

Die Kunst und ihre Folgen

Zur Genealogie der Kunstvermittlung

Bearbeitet von
Rahel Puffert

1. Auflage 2013. Taschenbuch. 292 S. Paperback

ISBN 978 3 8376 2337 6

Format (B x L): 14,8 x 22,5 cm

Gewicht: 453 g

[Weitere Fachgebiete > Kunst, Architektur, Design > Kunsthistorie Allgemein > Kunsttheorie, Kunsthilosophie](#)

schnell und portofrei erhältlich bei

beck-shop.de
DIE FACHBUCHHANDLUNG

Die Online-Fachbuchhandlung beck-shop.de ist spezialisiert auf Fachbücher, insbesondere Recht, Steuern und Wirtschaft. Im Sortiment finden Sie alle Medien (Bücher, Zeitschriften, CDs, eBooks, etc.) aller Verlage. Ergänzt wird das Programm durch Services wie Neuerscheinungsdienst oder Zusammenstellungen von Büchern zu Sonderpreisen. Der Shop führt mehr als 8 Millionen Produkte.

Aus:

RAHEL PUFFERT

Die Kunst und ihre Folgen

Zur Genealogie der Kunstvermittlung

März 2013, 292 Seiten, kart., zahlr. Abb., 32,80 €, ISBN 978-3-8376-2337-6

Wie erreicht Kunst ihre Öffentlichkeit? An wen wendet sich Kunst überhaupt und mit welcher Absicht?

Das Verhältnis von Kunstproduktion und Kunstvermittlung sowie die daraus resultierenden gesellschaftlichen Folgen stehen im Mittelpunkt dieses Buches. Ausgehend von den kunst- und kulturpolitischen Debatten der russischen Avantgarden nach 1917 geht die Autorin dem Paradigmenwechsel nach, der die gesellschaftliche Funktion von Kunst – aber auch die soziale und pädagogische Dimension künstlerischer Arbeit – bis heute grundlegend verändert hat. Die Studie untersucht, inwiefern sich ein Kunstbegriff, der seine Vermittlung mitdenkt, aus der Geschichte der Kunst und ihrer Theoriebildung selbst ableiten lässt.

Rahel Puffert (Dr. phil.) lehrt Kunst und Kunstvermittlung an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/ts2337/ts2337.php

Inhalt

Vorwort | 9

EINLEITUNG | 13

**ÖFFNUNGEN: VOM GEBRAUCH DES BEGRIFFS
KUNSTVERMITTLUNG** | 25

Unklarheiten | 26

Entfaltung der Einsatzgebiete | 28

Zum Verhältnis von Kunst und Vermittlung | 36

Zwei Phasen: Vermittlung als nachgeordnete Tätigkeit | 36

Inhärente Vermittlung: Die *Prounen* oder »Projekte zur Bestätigung des Neuen« (El Lissitzky) | 39

Der Öffentlichkeitscharakter von Kunst | 43

**Im Konflikt: Künstlerische und institutionelle
Vermittlungswege** | 44

**STELLUNGEN ZUR GESCHICHTE: DIE >SOZIALEN ABSICHTEN<
DER RUSSISCHEN AVANTGARDE** | 47

Die Methode der doppelten Historisierung | 48

Pierre Bourdieu Kritik an den Kunsthistorikern | 52

Zur Anwendung der doppelten Historisierung | 53

Kontextualisierung: Erste Historisierung | 55

In Allianz mit der Macht: Kulturpolitische Voraussetzungen | 56

Arbeit an der Institution – Instanzen der Vermittlung | 59

Problemfelder der Vermittlung | 64

Kunst oder Nicht-Kunst...: Modelle für den Alltag | 82

Alexander Rodtschenko: Forschen für die Produktion | 88

El Lissitzky: Der Kunst ein soziales Fundament geben | 92

Zur Geschichtlichkeit künstlerischer Praxis:

Zweite Historisierung | 99

Finalisierung oder Prozessierung? Zur Historisierung der russischen Avantgarden ausgehend von Peter Bürgers

»Theorie der Avantgarde« | 111

Das Verhältnis zur Kunstinstitution:

Abschaffung oder Änderung? | 114

»Wir suchen« und »Wir schlagen Alarm« –

zur Frage des Scheiterns | 120

Geschichtsschreibung als Umwertung von Kunstbegriffen | 132

Historischer Blick und seine Veränderung | 137

Zur Frage des Pluralismus: Die Pluralität von Geschichten

annehmen | 144

Die Krise der Repräsentation und ihr Bezug zur Vermittlung | 150

ADRESSIERUNG, ORGANISATION, VERMITTLUNG –

DAS PUBLIKUM AUS KUNSTWISSENSCHAFTLICHER

UND KUNSTPRODUZIERENDER PERSPEKTIVE | 159

»Kunstgeschichte als Kontextraub« –

ein rezeptionsästhetischer Ansatz | 159

reply with a work on your own –

einige Vermittlungsansätze in der Kunst | 165

Aktivierung (John Cage) | 166

Auf die Straße (*Gutai, High Red Center*) | 170

Happening (Allan Kaprow) | 173

Für alle – Verbreitungswege der Fluxus-Bewegung

(George Maciunas) | 178

Performance als *testcase* (Valie Export) | 181

Non-Art, Anti-Art, Conceptual Art (John Latham, Dan Graham) | 185

Sprechen und Schreiben (Ian Burn, Lucy Lippard) | 190

Komponenten der Rezeption | 196

Wo bleibt das Objekt? | 199

Die Organisation des Unsichtbaren | 201

Bedingungen als Material | 205

KÜNSTLERISCHE FELDFORSCHUNG | 209

Konstruktion von Rückbezügen | 210

Clegg & Guttmann: *Die Offene Bibliothek* (1993) | 214

Projektbeschreibung | 215

Zwei theoretische Bezugnahmen | 216

Grenzen der interpretatorischen Zugriffe | 222

Michel Chevalier: *unlimited liability* (2006-2010) | 227

Projektbeschreibung | 228

Arbeit an den Regeln | 230

Verhältnis zur Institution | 233

THE THING Hamburg e. V.:

THE THING Hamburg (2006-2009) | 235

Projektbeschreibung | 236

Verhältnis zur Institution | 237

Vermittelnde Dimension? | 239

Die Kunst und ihre Folgen | 242

Felder, Forschungen,

bildungstheoretische Spekulationen | 247

FOLGERUNGEN FÜR DIE KUNST UND IHRE VERMITTLUNG | 251

Literatur | 267

Bildnachweise | 287

Vorwort

Kunst hat – wie andere Handlungsformen auch – Folgen.

Anliegen dieser Untersuchung ist es, die Perspektive auf Kunst von der Ursachenbestimmung wegzulenken und die Aufmerksamkeit auf ihre Wirkungen zu verschieben. Anstatt das künstlerische Werk, eine Arbeit oder den künstlerischen Prozess auf den Urheber zurückzuführen und etwa in der Person des Künstlers zu verankern, soll es hier um die Anschlüsse, Konsequenzen und Fortsetzungen von Kunst gehen.

An wen richtet sich Kunst? Welche Funktionen kommen ihr zu? Wie kann man sie gebrauchen? Welche Wirkungen gehen von ihr aus? Mit solchen, auf die Ausrichtung von Kunst zielenden Fragen begibt man sich unweigerlich in kritischen Abstand zu einer bis heute einflussreichen Tradition des Denkens über Kunst. Dieser zufolge gilt – wie im Zuge der Romantik und insbesondere von Kant gefordert – die Zweckfreiheit von Kunst als ihre wichtigste Bestimmung. Ihre Autonomie kann Kunst demnach nur dann behaupten, wenn sie sich keinem außerkünstlerischen Zweck zuordnen lässt.

Nun soll hier keinesfalls der grundsätzliche Anspruch auf künstlerische Autonomie, also die Maßgabe größtmöglicher Unabhängigkeit von Fremdinteressen, relativiert werden.¹ Dass sich aber umgekehrt künstlerische Freiheit nur dann realisiert, wenn Kunst sich von jedem außerkünstlerischen Zweck lossagt – diese Auffassung bedarf der Revision.

1 Im Gegenteil: Die in Deutschland während der Weimarer Republik erstmalig im Grundgesetz verankerte Freiheit der Kunst rechne ich zu jenen demokratischen Errungenschaften, an die es sich lohnt, zu erinnern und anzuschließen. Im Zweifel kann sie Schutz vor jeglichen instrumentellen Zugriffen gewähren.

Gegen diese These sprechen zahlreiche gesellschaftliche Instanzen, die sich der Kunst vollständig nutzenorientiert bedienen, um ihre ökonomischen, politischen oder repräsentativen Ziele zu erreichen. Und gerade jene Kunst, die sich der Explikation von Inhalten weitgehend entsagt und sich auf formale, so genannte ›innerkünstlerische‹ Probleme verlegt, ist hierfür besonders anfällig. Ihr kann ein fremder Inhalt übergestülpt werden, ohne dass dies offen als Widerspruch zutage tritt.

Andererseits wird das Postulat der Zweckfreiheit durch zahlreiche Praxen widerlegt, die Kunst von sich aus als Mittel begreifen und einsetzen, um Bildungs- und Erkenntnisprozesse auszulösen oder forschendes Experimentieren zu ermöglichen. Auch engagierte künstlerische Verfahren, die, an Veränderung interessiert, den gesellschaftlichen Status quo auf die Probe stellen oder auf spezifische Problem- und Bedürfnislagen reagieren und Lebenswelten gestalten, verfolgen einen Zweck. Die entscheidende Frage dabei ist, ob solche Vorhaben mit einem künstlerischen Ansinnen und freiwillig geschehen, die Zweckbestimmung also selbstbestimmt erfolgt.

Aus Sicht des oben beschriebenen Kunstbegriffs werden solche Ansätze gern als zweitklassig, im Vergleich zur ›freien Kunst‹ sekundär eingestuft und mit abwertenden Etikettierungen wie ›didaktisch‹, ›tendenziös‹ oder ›angewandt‹ belegt. Im besten Fall geschieht eine solche Kritik in Sorge um die Unabhängigkeit oder Freiheit künstlerischen Wirkens. Vor dem allzeit drohenden instrumentalisierenden Zugriff durch Verwertungsinteressen warnend, wird dann von der Kunst eine Sprachbildung oder Form verlangt, die mit der Alltagskommunikation radikal unverträglich ist.²

Aber gerade auch jene Künstler, die bewusst den Transfer zwischen Alltagspraxis und Kunst suchen, fordern dazu heraus, die Differenz zwischen beidem wahrzunehmen und sich mit den Phänomenen des Übergangs zu beschäftigen. Diskursive Unterstützung für diese Perspektive scheint an dieser Stelle insbesondere deshalb angebracht, weil sich deren Kritiker oftmals damit behelfen, die Unterschiede einzuebnen oder sie gewollt zu übersehen.

Kunst als folgenreich anzunehmen, heißt, grundsätzlich von ihrer Vermitteltheit, aber auch von ihrer Vermittelbarkeit auszugehen. *Ex negativo* lässt sich an dem Versuch, sie in ein abgegrenztes Refugium zu verbannen,

2 Theodor W. Adorno ist noch immer strengster Gewährsmann für diese kunsttheoretische Perspektive.

in dem sie ›keinen Schaden anrichtet‹ und das ihr zugesprochene folgenlose Dasein fristet, das ihr unterstellte Wirkungspotenzial am besten ablesen. Jenen Vermittlungswegen zu folgen, die sich außerhalb, parallel und quer zu solchen Begrenzungen und Ordnungen der Repräsentationskultur bahnen und gebahnt haben, ist hier das verfolgte Anliegen.

Die Wirkungslogik von Kunst ist radikal subjektiv und zugleich fortdauernd plural. Kunst geht weder in einem System auf noch kann sie auf rein subjektive und von daher inkommensurable Vorgänge reduziert werden. Durch unmittelbare Effekte (wie etwa den Schock) ist künstlerische Wirkung nur unzureichend beschrieben. Und auch mit Kriterien des Erfolgs lässt sich ihr Veränderungspotenzial nicht ermessen. Vielmehr muss von Spätfolgen, Nach- und Nebenwirkungen künstlerischer Praxis ausgegangen werden.

Was sich über die Vermittlungswägen erschließt, ist eine der Kunst zugesprochene eigene Zeitlichkeit. Diese Zeitlichkeit ist weder als lineare noch als stufenweise Abfolge zu verstehen. Als rekonstruierter Prozess hat sie eher den Charakter einer nachträglich und über Umwege hergestellten Folgerichtigkeit. Kunst in Folgen zu denken, bedeutet, den eigenen gegenwärtigen Standpunkt als eine Etappe zu begreifen, die sich trotz aller Singularität an vorangegangene Bemühungen anschließen lässt. Anders formuliert: Die vorliegende Arbeit versteht sich als eine Folge in einer Reihe von vorangegangenen und ausstehenden Anstrengungen, sich für eine bestimmte Art, Kunst zu begreifen und somit für einen bestimmten Kunstbegriff einzusetzen. In diesem Sinn zieht der Text Folgen aus der Kunst.

Einleitung

Aufgeregte Diskussionen um den Vermittlungsbegriff der Kunst

Zu Beginn der 1990er Jahre entspann sich in Kunstkreisen eine Diskussion um Begriffe wie ›Repolitisierung‹, ›Kontextkunst‹, ›öffentliche Kunst‹, ›Intervention‹ oder ›Partizipation‹. Zahlreiche Projekte wurden realisiert, die einen besonderen Fokus auf die Art der Adressierung ihres Publikums legten. Nachdem eine solche Perspektive zumindest im deutschsprachigen Raum in den 1980ern kaum eine Rolle gespielt hatte, wurden nun Fragen der Vermittlung und Verbreitung wichtig. Dabei wurden die Grenzen bisheriger Wirkungsbereiche im Kunstsystem unscharf: so z. B. die Trennlinien zwischen Autoren und Rezipienten, zwischen künstlerischer Praxis und (real)politischen Handeln, zwischen vermittelnder Praxis und Kunst.

Emotional aufgeladene Streitgespräche beherrschten und gestalteten Symposien, Tagungs- und Projektveranstaltungen und fanden in diversen Publikationen ihren Niederschlag. Als im April 1997 auf einer Tagung in Wien die Frage »Ist Kunstvermittlung eine Kunst?« gestellt wurde, trafen Personen aus den Bereichen Kritik, Kunstpraxis, Ausstellungswesen und Kunsterziehung aufeinander. Agenten also, die bis dahin vorwiegend getrennt voneinander aufgetreten waren.

Aus der Perspektive derjenigen, die sich schon länger kritisch mit kunstdidaktischen Fragen auseinandersetzen, wurde mit gemischten Gefühlen zur Kenntnis genommen, dass die Problematik mit dem Namen ›Vermittlung‹ plötzlich auch für Kunstschaflende Relevanz besaß. Merkbare Unwohlsein oder beinahe peinliche Gefühle löste es allerdings aus, als Pierangelo Maset so weit ging, zu behaupten, die Kunst werde »immer

kunstpädagogischer¹. Zu schlecht war es offenbar noch immer um den Ruf des Pädagogen bestellt; zu sehr ist es im Kunstfeld gang und gäbe, sich von allem, was nach Didaktik klingt oder aussieht, zu distanzieren². Weniger Wellen schlug die Definition der Tagungsveranstalterinnen³, der zufolge Kunstvermittlung bestehende Diskursgrenzen überschreite und derjenige kunstvermittelnd tätig sei, der (unabhängig von seinem Platz im Kunstsysteem) »sich an Menschen außerhalb des Kunstdiskurses« richte.⁴ Dem Entstehen neuer oder einem Wiederaufflammen alter Sozialutopien vorbeugend, wandte Marius Babias aus Sicht der Kunstkritik ein, Kunstvermittlung sei eine »Domäne der Theorie« geworden. Gemäß dieser provokant vorgebrachten These »entsteht Kunst heute im Bewusstsein, dass sie auf ein Fachpublikum und eine Kennerschaft hin produziert wird, und in einer gleich bleibenden Hierarchie rezipiert wird«.⁵

Die Stellungnahmen zur Lage der Kunstvermittlung in den 1990ern und die durch sie hervorgerufenen Reaktionen fielen höchst unterschiedlich aus. Deutlich zeichnete sich aber ab, dass die Motive oder Interessen, die mit der Kunstvermittlung verbunden und geltend gemacht wurden, vor allem in Abhängigkeit zur jeweiligen Funktion innerhalb des Kunstsysteums divergierten.

1 Pierangelo Maset: Praxis Kunst Pädagogik. Ästhetische Operationen in der Kunstvermittlung, Lüneburg 2001, S. 26.

2 Der Hauptvorwurf gegenüber kunstpädagogischen Ansätzen besteht darin, dass sie in dem Bemühen, Kunst zu erklären, das Kunsthafte der Kunst ›weg erklären‹. Von anderer Seite wird Pädagogen vorgeworfen, die Kunst zu popularisieren, wodurch ihre Exklusivität angetastet wird.

3 Die Tagungsveranstalterinnen waren Sara Schmid und Eva Sturm, beide zu diesem Zeitpunkt als freischaffende Kunstvermittlerinnen tätig.

4 Die Zitate sind dem Tagungsfolder entnommen.

5 Babias, Marius: »Vorwort«, in: ders. (Hg.): Im Zentrum der Peripherie. Kunstvermittlung und Vermittlungskunst in den 90er Jahren, Basel 1995, S. 9-26, insbes. S. 17.

Ethisch-politische Dimensionen

Mit dem Vermittlungsthema und der so genannten ›neuen öffentlichen Kunst‹⁶ rückte die ambivalente gesellschaftliche Stellung der Kunst erneut ins Bewusstsein und erhitzte die Gemüter. Letzteres besonders dann, wenn ethische oder gar moralische Probleme berührt wurden. Auf den Punkt gebracht wurde diese Dimension der Problematik mit dem Titel der 1999 in Linz veranstalteten Tagung »Dürfen die das?«. Die beiden Veranstalterinnen – Eva Sturm und Stella Rollig – erläuterten die Wahl des Titels für das internationale Zusammentreffen von Vertretern aus Kunstpraxis, Kritik, Philosophie, Pädagogik sowie Kulturpolitik in der nachträglich erschienenen Tagungsdokumentation wie folgt:

»Ironisch spielt er an auf die Anmaßung gesellschaftlicher Nützlichkeit der Kunst und die Konkurrenz zwischen ausgewiesenen ExpertInnen und dilettierenden KünstlerInnen in der sozialen, vermittelnden und karitativen Praxis. Die Frage nach dem ›Dürfen‹ verweist auf die Hoffnung, daß es eine Art Über-Ich geben könnte, eine Instanz, welche die Grenze des Möglichen festzulegen imstande wäre.«⁷

Die Frage nach der Erlaubnis oder Legitimation – »Dürfen die das?« – wird von den AutorInnen als impliziter Wunsch nach einer, wie auch immer gearteten, gesetzgebenden Instanz gewertet, stößt aber ins Leere, hat keinen Adressaten, da ihrer Meinung nach eine solche Instanz »nicht mehr lokalisierbar« sei, sondern »in sozialen Bezügen zu diffundieren« scheine. Die

6 Besonderen Einfluss hatte die von Susan Lacy und Mary Jane Jacob in Chicago kuratierte Ausstellung »Culture in Action«. Mit dem von den KuratorInnen verwendeten Begriff ›New Genre Public Art‹ – im deutschsprachigen Raum mit ›neue öffentliche Kunst‹ übersetzt – werden solche Praxen bezeichnet, die »die Definition des Publikums für zeitgenössische Kunst zu erweitern« beabsichtigten. Vgl. Jacob, Mary Jane: »Outside the Loop«, in: Culture in Action. A public art programm curated by Mary Jane Jacob, Seattle 1995, S. 50-61, insbes. S. 52; Kravagna, Christian: »Arbeit an der Gemeinschaft. Modelle partizipatorischer Praxis«, in: Achim Könneke/Marius Babias (Hg.): Die Kunst des Öffentlichen, Hamburg, 1998, S. 29-46, insbes. S. 33f.

7 Rollig, Stella/Sturm, Eva: »Einleitung«, in: dies.: Dürfen die das? Kunst als sozialer Raum. Art. Education. Cultural Work. Communities, Wien 2002, S. 13-24, insbes. S. 15.

Autorinnen kommen zu dem Schluss: »Die Verhandlungen müssen stets neu geführt, die Grenzen immer wieder neu gezogen werden.«⁸

Aber ist die Frage »Dürfen die das?« im Kontext der Diskussion ausschließlich als Zeichen einer bloß herbei gewünschten Autorität zu deuten? Lässt sie sich nicht ebenfalls als Indiz für die Wirksamkeit von Handlungsbeschränkungen interpretieren, welche sich strukturell manifestieren? Die Frage nach dem Dürfen wäre dann weniger durch vorausseilenden Gehorsam als vielmehr durch das Wissen um eine soziale Realität motiviert. Sie wäre Zeugnis von der Erfahrung begrenzter Freiheit – einer Erfahrung, die zeigt, dass eben nicht alles verhandelbar ist, sondern in der Regel nur Wenige dürfen, sprich, dass nur eine Minderheit als selbstverständlich legitimiert gilt, überhaupt in Verhandlung zu treten.

Aber was eigentlich soll verhandelt werden? Was wird verhandelt? Wie wird verhandelt? Und – mit wem?

In Publikationen, Aufsätzen und Diskussionsvorlagen sind es immer wieder ethisch-politische Argumente und Normen, die geltend gemacht werden, wenn es darum geht, Kunstpraxen zu bewerten, die auf Partizipation angelegt sind. Ein Einwand folgt dem nächsten:

»Dass es sich dabei weniger um Schaffung von Gegenöffentlichkeiten oder um ›Störung‹ als um systemimmanente ›Entstörungsdienste‹ handle, dass von der Kunst sozialstaatliche Aufgaben des Typs der sanften sozialen Kontrolle übernommen, verfeinert oder perfektioniert würden, dass sie gemeinschaftsorientiert sei, dass ein traditionelles charismatisches und paternalistisches Künstlerbild zugrunde liege, dass differenzbekräftigende Identitätspolitik betrieben würde, oder dass die gemeinschaftsorientierte Kunst marginalisierten Orten eine spezifische symbolische Identität über die ›authentischen‹ Merkmale der in die kollektive künstlerische Produktion einbezogenen Laien verschaffe, die sich früher oder später im Rahmen von städtischen Entwicklungsprojekten oder auch am Immobilienmarkt profitabel verwerten ließen.«⁹

8 Ebda.

9 Wuggenig, Ulf: »Kunst im öffentlichen Raum und ästhetischer Kommunitarismus«, in: Christian Philipp Müller/Achim Könneke: Kunst auf Schritt und Tritt. Public art is everywhere (im Auftrag der Kulturbörde der Freien und Hansestadt Hamburg), Hamburg 1997, S. 76-93, insbes. S. 87 f.

Auffällig ist, dass in dem Moment, in dem die sozialen Bedingungen bei der Entstehung von Kunst ins Blickfeld gerieten (indem Künstler sie thematisierten und zum offensichtlichen Bestandteil ihrer Arbeit machten), herrschende Vorstellungen darüber zum Vorschein kamen, was sozial richtig oder verkehrt sei; und dies sowohl von Seiten der Kunstkritik als auch von Vertretern konkurrierender Kunstbegriffe. Die Diskussion über die Frage ›Ist das Kunst?‹ wurde jetzt von der Frage ›Ist das ethisch zu vertreten?‹ abgelöst und mündete in Auseinandersetzungen über das richtige Design des kulturellen, sozialen und politischen Anderen.¹⁰ Oder die Frage nach der Kunst wurde von realpolitischen Rhetoriken über die Strukturveränderungen in der Gesellschaft durchzogen und verdeckt (Stichworte sind Werteverfall, alternative Lebensformen, Abbau des Sozialstaates, ›Zwang produzierende Institution‹ kontra ›Interessengebundenheit des freien Marktes‹). Kriterien wurden ins Feld geführt, die neu schienen, weil sie aus kunstexternen Bereichen wie z. B. den Sozialwissenschaften, der politischen Praxis und Theorie oder der philosophischen Ethik stammten und innerhalb der Kunswissenschaften nicht auf eine gefestigte Tradition zurückgreifen konnten.

Legitimationsprobleme sozialer Kunst

Unabhängig davon, ob jener oben genannte Katalog von Einwänden im Einzelfall berechtigt sein mag, ist auffällig, dass Argumente dieser Art bei der Einschätzung ›musealer‹, objektbezogener Kunstwerke kaum ins Gewicht fallen. Dabei ist natürlich auch die »traditionelle, institutionelle Kunst in Prozesse der Gemeinschaftsbildung eingebunden«, worauf der Kunstsoziologe Ulf Wuggenig hingewiesen hat. Wenn auch auf einem anderen sozialen Niveau und ohne formulierte Absicht trügen solche Kunstwerke zur individuellen Distinktion und zur Bildung von Statusgruppen bei. Was die an der ›neuen öffentlichen Kunst‹ geübte Kritik vermissen lasse,

10 Vgl. hierzu z. B. die Diskussion zwischen Gerald Raunig (»Spacing the Lines. Konflikt statt Harmonie. Differenz statt Identität. Struktur statt Hilfe«, S. 118-127) und Monika Schwärzler (»Bedürftige, alter egos, schöne Unbekannte. Vom richtigen Design des Anderen in partizipatorischen Kunstprojekten«, S. 148-160), in: Rollig/Sturm (2002).

sei die Reflexion und Offenlegung der jeweils eigenen »Verankerung im institutionellen Kunstsysten«.¹¹

Häufig genug führt(e) die Andersartigkeit der durch die neuen Kunstprojekte aufgeworfenen Problematiken, wie die Fragen der politischen Mitbestimmung, der sozialen Unterschiede und der Diversität von Kultur- und Kunstbegriffen, dazu, dass den Werken der Kunstcharakter schlicht abgesprochen und sie der Sozialarbeit zugeordnet wurden.¹² Bei aller Werteschätzung der jeweiligen sozialen Dimension – offensichtlich besteht große Not, sobald es um die Inanspruchnahme und Legitimierung ihres Kunstcharakters geht.¹³ Besonders augenfällig wird das anhand von theoretischen Perspektiven, die gesellschaftskritischer, politischer oder sozialer Kunst einen Sonderstatus zuweisen wollen. Allzu deutlich arbeitet diese Sonderbehandlung einer Separierung zu und geht so den Konsequenzen und Herausforderungen, die diese Kunst für den Kunstdiskurs und die hier gängigen Bewertungsmaßstäbe hat, aus dem Weg. Die Möglichkeit einer umfassenden Kritik und Korrektur am bestehenden Wertekanon wird den sozialen Kunstpraxen so genommen. Sie werden an einen anderen, vom Museum und seiner Tradition geschiedenen Ort verwiesen, so dass es zu keinen Begegnungen oder Konflikten zwischen den Feldern kommen kann.¹⁴

11 Wuggenig, in: Müller/Könnenke (1997), S. 88 f.

12 Die hierbei gleichzeitig praktizierte Abwertung sozialer Berufsfelder impliziert aber nicht nur die Ablehnung sozial- bzw. kulturpolitischer Errungenschaften (Soziokultur), sondern ist begleitet von der selbstverständlichen Bevorzugung eines Lebensstils und der Ästhetik von sozialen Klassen(-segmenten), welche es sich erlauben können, mit derlei Tätigkeitsfeldern und den damit gesellschaftlichen Problematiken nicht in Berührung zu kommen.

13 So entschied selbst eine Sympathisantin sozial engagierter Kunst wie die dem Kuratorenteam der documenta 11 zugehörige Ute Meta-Bauer bei der Einweihungsrede des *Park Fiction*-Archivs in Hamburg, dass es eigentlich egal sei, ob das nun »Kunst oder gute Sozialarbeit« heiße, wichtig sei allein, »dass diese Arbeit gemacht« werde (zitiert nach eigener Mitschrift).

14 Der amerikanische Kunstphilosoph Arthur Danto liefert hier ein besonders gutes Beispiel. Während das Museum und seine Werke, die es ästhetisch zu rezipieren gelte, auf eine religiöse oder philosophische Erfahrung abhöben, indem sie die Lebensimmanenz hervorbrächten, thematisiere die »extramuseale Kunst« Fragen, die mit einer spezifischen sozialen Gruppe korrespondierten (weshalb diese

Kunst ist sozial determiniert

Ansinnen der vorliegenden Arbeit ist es, in dieser Situation eine Sprache zu finden und Argumente zu erarbeiten, welche die Rolle des Sozialen, aber auch der Kunst aus derlei beengten Enklaven zu entlassen helfen. Denn die Möglichkeiten sozialer Interaktion werden durch die Entzifferung von Hierarchien zwischen Bedürftigen und Gönern nicht nur unzureichend beschrieben – sie werden auch erheblich gestutzt. Gestutzt wird auch die Kunst, lässt man ihr eine Interpretation angedeihen, die ihren Aussagewillen zugunsten der Betonung rein formaler Aspekte entkräftet. Laut Arnold Hauser geht dabei Entscheidendes verloren:

»Wenn wir nun von dem Ziel, das der Künstler mit seinem Werk verfolgt, dem Ziel der Belehrung, Überzeugung und Beeinflussung, nichts wissen oder nicht wissen wollen, haben wir von seiner Kunst nicht viel mehr als der Unkundige vom Fußball, das er nach der Schönheit der Bewegungen der Spieler urteilt.«¹⁵

Dieses Zitat bringt auf den Punkt, warum die Frage nach dem vermittelnden Charakter von Kunst nach wie vor so viel Brisanz enthält. Denn Hausers Formulierung legt nahe, dass ein Kunstabegriff, der sich ausschließlich auf ästhetische¹⁶ oder formalistische Kategorien stützt, dazu tendiert, die intentionalen oder »belehrenden« Aspekte von Kunst zu kappen.

Wie also lassen sich soziale oder vermittelnde Kategorien aus einer künstlerischen Perspektive aus denken? Im Zentrum der folgenden Abhand-

Kunstform letztlich die »Tribalisierung des Museums« zur Konsequenz habe). Die »extramuseale Kunst« wende sich, so Danto, nicht an den »Betrachter als Betrachter«, sondern sei »an eine bestimmte ökonomisch, religiös, sexuell, rassistisch, ethisch oder national definierte Gemeinschaft gerichtet.« In ihrem Kunstanspruch berufe sie sich entsprechend nicht auf ästhetische, sondern auf politische oder moralische Begründungsmuster. Vgl. Danto, Arthur C.: »Das Museum und die durstigen Millionen«, in: ders.: Das Fortleben der Kunst, München 2000 (1997), S. 201-246, insbes. S. 242.

15 Hauser, Arnold: »Eine Soziologie der Kunst«, München 1958, S. 1-5, zit. n.: Cornelia und Kunibert Bering: Konzeptionen der Kunstdidaktik. Dokumente eines komplexen Gefüges, Oberhausen 1999, S. 60.

16 Hier im umgangssprachlich üblichen Sinne von »schön« oder »optisch angenehm« verwendet.

lung steht die Frage, ob und inwiefern sich ein Kunstbegriff, der seine Vermittlung mitdenkt, aus der Geschichte der Kunst und ihrer Theoriebildung selbst ableiten lässt. Bewusst setze ich mit dieser Fragestellung genau an jenem disziplinären Scheitelpunkt an, der Kulturproduzenten im Normalfall vor eine Entweder-oder-Entscheidung stellt: entweder Kunstproduktion oder Vermittlung, entweder Lehrer oder freischaffende Künstlerin, aber auch entweder Künstler oder Kritikerin, Kurator etc. Die durch diese Arbeitsteilungen hergestellten und reproduzierten Trennungen führen zu der beschriebenen Zweitrangigkeit von, der Vermittlung zugeordneten Tätigkeiten. »Zweitrangig« ist dabei in doppeltem Sinn zu verstehen: im Sinne einer wertmäßig hierarchischen Stufung und im Sinne einer zeitlichen Gliederung.

Die den professionellen Standards entsprechende Aufteilung von Tätigkeiten begünstigt eine Kunstauffassung, die das künstlerische Werk von seinem Wirkungsrahmen loslässt. Es ist dann umso leichter, es auf seine objekthaften Eigenschaften, sein Material, formale Regeln oder optische Qualitäten zu reduzieren. In der Vermittlungspraxis geht es aber »weder um das Objekt als Ding, noch ausschließlich um das Objekt als Werk, sondern stets auch um das Andere, das im Objekt eingehüllt und unsichtbar ist.¹⁷«

Argumentativer Aufbau und Methoden

Die Frage nach den vermittelnden Anteilen künstlerischer Praxis wird im Folgenden in fünf Kapiteln behandelt. Die Kapitel bauen aufeinander auf, untersuchen aber je einen eigenen Aspekt. Im Wesentlichen ist das Vorgehen hermeneutisch, d. h. ich ziehe Quellen zurate, zitiere und interpretiere Autoren, die sich zu dem jeweiligen Teilespekt geäußert haben. Wenn möglich, wird dabei direkt auf Künstlertexte zurückgegriffen. Anstatt diese einer Metatheorie unterzuordnen, zog ich es vor, der Vielstimmigkeit der verschiedenen Ansätze Raum zu geben.

Das erste Kapitel widmet sich der Ausgangslage, wie sie sich mir seit Mitte der 1990er Jahre darstellt. Um die Weitverzweigtheit der Diskussion nachzuzeichnen und die Problematik zu entfalten, kommen verschiedene Sprecher zu Wort, die sich damals zum Thema Vermittlung äußerten. Aus der Perspektive einer teilnehmenden Beobachterin der Diskussionen und

¹⁷ Maset, Pierangelo: Ästhetische Bildung der Differenz. Kunst und Pädagogik im technischen Zeitalter, Stuttgart 1995, S. 23.

der Praxis lege ich die oft verwirrende Diversität der Einsätze verschiedener Sprecher und der von ihnen mitgebrachten Referenz- und Ordnungssysteme auszugsweise dar. Der hieraus resultierende, widersprüchlich anmutende Themenkomplex machte es notwendig, in einem zweiten Schritt einige Charakteristika der Diskussion herauszuarbeiten. Um einen Hauptkonflikt hervorzukehren, wird anschließend eine zeitgenössische Position zur Vermittlungsfrage (Thomas Wulffen) mit dem Werkbegriff einer historischen Kunstauffassung (El Lissitzky) konfrontiert. Das Beispiel von Lissitzky legt nahe, dass sich der Stellenwert von Vermittlung von der Arbeit an einem bestimmten Kunstbegriff nicht trennen lässt.

Lissitzkys Position verlangte nach einer vertiefenden Betrachtung. Da eine Übertragung seiner Auffassung auf die gegenwärtige Vermittlungsdiskussion nicht umstandslos möglich ist, beschäftigt sich das zweite Kapitel eingehend mit dem Aufkommen des sozialen Kunstbegriffs durch die Avantgarden im nachrevolutionären Russland. Methodisch berufe ich mich hierbei auf die von Pierre Bourdieu vorgeschlagene »doppelte Historisierung«. Sie verlangt zunächst die Rekonstruktion der historisch-politischen Rahmenbedingungen und die Berücksichtigung des künstlerischen und geistigen Einflussfeldes einer künstlerischen Manifestation. In einem zweiten Schritt wird dann der Vermittlungsweg, den diese künstlerische Position aus der Vergangenheit zurücklegen musste, um in die Gegenwart zu gelangen, beleuchtet.

Um Letzteres zu tun, war es notwendig, auf die Avantgardedebatte einzugehen, die, in den 1970er Jahren beginnend und maßgeblich von Peter Bürgers »Theorie der Avantgarde« beeinflusst, unser Avantgardebild bis heute prägt. Vor dem Hintergrund der ersten Historisierung wird deshalb Bürgers Argumentationsgang ausführlich erörtert. Dabei geht es darum, zu zeigen, dass eine Theorie, welche »die Folgenlosigkeit der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft als deren Prinzip¹⁸ erkennt, an der Schlüssigkeit der eigenen Überzeugung interessiert – also in dem Versuch, mit sich selbst übereinzustimmen – auch dazu beitragen muss, sich vor jeder Veränderung zu verwahren. Mir lag daran, die Denkmuster zu verstehen, die der Abwendung des künstlerischen Veränderungspotenzials zugrunde liegen.

Die Rekonstruktionsarbeit erwies sich als äußerst ertragreich. Je ausführlicher ich mich mit der Geschichte und den Konzepten der russischen

18 Vgl. Bürger, Peter: Theorie der Avantgarde, Frankfurt/M. 1974, S. 78.

Avantgarde befasste, desto deutlicher wurde, dass sie sich für eine Genealogie zeitgenössischer Kunst(vermittlungs)-Praxis eignen. Dabei stieß ich auf die Notwendigkeit einer »anderen Kunstgeschichte«.¹⁹ Denn die Marginalisierung von dem, was ich den *sozialen Kunstbegriff* nennen möchte, ist eng verknüpft mit der Verdrängung von dessen Geschichte durch die offizielle (oftmals marktkonditionierte) Historie. Teil dieser Verdrängung bzw. Umwertung ist die Entkoppelung von Kunst und ihrer Vermittlung. Das heißt, dass genau dieser Kunstbegriff ein Problem bei seiner eigenen Verbreitung mit sich führt.

Auch das dritte Kapitel behandelt das Spannungsfeld zwischen künstlerischen Vorstößen und ihrer kunstwissenschaftlichen Fassung. Bei der Beschäftigung mit künstlerischen Formen der Vermittlung und Publikumsadressierung in der Nachkriegskunstgeschichte geht es zunächst darum, die Lücke zwischen den avantgardistischen Projekten der 1910er und 20er Jahre und der aktuellen Situation zu überbrücken. Um zu zeigen, dass die avantgardistischen Bemühungen nicht ohne Anschluss waren, sondern in einer Vielzahl von weiteren Experimenten mündeten, stelle ich eine Kette von Verfahren zusammen, bei denen die Ansprache und Einbeziehung des Publikums konzeptioneller Bestandteil der künstlerischen Arbeit sind.

Zwar mit einiger Verspätung und über den Umweg der Literaturwissenschaft spielt die Rezeptionstheorie in den Kunstwissenschaften der letzten Dekaden eine immer wichtigere Rolle. Inwiefern enthält und/oder transportiert der rezeptionsästhetische Analyseansatz aber selbst schon einen bestimmten Kunstbegriff? Geleitet von dieser Überlegung untersuche ich, ob die Rezeptionstheorie von Wolfgang Kemp mit den ausgesuchten künstlerischen Ansätzen kompatibel ist. Nur vordergründig ging es dabei um eine Kritik an Kemps Untersuchungsinstrumentarium. Vielmehr erhoffte ich mir über den Weg der Anwendung desselben, zu einer genaueren Bestimmung von künstlerischen Verfahren zu gelangen, die bei den Rezeptionsbedingungen ansetzen.

Die in den 1990er Jahren aufkommende Kontextkunst bildet einen weiteren wichtigen Anstoß für die vorliegende Arbeit. Sie bestimmt sich dadurch, den Kontext künstlerischen Arbeitens zum Material und Reflexions-

19 Vgl. Rollig, Stella: »Zwischen Agitation und Animation. Aktivismus und Partizipation in der Kunst des 20. Jahrhunderts«, in: Rollig/Sturm (2002), S. 128-139.

gegenstand künstlerischer Bearbeitung zu machen. Unter dem spezifischen Titel »Künstlerische Feldforschung« frage ich im vierten Kapitel anhand von drei ausgewählten Projekten aus der Kontextkunst, inwiefern diese Beispiele die in den vorangegangenen Kapiteln behandelten Praxen und Kunstbegriffe fortsetzen oder weiterentwickeln. Dabei wechsle ich die Perspektive: von einer kulturwissenschaftlichen Blickrichtung, die ausdrücklich kunstpädagogische Aspekte berücksichtigt, zu einer bildungstheoretischen Spekulation.

Im fünften und letzten Kapitel fasse ich die Erträge der einzelnen Arbeitsschritte zusammen und versuche, sie in Hinblick auf die Herausforderungen an heutige Vermittlungsarbeit auszuwerten und einige Folgerungen zu ziehen.

Michel Foucault hatte die Genealogie als eine kritische Arbeit verstanden, die »Fälle von Diskursen zu behandeln versucht, die das, was wir denken, sagen und tun in verschiedensten historischen Ereignissen versucht zu bezeichnen«. Mit der so hervorgebrachten »Kontingenz, die uns zudem gemacht hat, was wir sind«, verband Foucault die »unbestimmte Freiheit«, »Möglichkeiten auf[zu]finden, nicht länger das zu sein, zu tun oder zu denken, was wir sind, tun oder denken«.²⁰ Hieran orientiert sich die vorliegende Untersuchung: Entlang einer nicht-chronologischen, vom unsicheren Standpunkt gegenwärtiger Problemlagen motivierten Kapitelabfolge, möchte die Arbeit einen diskurskritischen Beitrag zu einer »Genealogie der Kunstvermittlung« leisten.

Formale Anmerkungen

Nach längeren Überlegungen habe ich mich zugunsten einer besseren Lesbarkeit gegen die feminine Schreibweise entschieden. Es liegt mir aber daran, zu betonen, dass ich bei Verwendung der maskulinen Form (»die Künstler«, »die Betrachter« etc.) unbedingt Frauen einbeziehe. Kursiv gesetzt sind im Haupttext entweder Eigennamen oder Hervorhebungen meinerseits. Zitate innerhalb von Zitaten sind mit einfachen Anführungsstrichen gekennzeichnet. Auslassungen in Zitaten sind durch eckige Klammern ausgewiesen. Ergänzungen oder Hervorhebungen meinerseits habe ich in

20 Foucault, Michel: »Was ist Aufklärung?«, in: Eva Erdmann/Rainer, Forst/Axel Honneth (Hg.): Ethos der Moderne. Foucaults Kritik der Aufklärung, Frankfurt/M. 1990, S. 35-54, insbes. S. 46.

Zitaten zusätzlich durch meine Initialen markiert. Die zitierten Quellen werden in der Fußnote bei der Erstnennung ausführlich angegeben. Bei mehrfacher Verwendung setze ich Sigel ein, die sich in der Regel aus dem Namen des Autors/Herausgebers und in Klammer gefasstem Erscheinungsjahr zusammensetzen. Zitate aus dem Internet gebe ich mit der URL an und vermerke das Datum des Abrufs anschließend in Klammern.

Dank

Ich möchte mich sehr herzlich bei allen bedanken, die mich beim Schreiben unterstützt und begleitet haben.

Insbesondere gilt Pierangelo Maset mein Dank für seine Ermutigung, seine Positivität und Geduld. Seine Art, Differenzbildung zu betreiben, sein Engagement und seine Kunstsinn sind auf so mancher Strecke wegführend für mich. Michel Chevalier hat mich an seiner archivarischen Arbeit teilhaben lassen. Ohne die Begegnung mit seinem Wissen und Kunstsinn und den damit verbundenen intensiven Streitgesprächen wäre diese Arbeit nicht zu stande gekommen. Tobias Still hat durch seine präzise Kritik wichtige Gedankengänge geschärft. Durch die herausfordernde Zusammenarbeit mit Cornelia Sollfrank sind unerwartet neue Erfahrungen in die Textarbeit eingeflossen. Nicole Vrenegor und Wanda Wieczorek haben korrekturgelesen. Daniela Steinert hat wertvolle Lektoratsarbeit geleistet.