der niederländische, heute in New York lebende Künstler Job Koelewijn hat die Wände eines Innenraumes von 5,35 x 3,46 m vollkommen mit Babypuder bedeckt (Abb. 4). Ein durchdringender Geruch von Talcum lockt schon von weitem an: Kunst als sinnliche Kommunikation.

Das dick aufgetragene Puder im Raum wirkt zusätzlich schalldämpfend, und zum Wissen um die pflegende Wirkung kommt hier als alternatives Kommunikationsparadigma die Einbeziehung mehrerer Sinne: Hören, Riechen. Der gegenüberliegende Raum klärt wie nach einem stickigen Sommertag der Regenguß die pudergeschwängerte Luft: dort hat der Österreicher Michael Kienzer eine Anlage installiert, die einen feinen Nieselregen erzeugt. Im Eingangsbereich stehen bunte Regenschirme, mit denen man geschützt durch den Raum spazieren kann. Durch die ganze Ausstellung könnte man in einem der zehn Anzüge wandeln, die die in Paris lebende Künstlerin Lucy Orta an einer Kleiderstange hängend parat hält. Mit den futuristischen Kleidungsstücken bekleidet, könnte ich auch in der barocken Stadt Innsbruck lustwandeln.

Der Besucher kann beides: Betrachten, Be-Greifen oder Ein-greifen, logisch erklärbar anhand der Arbeit „Tie or Untie“ von

Martin Walde (Abb. 5): Verschiedene Seile unterschiedlicher Herkunft werden im Ausstellungsraum plaziert, wovon einige von Besuchern selbst stammen. Das Publikum hat die Möglichkeit, die Seile zu verknoten, zu lösen, zu verdrehen etc.. Diese Arbeit wirkt wie die Herausforderung zur Eigenentscheidung, der Eigenverantwortung der Kommunikation. Jeder kann frei entscheiden, ob er die Arbeit begreift durch reines Betrachten und rein visuelle Analyse des Systems, oder ob er der Arbeit eigene Seile hinzufügt durch Anfügen oder Dazwischenknüpfen, oder ob er einen Teil herauslöst. In allen Tätigkeitsformen verändert er etwas: ob in reinem Nachdenken via visueller Wahrnehmung oder durch der Hände Arbeit. Die Handlungsfähigkeit aber ist vorgegeben.

Provokant könnte man am Ende dieser Ausstellung angelangt fragen, ob wir denn überhaupt eine erweiterte Ausbildung brauchen?

Wenn wir sowieso nie vorausschauen können, welche Kunstproduktionen wir morgen zu vermitteln haben.

Das jüngste Beispiel, die Diskussion des künstlerischen Modelles von Hans Haacke im Bundestag, zeigt uns, dass wir politisch aktiver sein müssen. Die Kunstvermittlung darf nicht nur im elitären Kreis geführt werden, noch dürfen wir erwarten, dass bei allen innovativen Begleitprogrammen oder Nachtöffnungen der Museen ein Publikum den Weg in die Institutionen findet, das man bisher kaum gewonnen hat. Dem Kunstunterricht muß soviel Energie und Innovation wie möglich gewidmet werden. In den Schulen, und zwar sowohl in den Grundschulen wie in allen weiterführenden Schulen, d.h. nicht nur in den musisch ausgerichteten, soll zeitgenössische Kunst vermittelt werden, kompetent von der Ausbildung her.

Aber das ist ja auch schon häufig formuliert und immer wieder eingefordert worden. Hier erreicht man die größtmögliche Zahl an Rezipientinnen und Rezipienten. Und trotzdem geschieht dies

auch heute nach den Reformen der 70er Jahre so gut wie nicht. Deshalb ist es um so interessanter, dass der Kunstraum Innsbruck auch eine eigene Einführung für LehrerInnen anbietet und Kunstgespräche für Schulklassen. Vielleicht hören wir dann in Zukunft im hohen Haus nicht nur Wortschöpfung zur Haackeschen Arbeit wie z.B.: Biokitsch. Antje Vollmer, stellvertretende Bundestagspräsidentin, von der diese Kreation stammt, und viele andere glauben, weil wir im idealen Falle mit allen Sinnen ausgestattet sind, können wir auch a priori Gesehenes, Riechbares, Schmeckbares und Tastbares verifizierbar einordnen. Das wäre dann doch zu leicht. Und gerade ein Werk von Hans Haacke zeigt, welches historische, politische Wissen zu dem notwendigen Wissen um künstlerische Aspekte hinzukommt, um eine Arbeit mit Niveau zu beurteilen, zu besprechen oder abzustimmen.

Aber diese Arbeit zeigt auch, wie wenig vorhersehbar und wechselseitig sich ein Kommunikationsprozeß gestaltet. Die Devise heißt immer wieder:

Neu überdenken, neu konzipieren.

Im Dreieck Produzent-Vermittler-Rezipient nimmt unsere Position immer noch eine ziemlich vorsichtige Haltung ein. Das birgt die Gefahr, ergebnisorientiert und immer weniger kontrovers oder risikofreudig zu sein. Diese auf Vermitteln, auf Kompromisse ausgerichtete Haltung ist von vorneherein undankbar und auf eine ziemlich niedrige Stufe im Hierarchiegefüge gestellt.

Ein Ausweg aus dieser Misere könnte sein, dass wir die so oft herbei zitierte notwendige Distanz zum Kunstwerk oder Rezipienten so gering wie möglich halten. Dass wir die öffentliche Wahrnehmung von Kunst steigern. Dass wir flüchtige, nicht greifbare Momente kreativer Kommunikation zulassen. Sprich: Die Kommunikation zwischen Kunstwerk und Betrachter in eine interaktive, zu erforschende verwandeln.

Und manchmal kann es auch von Vorteil sein, wenn das Kunstwerk einmal sogar außen vor bleibt.

Im Salzburger Kunstverein veranstaltete die Leiterin Hildegund Amenshauser vom 21.2. bis zum 31.5.2000 eine Nichtausstellung.

Das Projekt „100 Tage keine Ausstellung“ bietet neben den klassischen, aber bewährten Vermittlungsformen wie Vorträgen oder lectures u.a. einen Multimediaworkshop und ein Sponsoringseminar an.

Diese Form hat die Direktorin in dem politisch brisanten Österreich dieser Tage gewählt, um „notwendige und grundlegende Fragen zum Programm, zur Institution und zur Positionierung im internationalen und regionalen Kontext zu stellen.“<sup>6</sup>

Einige ihrer Fragen lauten: Eventkultur versus Inhalt? Wie können Inhalte transportiert werden? Welche Rolle nimmt der Künstler/ die Künstlerin heute in der Gesellschaft ein? Etc.

Übertragen auf unsere Institutionen könnte das bedeuten, dass wir einmal für ein Semester den Lehrbetrieb mit Vorlesungen und Seminaren ausfallen lassen, um gemeinsam über unsere Strukturen nachzudenken.

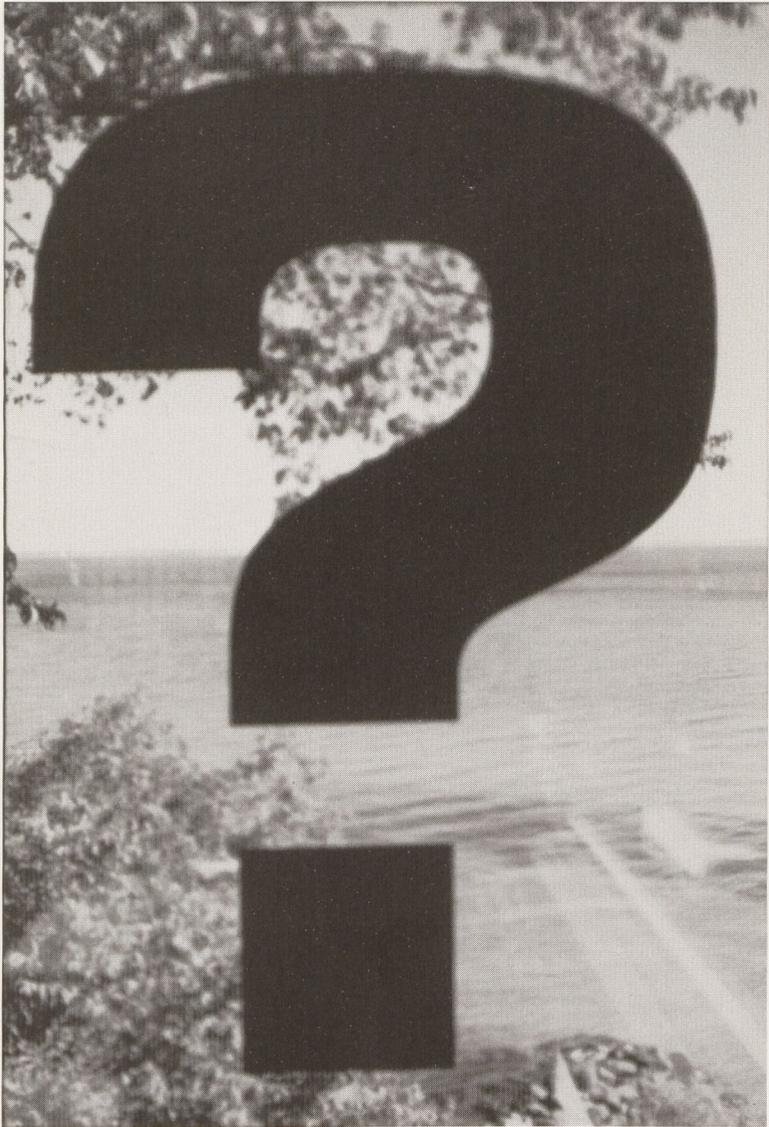
Und falls man zum Abschluß eine Antwort oder gar mehrere Antworten erwartet, möchte ich stellvertretend für alle möglichen Antworten mit einer künstlerischen Position im Netz antworten und zwar mit der Arbeit [www.antworten.de](http://www.antworten.de) des in Berlin lebenden Künstlers Holger Friese.

---

<sup>6</sup> Hildegund Amanshauser in der Broschüre zur „Nichtausstellung“ 100 Tage keine Ausstellung. Informationen Reflexionen Diskussionen, Salzburg 2000, o.S.



1 Hans Haacke: „Der Bevölkerung”. Modell



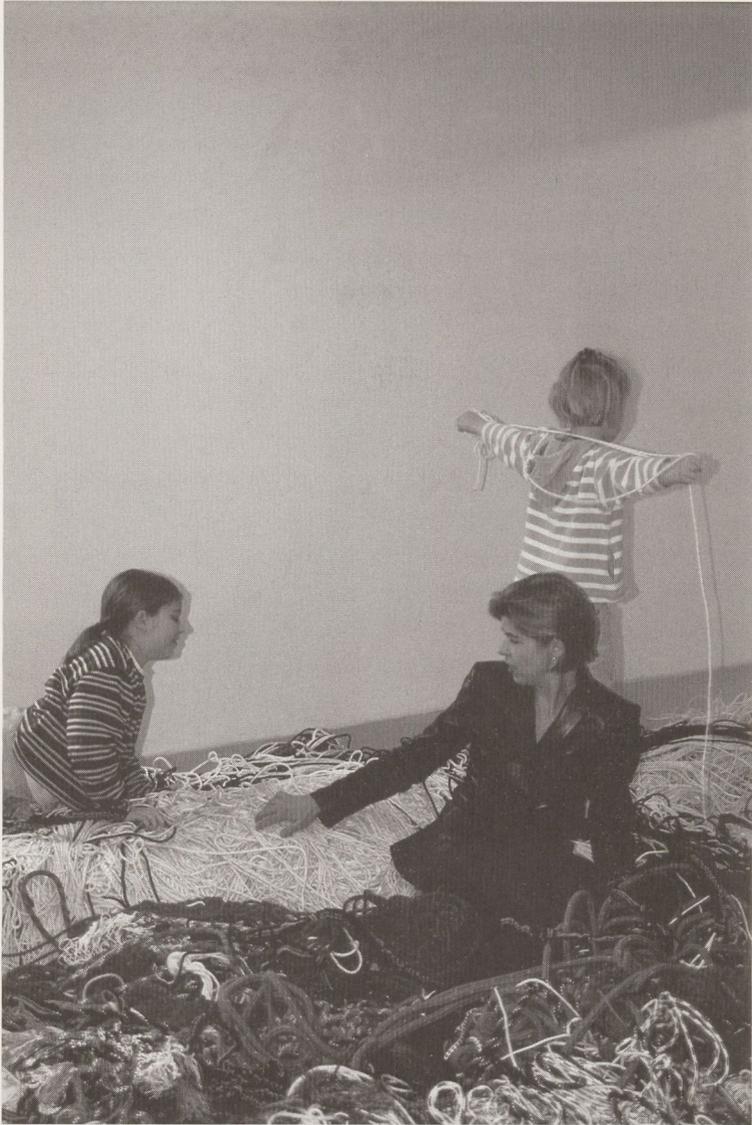
2 Fareed Armaly - Ute Meta Bauer: „NowHere“



3 Apolonija Sustersic: "video home video exchange"



4 Job Koelewijn: "The Invisible Touch"



5 Martin Walde: "Tie or Untie"