

GILA KOLB & NORA STERNFELD

„Glauben Sie mir. Kein Wort.“

Die Entwicklung der Kunstvermittlung zwischen *documenta X* und *documenta 14**

* Dieser Text erscheint in deutlich gekürzter Form in: Birgit Jooss/Philipp Oswalt/Daniel Tyradellis (Hg.): *Bauhaus | documenta*, Leipzig 2019.

¹ Siehe Luisa Ziaja/Nora Sternfeld: „What Comes After the Show. On Post-Representational Curating“, in: Saša Nabergoj/Dorothee Richter (Hg.): *OnCurating*, Nr. 14, 2012, online unter: www.on-curating.org/files/oc/dateiverwaltung/old%20Issues/ONCURATING_Issue14.pdf [12.01.2019].

Gila Kolb und Nora Sternfeld waren im Kontext der (documenta-) Kunstvermittlung seit der *documenta X* als Lernende, Lehrende und Vermittlerinnen teils direkt und teils indirekt beteiligt. Basierend auf ihren Erfahrungen, ihren Gesprächen mit weiteren AkteurInnen sowie auf Materialien aus dem documenta archiv, Texten und weiteren öffentlich zugänglichen Quellen gehen sie im vorliegenden Beitrag den Ansätzen und Effekten der documenta Kunstvermittlung der letzten zwanzig Jahren nach. Im Zusammenhang mit einem seit den 1990er Jahren zunehmend offenen, prozessualen, diskursiven und kontextsensiblen Kunstbegriff verstehen sie Kunstvermittlung grundsätzlich als wesentlichen Teil der kuratorischen Konstellation, sodass es bei der Vermittlung eher darum geht, dass etwas geschehen kann, als dass bloß etwas gezeigt wird.¹ Die Kunstvermittlung der letzten fünf documenta Ausgaben, so argumentieren sie, entwickelte sich vor diesem Hintergrund mal im affirmativen, mal im reflexiven, mal im kritischen Dialog mit den jeweiligen kuratorischen Konzepten und stimulierte dabei auch merklich die Diskurse und Praktiken der Kunstvermittlung über die documenta hinaus. Neben einer Strategie des Entbergens bei der *dX* (1997) beschreiben die Autorinnen den Ansatz der Gegenkanonisierungen bei der *D11* (2002), die kritisch-reflexiven Praxen bei der *d12* (2007), skeptische Versammlungen von situiertem Alltagswissen bei der *d(13)* (2012) sowie den Anspruch des Verlernens eigener Prämissen vom Süden her bei der *d14* (2017).

Editorial: Nanne Buurman & Carina Herring

„Glauben Sie mir. Kein Wort.“¹ Die Entwicklung der Kunstvermittlung zwischen *documenta X* und *documenta 14*

Jede *documenta* seit 1997 hat die Idee einer „Kunstvermittlung“ zunächst im deutschsprachigen Raum und mittlerweile in vielen Teilen der Welt mitgeprägt und jeweils in Auseinandersetzung mit Theorien und Praxen in Kunst und Pädagogik vorangetrieben. So entwickelte sich ein zunehmend konturierter Begriff der „Kunstvermittlung“ als eigenständige, kritische und dekonstruktive Praxis.² Die Kunstvermittlungsansätze der jeweiligen *documenta* Ausstellungen erhielten Impulse von translokalen Kontexten und strahlten wiederum in diese aus – sodass der deutsche Begriff „Kunstvermittlung“ mittlerweile gar weltweit zu einem Referenzpunkt im Feld geworden ist. Bis zur *documenta X* war Kunstvermittlung nicht unbedingt die Bezeichnung für pädagogische Praktiken in Institutionen³ – erst im Anschluss an diese Ausstellung wird der Begriff zunächst in Deutschland und nach der *documenta 12* (2007) auch zunehmend international zum Sammelbegriff für eine vielschichtige Tätigkeit im Ausstellungsbereich.⁴

Das Präfix „ver-“ in Vermittlung kommt im Kontext der *documenta X* gemeinsam mit einem dekonstruktivistischen Selbstverständnis in den Diskurs: Es verweist darauf, dass – über die Idee der Weitergabe von Festgeschriebenem in gleicher Form hinaus – Vermittlung immer auch Transformation bedeutet und auf etwas hindeutet, das nicht zu fassen ist. Sehen wir das Präfix in diesem Sinne, dann geht es bei der *Vermittlung* weniger um eine simple Übermittlung, Datenübertragung oder Mediation, sondern mindestens so sehr darum, dass Brüche, Widerstände und Irritationen eine kritische Reflektion ermöglichen. Denken wir etwa an die Konnotationen des Präfix bei „ver-lernen“ oder „ver-lieben“.⁵ Eine ähnliche Definition von Kunstvermittlung nimmt Eva Sturm in Unterscheidung zur Kunstpädagogik vor: „Nicht jede Kunstpädagogik ist Kunstvermittlung, sondern nur da, wo sie mit Kunst, von Kunst aus, rund um Kunst arbeitet.“⁶ Anhand der Diskurse, theoretischen Bezugspunkte und Praktiken seit den ausgehenden 1990er Jahren verfolgen wir mit diesem Text Verschiebungen, Kontinuitäten und Brüche von Kunstvermittlungsansätzen bei der *documenta*.⁷

¹ T-Shirt-Aufschrift einer Kunstvermittlerin der *documenta 12*. Siehe Julia Ziegenbein: „Dem Blick den Blick zu sehen geben. Wie ein Hilfsmittel der Präsentation sich selbst präsentierte“, in: Carmen Mörsch et al. (Hg.): *Kunstvermittlung 2. Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12. Ergebnisse eines Forschungsprojekts*, Zürich-Berlin 2009, S. 227–242, hier S. 233.

² Siehe Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hg.): *Kunstcoop*®, Eine Publikation zu 2 Jahren Kunstvermittlung der Gruppe Kunstcoop® in der NGBK, Berlin 2002. Siehe insbesondere Carmen Mörsch: „Enttäuschte Erwartungen, bestätigte Befürchtungen: Kunstcoop® in der Ordnung der Diskurse“, S. 76–91.

³ 1995 – zwei Jahre vor der *documenta X* – erscheint das *Handbuch museumspädagogische Ansätze* in den Berliner Schriften zur Museumskunde. Dort ist zwar von einer deutlichen Zunahme des Interesses an museumspädagogischen und museumsdidaktischen Fragen die Rede, der Begriff der Kunstvermittlung kommt dabei aber noch nicht als zentraler Begriff vor. Siehe Kirstin Fast (Hg.): *Handbuch museumspädagogischer Ansätze*, Opladen 1995.

⁴ Siehe „Zeit für Vermittlung“, online unter: <https://www.kultur-vermittlung.ch/zeit-fuer-vermittlung/v1/?m=1&m2=1&lang=d> [12.01.2019]

⁵ Siehe hierzu Nora Sternfeld: *Verlernen vermitteln. Kunstpädagogische Positionen 30*, Hamburg 2014, S. 9, auch online unter: kunst.uni-koeln.de/_kpp_daten/pdf/KPP30_Sternfeld.pdf [12.01.2019].

⁶ Eva Sturm: „Kunst-Vermittlung ist nicht Kunst-Pädagogik und umgekehrt“, in: Johannes Kirschenmann/Rainer Wenrich/Wolfgang Zacharias (Hg.): *Kunstpädagogisches Generationengespräch: Zukunft braucht Herkunft*, München 2004, S. 176–182, hier S. 176.

⁷ Um dabei den Beitrag auf der Länge eines Artikels zu belassen, werden einige Zusammenhänge zusammenfassend dargestellt. Jede *documenta* Ausstellung und ihre Vermittlung stellen in unseren Augen ein eigenes Desiderat der Forschung dar. Deshalb wird ausführlich auf weitere Literatur im Diskurs verwiesen. An dieser Stelle seien Mara Ryser sowie den MitarbeiterInnen des *documenta* archiv herzlich gedankt.

documenta X – Führungen als Strategien des Entbergens

„Doch ich weiß, daß mit Kindern ins Museum zu gehen, der nicht allein seligmachende Weg ist, sie zur Kunst zu bringen.“ Dieser Satz von Catherine David, künstlerische Leiterin der *documenta X* (1997), der Vermittlung in wenigen Worten als notwendig und doch ungenügend markiert, steht der Einleitung der *Materialien zur documenta X. Ein Reader für Unterricht und Studium* voran.⁸ Es ist insgesamt bezeichnend für die Verschiebung der Debatten im künstlerischen Feld der 1990er Jahre, dass zur *dX* ein ganzer Reader erschien, der die Vermittlung ins Zentrum rückte, und zwar vor dem Hintergrund einer zunehmend relationalen, diskursiven und kollaborativen künstlerischen Praxis, die den Werkbegriff überschreitet.⁹ Die Auseinandersetzung mit der Kunstvermittlung prägt die *Materialien* ab ihrem ersten Wort und wird im selben Atemzug als unmögliche Aufgabe vorgestellt.

Die Rede von der Vermittlung kam also in den späten 1990er Jahren gleichzeitig mit einer sehr kritischen Auseinandersetzung mit Fragen der Vermittelbarkeit auf.¹⁰ Ein wesentlicher Referenzpunkt wurde dabei der von Pierangelo Maset verfasste Text „Strategien des Entbergens: Kontextkunst und Kunstpädagogik“ aus den *Materialien zur documenta X*.¹¹ Ausgehend von dort gezeigten künstlerischen Positionen (wie etwa denen von Hans Haacke und Christian Philipp Müller) zeigt er die Bedeutung der aktiven Einbeziehung der BetrachterInnen für den Werkbegriff auf – die Kunst wird zum Instrument, zur AkteurIn, zum Anlass für Auseinandersetzung. Kunstvermittlung hielt also in den 1990er Jahren als reflexive Praxis Einzug in das Kunstfeld. Sie kann damit gewissermaßen als die performative, angewandte Seite der damaligen Kontextkunst gelten. Die *documenta* spielte bei diesem Bedeutungszuwachs eine wesentliche Rolle, denn sie verdichtete Diskussionen, wie sie zu diesem Zeitpunkt im Bereich der Museumspädagogik in Städten wie Berlin und Wien geführt wurden, und brachte sie mit ästhetischen Theorien sowie mit künstlerischen Strategien in Verbindung.¹²

Insgesamt waren rund 60 Personen als *Guides* auf der *documenta X* tätig.¹³ Zum ersten Mal war die Abwicklung und Organisation der Vermittlung strukturell ausgelagert.¹⁴ Die konkreten Angebote der Vermittlung waren dennoch eher konventionell kunstwissenschaftlich ausgerichtet: Sie bestanden aus einem „Führungsdienst“, aus Vorträgen sowie individuell buchbaren Leistungen, die später in einer Planungssitzung der

⁸ Siehe Johannes Kirschenmann und Werner Stehr: „Die Kuh muß zurück aufs Eis. Gegenwartskunst, Kunstbetrieb und Vermittlung am Beispiel der *documenta X*“, in: dies. (Hg.): *Materialien zur documenta X. Ein Reader für Unterricht und Studium*, Ostfildern Ruit 1997, S. 7–17, hier S. 7.

⁹ Siehe etwa Marius Babias (Hg.): *Im Zentrum der Peripherie. Kunstvermittlung und Vermittlungskunst in den 90er Jahren*, Basel 1995 sowie Rahel Puffert: *Die Kunst und ihre Folgen. Zur Genealogie der Kunstvermittlung*, Bielefeld 2012. Puffert schreibt dazu: „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“, ebd., S. 12.

¹⁰ Ein Kapitel des Readers ist ganz konkret mit „Kunst und ihre Vermittlung“ betitelt. Hier finden sich bereits heute noch sehr aktuell klingende Reflexionen zu *documenta* als Feld ästhetischer Forschungspraxis von SchülerInnen (Manfred Blohm) ebenso wie Fragen nach der Mündigkeit in der Kunstrezeption (Birgit Mandel). Vgl.: Birgit Mandel: „Wege zum mündigen Kunstrezipienten“, in: Stehr/Kirschenmann: *Materialien* 1997, S. 66–69 sowie Manfred Blohm: „Die *documenta X* als Feld für ästhetische Forschungsprojekte von Schülerinnen und Schülern“, ebd. S. 84–89.

¹¹ Pierangelo Maset: „Strategien des Entbergens. Kontextkunst und Kunstpädagogik“, in: Werner Stehr/Johannes Kirschenmann (Hg.): *Materialien zur documenta X*, 1997, S. 70–75.

¹² Im April 1997 fand in Wien die Tagung *Ist Kunstvermittlung eine Kunst?* organisiert von Eva Sturm und Sara Smidt statt, die wesentliche Impulse für die weiteren Entwicklungen im Feld gab. Insgesamt entwickelte sich in Wien in den 1990er Jahren eine lebendige und kritische Kunstvermittlungsszene. Siehe Renate Höllwart: „Vom Stören, Beteiligen und Sich Organisieren. Eine kleine Geschichte der Kunstvermittlung in Wien“, in: Beatrice Jaschke/Charlotte Martinz-Turek/Nora Sternfeld (Hg.): *Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen*, Wien 2005, S. 105–119.

¹³ Die Anzahl der KunstvermittlerInnen variiert in den Angaben in den vorliegenden *Materialien* zu den jeweiligen *documenta* Ausstellungen. Bezogen wird sich hier auf die Informationen aus dem *documenta* archiv, *Documenta 11*, insbesondere Mappe 472 und Presseberichte, die zwischen 60 und 80 Personen nennen. Der englische Begriff *Guide* scheint das Wort *Führer*, das sich delegitimiert hat, zu ersetzen, ohne dabei jedoch die Praxis des Führens selbst infrage zu stellen.

¹⁴ Zwar war auch die „Besucherschule“ von Bazon Brock auf der *documenta 9* ein externes Angebot, aber diese ersetzte nicht die Führungen über die Ausstellung. Vielmehr fand die Besucherschule jeweils parallel zur *documenta* als eigenständiges Format statt.

Documenta11 Kunstvermittlung als preisstrukturell „kompliziert und deshalb zu vereinfachen“¹⁵ beschrieben wurden. Viele der KunstvermittlerInnen der *documenta X* arbeiteten später wieder für eine *documenta* als KunstvermittlerInnen – unter ihnen zwei als LeiterInnen des Vermittlungsprogramms.¹⁶

Documenta11 – Guides als Gegen-InformantInnen

Für die *Documenta11* (2002), die mit ihren Plattformen bereits mehr als ein Jahr vor der Eröffnung in Kassel begann und eine postkoloniale Dezentrierung des Westens vorantrieb, war die Vermittlung zentral für die kuratorische Konzeption. Der künstlerische Leiter, Okwui Enwezor, sah das *Education Project* als wesentlichen Teil seiner Ausstellung an – unter anderem in Verbindung mit einem StipendiatInnenprogramm für eine kleine Gruppe nicht-westlicher Kunst- und KulturarbeiterInnen. Er machte neben der organisatorischen Leiterin, Karin Rebbert, den Philosophen und Soziologen Oliver Marchart für die Konzeption und inhaltliche Leitung der Vermittlung verantwortlich und beauftragte ihn mit der Entwicklung eines Curriculums für die Ausbildung der VermittlerInnen. Marchart definierte „Vermittlung als Gegenkanonisierung“ und Erziehung als „im wesentlichen unvollendbaren Prozess“¹⁷.

Der eigentliche kuratorische Kern der Vermittlung bestand darin, dass sie ein Bindeglied zwischen den vier dezentralen Plattformen (transdisziplinäre Diskussionsforen in Wien/Berlin, Neu-Delhi, Lagos, St. Lucia) und der Ausstellung in Kassel bildeten. Eine 5-wöchige Ausbildung gab Einblicke in die Konzeption und die Arbeiten der *Documenta11*, in die Bedingungen der Realisierung der Ausstellung, in theoretische Kontexte des Ausstellens, in die Geschichte der *documenta* als Institution, aber auch in Ansätze der Vermittlung.¹⁸ Das Curriculum umfasste zum Beispiel Sprecherziehung und Tools zur Erarbeitung einer Führung.¹⁹ Dabei hatte eine Führung Karin Rebbert zufolge „grundsätzlich zweierlei zu leisten: sie sollte sowohl einzelne künstlerische Positionen vorstellen als auch den weiteren konzeptionellen Rahmen der *Documenta 11* reflektieren“²⁰. Darüber hinaus sollte sie Gegenerzählungen vorantreiben – verstanden als *counter-narratives*, die dem bereits anerkannten Kanon andere Versionen gegenüber oder zur Seite stellen – nicht ohne selbstreflexiv die eigene SprecherInnenposition zu befragen. Die Vermittlung hatte also ebenso hohe Ansprüche wie die Ausstellung: Sie sollte Teil des von der gesamten *Documenta11* verfolgten Projekts der Gegenkanonisierung sein und trug dazu bei, dass die

¹⁵ Handschriftliche Mitschrift „x:hibit und *Documenta11*“, 13.09.2011, in: *Documenta11*, Mappe 472, *documenta archiv*.

¹⁶ Eine davon ist Karin Rebbert, die fünf Jahre später den Bereich der Vermittlung auf der *Documenta11* organisatorisch leitete, ein anderer Ulrich Schötter, der die Vermittlung der *documenta 12* leiten sollte und sich im Interview so dazu äußert: „Nach meinem Studium habe ich dann aber für die *documenta X* und *Documenta11* als Kunstvermittler gearbeitet – bzw. für die *documenta X* als „Führer“ und für die *Documenta11* als „Guide“. Jetzt leite ich die Abteilung Vermittlung und wir nennen die Mitarbeiter „Kunstvermittler“, online unter: www.documenta12.de/100-tage/100-tage-archiv/documenta-12-vermittlung/interview-ulrich-schoetker.html [12.01.2019].

¹⁷ Er bezieht sich auf die erste Plattform der *Documenta11* in Wien im Frühjahr 2001: *Demokratie als unvollendeter Prozess* (die er ebenfalls wesentlich konzipierte). Siehe online unter: textuellebildhauerei.akbild.ac.at/Portal/projekte/documenta-lounge-2001 [12.01.2019].

¹⁸ Sie basierte auf einem Curriculum, das in Slots aufgeteilt war: Slot 1: thinking through D11, slot 2: de/constructing the artist – mapping the exhibition, slot 3: documenting documenta – the political archeology of an institution, slot 4: running against walls (and learning how to embrace your fate). Siehe Oliver Marchart: „Die Institution spricht. Kunstvermittlung als Herrschafts- und Emanzipationstechnologie“, in: Jaschke/Marinz-Turek/Sternfeld: *Wer spricht?* 2005, S. 34–58, hier: S. 51f.

¹⁹ Siehe hierzu *Documenta11* Mappe 167, *documenta archiv*.

²⁰ Karin Rebbert: Vortrag auf der ADKV-Tagung „Kunstvermittlung“ am 15. und 16. Juni 2002 in Kassel, *Documenta11*, Mappe 167, *documenta archiv*. Der Vortrag wurde in leicht veränderter Form publiziert: Karin Rebbert: „*Documenta11* Education“, in: Arbeitsgemeinschaft deutscher Kunstvereine (Hg.): *Kunstvermittlung zwischen partizipatorischen Kunstprojekten und interaktiven Kunstaktionen*, Berlin 2002, S. 87–93.

Documenta11 eine Hegemonieverschiebung der Diskurse im Kunstfeld vollzog.²¹

Insgesamt 120 Guides arbeiteten als VermittlerInnen für die *Documenta11* und nahmen an der Ausbildung Teil. Sie hatten die Aufgabe, die kritische, diskursverschiebende Position der *Documenta11* deutlich zu machen und BesucherInnen zum Gespräch einzuladen. Dazu sagte der damalige Geschäftsführer der documenta, Bernd Leifeld, der lokalen Tageszeitung HNA: „Wir haben 120 Guides in fünfwöchigen Kursen an der Universität ausgebildet. Das sind gute Leute, mit Lust am Dialog. Dialogbereitschaft ist ein Charakterzug dieser Führungen.“²² Die Abwicklung der Vermittlung wurde wie schon bei der *dX* an eine Agentur outgesourct. Insgesamt waren die Anforderungen an die Vermittlung sehr hoch, wie es sich an der Aussage in einem Planungsgespräch im Vorfeld der *Documenta 11* zeigt, die die Vermittlung deutlich in den Bereich der Dienstleistung rückt: „Der Gast darf sich nur über eines ärgern – das ist die Kunst (und der Preis?).“²³ Hier zeigt sich also, dass die Erwartung intellektueller Reflexivität seitens des Kuratoriums mit der Erwartung maximaler Flexibilität gegenüber der von der Geschäftsführung proklamierten Notwendigkeit, „pädagogisch und betriebswirtschaftlich“²⁴ zugleich zu denken, einherging. Diese Situation produzierte – und produziert bis heute – Widersprüche, auch in allen folgenden Vermittlungsprojekten im Rahmen der documenta.

documenta 12 – Kritische KunstvermittlerInnen

Für die *documenta 12* (2007) war Bildung zentral. Verknüpft mit der politischen Frage „Was tun?“²⁵, war diese explizit eines von drei Leitmotiven der von Roger Buerger und Ruth Noack kuratierten Ausstellung.²⁶ Entsprechend hoch war der Stellenwert der Vermittlung, die in unterschiedliche Bereiche gegliedert war. Diese waren: der *documenta 12 Beirat* (ein Gremium von SpezialistInnen lokalen Wissens, organisiert von Ayşe Güleç), *Die Welt bewohnen* (SchülerInnen, die sich die Ausstellung aneigneten und Führungen für Erwachsene anboten, konzipiert von Sonja Parzefall), *Aushecken* (das erste umfassende Kinder- und Jugendprogramm der documenta, konzipiert von Claudia Hummel), die *documenta 12 Halle Lunch Lectures* (das öffentliche Programm der *documenta 12*, koordiniert von Wanda Wiczorek) und nicht zuletzt die Abteilung *Vermittlung*, die wiederum ein umfangreiches Vermittlungsangebot entwickelte, das auch bei den *Lunch Lectures* präsentiert und reflektiert wurde. Hierfür haben der

²¹ Oliver Marchart skizziert diese auf vier Ebenen: 1) Repolitisierung des Kunstdiskurses, 2) Dezentrierung des Westens, 3) Diskursverschiebung an der Kunst-Theorie Schnittstelle, 4) Aufwertung von Vermittlungsstrategien. Siehe Oliver Marchart: *Hegemonie im Kunstfeld: Die documenta-Ausstellungen dX, D11, d12 und die Politik der Biennialisierung*, Köln 2008.

²² Bernd Leifeld in: *Hessische Niedersächsische Allgemeine (HNA)*, 16. August 2002, Nr. 189, Sonderseite Documenta11, o. S.

²³ Originalzitat: „Der Gast darf sich nur über eines ärgern – das ist die Kunst (und der Preis?) (BL)“, (Handschriftliches Protokoll eines Meetings von x:hibit und *Documenta 11* vom 13.09.2011, o. S., in: *Documenta11*, Mappe 472, documenta archiv.

²⁴ Gesprächsnotiz Vermittlungsteam, handschriftliches Protokoll eines Meetings von x:hibit und *Documenta11* vom 13.09.2011, o. S., in: *Documenta11*, Mappe 472, documenta archiv.

²⁵ Siehe *documenta Magazin* No. 3, education, Köln 2007.

²⁶ Das Einrichten von über die Ausstellung verstreuten, der Diskussion gewidmeten, sogenannten Palmenhainen verlieh der personalen Vermittlung zusätzlich Sichtbarkeit. Siehe z.B. Nanne Buurman: „Exhibiting Exhibiting. *documenta 12* as a Meta-Exhibition“, online unter: <https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/8042/buurman.pdf> [12.01.19].

Leiter der Vermittlungsabteilung Ulrich Schötter und die für die Begleitforschung Verantwortliche Carmen Mörsch ein Team von rund 80 KunstvermittlerInnen ausgewählt und ausgebildet.

Die Organisation und Theoretisierung der Vermittlung auf der *documenta 12* finden sich in zwei umfassenden Publikationen zusammengefasst und kritisch reflektiert, die den Namen „Kunstvermittlung 1 und 2“ tragen. Das klingt ambitioniert, doch nicht zu unrecht, sollten sie doch in den Folgejahren die Diskurse der Vermittlung an vielen Orten der Welt prägen.²⁷ Besonders der institutionskritische Anspruch, der sich selbst aus der Kritik nicht ausnahm, ist dabei bemerkenswert. Die Vermittlerin Julia Ziegenbein beschreibt eine von Hansel Sato mitentwickelte Methode, eine Führung zu beginnen, wie folgt:

Mit dem Rücken einer Spiegelwand zugewandt, stelle ich mich vor die Gruppe und eröffnete die Führung mit einem in sich widersprüchlichen kurzen Monolog, in dem ich paradoxerweise die Gruppe zu einem Ausstellungsgespräch einlade, aber niemand außer mir spricht. Ich sage: ‚Ich mache keine Führung im klassischen Sinne, ich will Sie auch zu Wort kommen lassen‘, während alle Anderen schweigend zuhören. Auf meinem T-Shirt steht der Aufdruck ‚Glauben Sie mir‘, auf dessen Rückseite in Spiegelschrift der Schriftzug ‚kein Wort‘. Letzterer wird erst auf der Spiegelwand hinter mir lesbar.²⁸

Wichtig für den Ansatz der kritischen Kunstvermittlung auf der *documenta 12* waren in diesem Sinne: die Lust am Performativen, bei dem Kleidung und Gestik als Kritik wirksam werden konnten, der Anspruch, Kunst forschend zu vermitteln, das Publikum als ExpertInnen ernst zu nehmen, die Orientierung an der gesellschaftlichen Relevanz von Kunst sowie die Strukturierung des Teams, die kollektive Organisationsformen der VermittlerInnen förderte.

Die Infragestellung von autorisiertem Wissen traf dabei VermittlerInnen und Publikum gleichermaßen: Beide wurden ermuntert, sich auf Basis eigener ästhetischer Erfahrungen von institutionell vorgegebenen und rein verbalen Wissensformen zu emanzipieren, wofür das „Führungsformat“ auf mindestens zwei Stunden angesetzt wurde. Die Ermächtigung der VermittlerInnen, eigene Positionen und Formate zu entwickeln statt kuratorische Konzepte nachzuerzählen, führte zudem dazu, dass BesucherInnen mit einer Vielzahl sich teilweise widersprechender Erzählungen und Vermittlungsmodi konfrontiert wurden.²⁹ Der performative und kritische Anspruch war auch prägend für Aushecken, den Raum für Kinder und Jugendliche auf der *documenta 12*, verortet zwischen zwei historischen Heckenkabinetten der Orangerie im Kasseler Auepark. Dort wurde in unterschiedlichen

²⁷ Ayşe Güleç et al. (Hg.): *Kunstvermittlung 1. Arbeit mit dem Publikum, Öffnung der Institution*, Zürich-Berlin 2009 und Mörsch et al. (Hg.): *Kunstvermittlung 2*, 2009. Diese Publikationen erschienen auch in englischer Sprache.

²⁸ Ziegenbein: „Dem Blick den Blick“ 2009, S. 233.

²⁹ Zur Ambivalenz dieser doppelten Autorisierung von BesucherInnen und VermittlerInnen siehe Nanne Buurman: *Ausstellen Ausstellen. Ausstellungsautorschaft auf der documenta 12*, besonders Kapitel 5.3. „Ambivalenzen bei der Aufführung der d12/Personelle Kunstvermittlung“, unveröffentlichte Magisterarbeit an der Universität Leipzig, 2009. Siehe auch Carmen Mörsch: „Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen: Die documenta 12 Vermittlung zwischen Affirmation, Reproduktion, Dekonstruktion und Transformation“, 2008, online unter: e-text.diaphanes.net/doi/10.4472/9783037342893.0001 [12.01.2019] sowie die Beiträge in Mörsch et al.: *Kunstvermittlung 2*, 2009.

Programmpunkten deutlich, wie lustvoll und ernst, wild und erfinderisch, schräg und präzise Kritik auch für junge Menschen sein kann. Insgesamt sind die oben angesprochenen Widersprüche zwischen Ökonomien und kritischen Ansprüchen auf der *documenta 12* keineswegs weniger geworden, sie wurden allerdings expliziter Teil des Selbstverständnisses und der Selbstreflexion.³⁰ Gegenüber der *documenta X* und der *Documenta 11* tritt das „Wie“ der Vermittlung in den Vordergrund: Inhalte, politische Theorien und künstlerische Arbeiten werden so zu einem Bestandteil von Vermittlungsformaten gemacht.

Aus dem Vermittlungsbereich des *documenta 12* Beirats gingen wesentliche Erkenntnisse für Fragen nach der translokalen Verortung der *documenta* und der Kunstvermittlung in der Migrationsgesellschaft hervor. Ayşe Güleç fasst diese in einem mittlerweile viel zitierten Artikel mit dem Titel „Learning from Kassel“³¹ zusammen: Ihr zufolge ist es im 21. Jahrhundert von wesentlicher Bedeutung, dass Institutionen Raum für Heterogenität und für unterschiedliche soziale Hintergründe bieten, sodass langfristige PartnerInnenschaften etabliert werden können, um in der Migrationsgesellschaft offene, demokratische Prozesse und wirklich (und nicht bloß scheinbar) partizipative Prozesse zu ermöglichen: „There is tremendous potential to be found in collaborations between art institutions and local or non-art savvy communities.“³²

DOCUMENTA (13) – ExpertInnen mit Kasselbezug

Bei der *dOCUMENTA (13)* (2012) wurde der kritisch-selbstreflexive Raum eher verlassen, während zugleich eine radikale Entscheidung die Vorstellung von autorisierten SprecherInnen durchkreuzte. Die *dOCUMENTA (13)* fokussierte das Wissen lokaler Expertisen mit verschiedenen professionellen Hintergründen. So bestand eine im Vorfeld verlangte Qualifikation der *worldly companions* darin, einen Bezug zu Kassel zu haben bzw. herstellen zu können, was unter anderem dazu führte, dass neben KunstvermittlerInnen beispielsweise PolizistInnen, StadtplanerInnen, FörsterInnen, MechanikerInnen, RentnerInnen, Studierende, WissenschaftshistorikerInnen sogenannte *d-tours* durchführten.³³ Diese konzeptionelle Entscheidung für eine heterogene Gruppe mit „Lebenswissen“³⁴ trug leider auch zu einer Abwertung kunstvermittlerischer Arbeit bei.³⁵ Definierte die künstlerische Leitung der *documenta 12* die Bildung noch als einen elementaren Teil ihres kuratorischen Konzepts,

³⁰ In einem Interview nennt Carmen Mörsch als eine ihrer Forschungsfragen: „[...] ich möchte mich im Zusammenhang mit der *documenta 12* Vermittlung gern der Frage nach dem Spannungsverhältnis von Kunstvermittlung und Dienstleistung widmen. Mich interessiert die Herausforderung, die dabei entstehen kann und wie man solchen Konflikten begegnet.“ Carmen Mörsch: „Spannend wird's, wo es schwierig wird“, Interview 2007, online unter: www.documenta12.de/index.php?id=1112 [12.01.2019].

³¹ Der Artikel erschien zunächst in Ruth Noack (Hg.): *Agency, Ambivalence, Analysis. Approaching the Museum with Migration in Mind*, Mailand 2013 und in leicht aktualisierter Form in: Ayşe Güleç: „Learning from Kassel“, in: Nanne Buurman/Dorothee Richter (Hg.): *OnCurating. Curating the History of the Present*, Nr. 33, June 2017, online unter: www.on-curating.org/issue-33-reader/learning-from-kassel.html#XDC9rPx7ndc [12.01.2019].

³² Ebd., o. S.

³³ Die Bezeichnung *d-tour* verweist wieder auf den „Umweg“, der unserer These nach wesentlicher Bestandteil der Kunstvermittlung seit der *documenta X* ist, weil Vermittlung eben kein bloßes Sender-/Empfängermodell voraussetzt, sondern Auseinandersetzungen in Gang bringt, die Scheitern, Sackgassen, Brüche, Widersprüche und Umwege beinhalten können. Sie sind Möglichkeitsräume und tragen das Potenzial eines „Vielleichts“ in sich.

³⁴ Julia Moritz, zitiert nach: <https://www.hna.de/kultur/documenta/wollten-dabei-sein-1552076.html> [12.01.2019]

³⁵ Diese Entwertung bezieht sich auf eine Prekarisierung, da die *worldly companions* auf eigenes Risiko und ohne fest zugesicherte Auftragsgröße arbeiteten, eine Entprofessionalisierung durch die Vorstellung, dass einige Wochenendseminare dazu befähigen, Kunstvermittlung zu betreiben und auf kulturelles Kapital, etwa durch den Verzicht der Nennung ihrer Namen im Katalog der *dOCUMENTA (13)*. Siehe Freja Beckmann/Sara Hossein: „Wie kann ich auf der *documenta* überleben?“, in: Claudia Hummel (Hg.): *Finding something bad about Mickey Mouse. Über die Arbeit im Studio d(13) für Kids und Teens auf der dOCUMENTA(13)*, Berlin 2013, S. 174–187, hier S. 185.

so umfasste die *VielleichtVermittlung und andere Programme* der *dOCUMENTA (13)* alle öffentlichen Programme strukturell als organisatorisch notwendigen Zusatz,³⁶ der den Forderungen und Bedürfnissen von BesucherInnen und Administration, aber auch dem ökonomischen Faktor gerecht werden sollte. Durch die Auswahl von lokalen ExpertInnen als KunstvermittlerInnen der *dOCUMENTA (13)* wurde der bisherigen Professionalisierung der Kunstvermittlung kritisch begegnet. So wurde augenscheinlich (und gelegentlich auch inszeniert), dass es verschiedene Formen von Wissen und Zugängen zu künstlerischen Arbeiten gibt; die *d-tours* sollten sich aufgrund der verschiedenen beruflichen Hintergründe der für 100 Tage als VermittlerInnen agierenden Personen unterscheiden.³⁷ Zugleich wurde durch die mehrheitlich in Kassel lebenden rund 160 *worldly companions* ein lokaler Bezug zur *dOCUMENTA (13)* gestärkt, was sicherlich einige Aufgaben der Öffentlichkeitsarbeit vor Ort positiv veränderte. Dabei gelang es allerdings nicht ganz, eine konsistente Vorstellung der *VielleichtVermittlung* zu formulieren, vielmehr verfing sich diese in Widersprüchen: Denn letztlich fand doch eine Professionalisierung von einigen VermittlerInnen statt, die sich auch nach der *dOCUMENTA (13)* noch organisierten, die das „Vielleicht“ der Vermittlung anders wendeten und sich entsprechend auch als KunstvermittlerInnen verstanden. Doch war dies nicht genau die Haltung, die die *maybe education* kritisierte? Julia Moritz, Leiterin der *VielleichtVermittlung* und andere Programme beschreibt diese Kritik:

Konkret stieß das Konzept der *VielleichtVermittlung* vor allem bei den KollegInnen der Kunstvermittlung auf Unverständnis; überraschenderweise (...) vor allem bei den akademisch arbeitenden, also mit der Definitionsmacht von Vermittlung beschäftigten. (...) Der Zuspruch der Besucher/innen hat erweisen, dass auch – oder gar besonders – Wege ausserhalb der vorweg abgesteckten Möglichkeiten auf Interesse und Engagement stoßen.³⁸

Einer der Konflikte mag darin liegen, dass es bei der wichtigen Aufwertung von undiszipliniertem und amateurhaftem Wissen auch zu einer Abwertung der Expertise von VermittlerInnen kommen kann – deren prekäre Position im Feld ohnehin ständig von Abwertungen bedroht ist – während andere Formen autorisierten Sprechens, wie die kuratorische Position oder gar jene der künstlerischen Leiterin Carolyn Christov-Bakargiev völlig unangetastet blieben.

Das *d(13) Studio for Kids & Teens* hatte demgegenüber inhaltlich kein Problem auf der Tradition der *documenta 12* aufzubauen und sie vor dem Hintergrund der *VielleichtVermittlung*

³⁶In seiner aufschlussreichen Masterthese „Maybe Education – Arts Based Learning at dOCUMENTA (13)“ schreibt Joshua Weitzel über das Vielleicht der Vermittlung: „The ‘maybe’ is also directly connected to the official agenda of dOCUMENTA (13) that aimed to not have any clear objectives but rather have guidelines, and it emphasised diverse views on things and crossover disciplines. Like the avoided distinction in the ‘Maybe’ in Maybe Education, dOCUMENTA (13)’s official programme emphasised the making of connections and the sharing of knowledge, and the creation of “transitional spaces” rather than having a clear aim. Finally, the ‘Maybe’ also emphasises flexibility and acknowledges various forms of knowledge. It comes out of a position of scepticism towards institutionalised education.“ Siehe Joshua Raphael Weitzel: *Maybe Education – Arts Based Learning at dOCUMENTA (13)*, Master Thesis am King’s College London, unveröffentlichtes Manuskript, August 2015.

³⁷Siehe hierzu etwa die angebotenen Hundespaziergänge oder die Zugänge der einzelnen Worldly Companions durch ihre Profession(en) als FörsterIn, PolizistIn oder ÖkonomIn. Online unter: www.awmagazin.de/design-style/documenta/artikel/original-kunst-wegweiser [12.01.2019].

³⁸Julia Moritz: „Vor dem, über das, unter dem Studio d(13)“, in: Hummel: *Finding something bad about Mickey Mouse* 2013, S.100–107, hier S. 104–105.

weiterzudenken.³⁹ KünstlerInnen der *dOCUMENTA (13)* stellten verschiedene Formen von Wissen anhand von Gegenständen und Materialien zur Verfügung. Diese wurden von Kindern und Jugendlichen gemeinsam ausgewählt und in Verbindung mit den Arbeiten der Ausstellung innerhalb eines dreistündigen Workshops erkundet. „Kunst ist das, was vermittelt wird“⁴⁰, folgte daraufhin eine Workshopteilnehmerin – und kehrte damit die „Position des Nichtwissens“⁴¹ vielmehr in eine des Schaffens von Zuweisungen und durch eigenes Erleben geprägter Ordnung um.

documenta 14 – mit ChoristInnen gemeinsam verlernen

Vieles, was bei der *dOCUMENTA (13)* geschah, wurde bei der *documenta 14* (2017) weitergeführt – nicht nur, was die unbezahlten Arbeitszeiten der VermittlerInnen anbelangt.⁴² Auch die Idee eines „geteilten Wissens“ war für die *documenta 14* zentral. Diese ging grundlegend von einem Wissen aus, das verlernt werden soll, also von einer verändernden Auseinandersetzung mit den Macht- und Gewaltverhältnissen, die Wissensformen konstituieren. Vom Süden her soll dabei das, was uns selbstverständlich erscheint und dabei die Machtverhältnisse vergessen lässt, bewusst in einen anderen Blickwinkel gesetzt werden.⁴³ Als eine solche Dislozierung der Perspektive ist auch der Untertitel der *documenta 14* zu verstehen: „Von Athen lernen“ meint, vom Süden her die Aufteilung der Welt neu vorzunehmen, sie anders zu verstehen. So stand bei der *documenta 14* das hegemoniale Wissen radikal zur Disposition; es wurde hier nicht mehr von einem zu dekonstruierenden Kanon (wie auf der *documenta 12*) bzw. einem zu etablierenden Gegenkanon (wie auf der *Documenta 11*) ausgegangen, sondern die Komplexität sollte selbst zur Grundlage der Ausstellung sowie der Vermittlung werden. In der Konsequenz wurden die BesucherInnen der *documenta 14* zu WissensträgerInnen und folglich auch zu TeilhaberInnen eines kollektiven Eigentums erklärt.⁴⁴

Die Ausbildung der KunstvermittlerInnen, die *aneducation* im engen Gespräch mit *Faculty* durchführte,⁴⁵ widmete sich der Frage, wie gemeinsam verlernt werden kann, und legte dabei den Fokus auf Methoden und Tools und weniger auf Inhalte.⁴⁶ Es ging um die grundlegende Frage, wie Vermittlung *funktionieren* kann: zwischen den Erwartungen der BesucherInnen, mehr zu verstehen, und der Vorstellung eines gemeinsamen Sprechens aller, denen die *documenta* (nicht) gehört.⁴⁷ Der künstlerische Leiter

³⁹ So wurden KünstlerInnen und KunstvermittlerInnen engagiert. Siehe Claudia Hummel: „Einleitung“, ebd., S. 4–8, hier S. 6.

⁴⁰ Zitiert nach: Friderike Siebert: „Studio d(13) – eine Bestandsaufnahme“, ebd., S. 108–126, hier S. 108.

⁴¹ Julia Moritz formuliert dies als Leiterin der „Vielleicht Vermittlung“ folgendermaßen: „Wir wollen also versuchen, Gewissheit loszulassen und die Position des Nichtwissens anzunehmen. Nicht zu wissen ist jedoch weder die Feier der Verneinung noch das Zurückweisen von Information oder gar Erfahrung.“ Hier zitiert aus Julia Moritz: „Epilog“, in: Sara Burkhardt/Torsten Mayer/Mario Urлаß (Hg.): *Convention. Ergebnisse und Anregungen. #Tradition #Aktion #Vision*, Schriftenreihe Kunst Pädagogik Partizipation: Buch 03, München 2013, S.105–106.

⁴² Insbesondere die Vorbereitungszeiten durch Workshops, aber auch individuelle Recherche und die Konzeption einer Fragestellung und Choreografie einer Vermittlung.

⁴³ Siehe Sternfeld: „Verlernen Vermitteln“, 2014.

⁴⁴ Siehe Adam Szymczyk: „Iterabilität und Andersheit: Von Athen aus lernen und agieren“, in: Quinn Latimer/Adam Szymczyk (Hg.): *Der documenta 14 Reader*, München 2017, S. 17–42, hier S. 41. Von einer Einteilung in Zielgruppen wollte das Konzept der *aneducation* strikt absehen. In der Praxis wurde die konzeptionell getroffene Entscheidung, die BesucherInnen nicht im Vorfeld zu kategorisieren, allerdings unterlaufen. Workshops für SchülerInnen wurden von der *documenta* Kulturagentin Juliane Gallo und dem *narrowcast house* angeboten.

⁴⁵ *Faculty* besteht aus „einer Gruppe von KünstlerInnen und KunstpädagogInnen mit unterschiedlichen Hintergründen, die als Gäste eine Polyphonie von Methoden und Ansätzen mitbringen. Zu den Mitgliedern der *Faculty* zählen Mona Jas, Gila Kolb, Konstanze Schütze, David Smeulders und Leanne Turvey“. Siehe online unter: www.documenta14.de/public-education/ [12.01.2019].

⁴⁶ Siehe dazu Jelena Toopekoff: „Kunstvermittlung, Wissen und Ungerechtigkeit“, in: Arbeitsgruppe „Publikation“ (Hg.): *Dating the Chorus*, Bd. 2, Kassel 2017, S. 12–14, online unter: issuu.com/datingthechorus/docs/dating_the_chorus_2 [12.01.2019].

⁴⁷ Siehe hierzu die ersten beiden Sätze im Appendix des *documenta 14-Readers*: „Die *documenta* gehört niemandem im Besonderen. Ihre Teilhaber sind ihre Besucher_innen und Künstler_innen, ihre Leser_innen und Autor_innen sowie all jene, durch deren Arbeit sie verwirklicht wurde.“ in: Quinn Latimer/Adam Szymczyk (Hg.): *Der documenta 14-Reader*, München 2017, S. 675.

Adam Szymczyk sprach von „eine(r) Vermittlung, die versucht, sich ihrer traditionellen pädagogischen Gewohnheiten bewusst zu bleiben und sich ihrer zu entledigen, um stattdessen einen Chor von Gastgeber_innen zu bilden, der gemeinsam mit den Besucher_innen singt.“⁴⁸ Folglich wurden die VermittlerInnen als ChoristInnen bezeichnet, die wie Mitglieder eines griechischen Chors die Funktion haben sollten, kritisch zu kommentieren, oder aber wie die SchauspielerInnen bei Berthold Brecht dazu aufgefordert waren, verlernen durch Verfremdungseffekte anzuregen.

Die KunstvermittlerInnen fanden sich angesichts der 255 künstlerischen Positionen und komplexen Themen in einer Situation zwischen Mangel und Überfluss von Informationen wieder. Auch die unbezahlte Vorbereitungszeit der Spaziergänge, die kaum vorhandenen Arbeitsmaterialien, fehlende Räume zur Vorbereitung sowie der erst auf Nachfrage stattgegebenen Publikation der Namen der rund 160 KunstvermittlerInnen in der zweiten Ausgabe des Katalogs führten zu der Formierung des Kollektivs *d14_workers*, die sich für bessere Arbeitsbedingungen einsetzen.⁴⁹ Das taten sie nicht selten auch mit Methoden der „affirmativen Sabotage“⁵⁰. Der Chor trat also aus seiner traditionell-antiken Funktion des flankierenden Kommentars heraus und sprach zurück – und mit zwei selbst verlegten Publikationen unter dem Titel *Dating The Chorus* über die 100 Tage hinaus.⁵¹

Zum Abschluss vier Thesen

Seit den späten 1990er Jahren hat die documenta Vermittlung jeweils auf unterschiedliche Weise Entwicklungen der vorigen Ausstellungen und der jeweiligen Gegenwart aufgegriffen, während sie dabei gleichzeitig alle fünf Jahre Impulse aussendete, die in der Folge Ansätze in Ausstellungsinstitutionen (an unterschiedlichen Orten der Welt) prägten. Die Eigenständigkeit der documenta und damit verbunden auch der Kunstvermittlung, die unter anderem durch die künstlerische Freiheit der/des jeweiligen künstlerischen Leiterin/s sowie durch die verdichtete Zeit der 100 Tage intensiver Arbeit und Auseinandersetzung charakterisiert ist, ermöglichte es mittlerweile bereits mehreren Generationen von VermittlerInnen aus dem Dispositiv der bloßen Dienstleistung herauszutreten, bei dem es in Institutionen und Biennalen oft bleibt. Die intensive, verdichtete Praxis wirkt exemplarisch, denn sie wird unter Beobachtung und unter Beteiligung des Felds

⁴⁸ Adam Szymczyk: „Iterabilität und Andersheit: Von Athen aus lernen und agieren“, in: Quinn Latimer/Adam Szymczyk (Hg.): *Der documenta 14 Reader*, München 2017, S. 90.

⁴⁹ Und dies auch immer noch tun. Siehe online unter: doc14workers.wordpress.com/ [12.01.2019].

⁵⁰ Siehe dazu Ayşe Güleç: „Vermittlung von Realitäten: The Society of Friends of Halit“, in: *Art Education Research* No. 14/201, online unter: blog.zhdk.ch/iaejournal/files/2018/03/n%C2%B014_Ayse_Gulec_DE.pdf [12.01.2019] sowie erste Ergebnisse des Forschungsprojekts *The Art Educator's Walk*, HKB Bern, Forschungsschwerpunkt Intermedialität; von Gila Kolb, Carina Herring und Mara Ryser, Begleitung: Priska Gisler und Maren Polte, online unter: <https://intermedialitaet.com/2017/10/16/the-art-educators-walk/> [12.01.2019].

⁵¹ Auf der *documenta studien* Webplattform heißt es dazu: „Aus dem Bedürfnis, die individuellen und heterogenen Herangehensweisen der ChoristInnen zu dokumentieren, gaben die Mitglieder der Arbeitsgruppe, Maximilian Gallo, Hanna Jurisch, Yul Koh, Jeanette Petrik, Erik Ritzel, Philipp Spillmann und Verena Sprich, die ersten zwei Bände einer Publikation heraus. Insgesamt wurden 52 Beiträge gesammelt, neben den Mitgliedern des Chorus kamen darin unterschiedliche Akteure aus dem Umfeld der documenta zu Wort.“ Mehr dazu sowie die pdfs der beiden Publikationen online unter: documenta-studien.de/dating-the-chorus-i-und-ii [12.01.2019].

entwickelt und ausgewertet. Dies führt zu einer besonderen Wahrnehmung der documenta Vermittlung. Zugleich verbanden sich die Einsichten, Erfahrungen und Errungenschaften der verschiedenen VermittlerInnen-Generationen jeweils mit Diskursen und Ansätzen der Vermittlung im deutschsprachigen Raum, in Europa und zunehmend auch darüber hinaus.

Nach diesem Durchwandern von Konzeptionen, Diskursen und Strategien der documenta Vermittlung in den letzten zwei Dekaden formulieren wir zum Abschluss vier Thesen, die sowohl die Bedeutung der documenta als auch eine viel allgemeinere Verortung der Kunstvermittlung in Zwischenräumen und Widersprüchen betreffen – eine Kunstvermittlung, die seit 1997 weltweit massiv an Bedeutung gewonnen hat und ohne die die Institutionen der Gegenwartskunst heute kaum mehr denkbar sind.

These 1: Zwischen Kontinuität und Neubeginn

Es lässt sich nicht pauschal von „der“ documenta Vermittlung sprechen. Aber es gibt Motive und Elemente, die sich (bewusst oder unbewusst) wiederholen, sich entgegenstehen und sich weiterschreiben. Seit der *documenta X* wird Vermittlung von der Kunst aus gedacht. Gerade in der jeweiligen Neuerfindung dessen, was unter Kunst und Vermittlung verstanden wird, haben sich dabei Möglichkeiten ergeben, das Verständnis von Kunstvermittlung alle fünf Jahre herauszufordern, zu aktualisieren und neu zur Diskussion zu stellen. Insgesamt lässt sich – wie im gesamten pädagogischen Bereich – eine zunehmende Transformation von der Wissenstradierung durch autorisierte SprecherInnen hin zu einer gemeinsamen Wissensproduktion ausmachen.

These 2: Zwischen Pädagogisierung der Politik und Repolitisierung der Pädagogik

Die documenta Vermittlung gab in den letzten zwei Jahrzehnten ohne Frage wichtige Impulse für den Kunstvermittlungsdiskurs: Der Begriff der Vermittlung selbst entstand in den 1990er Jahren und erfuhr eine Konjunktur in Verbindung mit der *documenta X*. Er war von Anfang an mit der Entwicklung einer kontextuellen Kunst und mit einem poststrukturalistischen Anspruch an Offenheit verbunden und daher nie bloß als reine Weitergabe von Wissen zu verstehen.

Kunstvermittlung auf der documenta steht aber nicht nur im Kontext von Kunst und Theorie, sondern auch in Verbindung mit Entwicklungen einer kritischen Pädagogik. Und diese wiederum erfuhr seit den 1990er Jahren massive Paradigmenwechsel.⁵² Die Forderung nach einer Verschiebung des Fokus vom Lehren zum Lernen steht im Einklang mit radikalpädagogischen Ansätzen, etwa von Antonio Gramsci, Paulo Freire und bell hooks. Sie wird allerdings im Neoliberalismus vermehrt ihrer emanzipatorischen Dimension entledigt und zum maßgeblichen Motor der Ökonomisierung und Modularisierung von Bildung (wie etwa bei der Bologna Reform). Mit Buzzwords wie „lebenslanges Lernen“ und „Partizipation“ ist es gelungen, Mittel einer dabei zunehmend unkritisch werdenden Pädagogik zur Entsicherung der Gesellschaft einzusetzen. Die Entwicklungen der documenta Vermittlung von einer erst offenen, dann gegenhegemonialen, dann kritischen Kunstvermittlung über eine *VielleichtVermittlung* bis zu einem kollektiven Prozess des Verlernens, den die KunstvermittlerInnen sich letztlich selbst finanzieren, muss vor dem Hintergrund dieser ambivalenten Entwicklungen gesehen werden. Dies wurde selbst wiederum im pädagogischen Feld analysiert und mit einer Repolitisierung pädagogischer Ansätze beantwortet. So kam es auch zu einem *educational turn* nicht nur im kuratorischen Diskurs⁵³, sondern auch in der Pädagogik, für den die *Documenta11* und *documenta 12* als Beispiele angeführt werden können.⁵⁴ Leider kann dabei vor allem in hegemonialen Institutionen oft nicht mehr geschehen, als ein Wissen über Widersprüche zu erzeugen. Ganz in diesem Sinne ist der Widerspruch zwischen Pädagogisierung der Politik und Repolitisierung der Pädagogik auch prägend für die Ansätze der Vermittlung auf der documenta.

These 3: Zwischen Dienstleistung und Kritikalität

Wir haben es also zugleich mit hohen (Kapitalismus-)kritischen und postkolonialen Ansprüchen einerseits sowie mit entsicherten Arbeitsbedingungen, Erwartungen von Flexibilität und steter Dienstleistungsbereitschaft andererseits zu tun. Seit der *documenta X* sind der Besucherservice, der Führungsdienst, die Vermittlung, die *maybe education* und die *aneducation* outgesourct. Das heißt, dass die Kunstvermittlung von externen Agenturen organisiert wird, die Ausbildung der VermittlerInnen jedoch in der Hand der documenta gGmbH liegt. Hier tut sich eine erste große Polarität zwischen Kritikalität⁵⁵ und Dienstleistung auf. Diese zeigt sich

⁵² Siehe hierzu: Gila Kolb: „Let’s do the shift. Kunstunterricht im Wandel“, in: Torsten Meyer/Gila Kolb (Hg.): *What’s Next? Art Education*, München 2015, S. 166–168 und Christine Heil/Gila Kolb/Torsten Meyer: *Shift. #Globalisierung #Medienkulturen #Aktuelle Kunst*, Schriftenreihe Kunst Pädagogik Partizipation: Buch 01, München 2012.

⁵³ Im kuratorischen Diskurs hat der *educational turn* durchaus ambivalente Konnotationen und Wirkungen, trug er doch gleichzeitig mit dem neuen kuratorischen Interesse an Bildungsfragen zu einer Abwertung des gewachsenen Wissens von VermittlerInnen bei. Siehe Nora Sternfeld: „Unglamorous Tasks: What Can Education Learn from its Political Traditions?“, in: *e-flux journal* #14, März 2010, online unter: www.e-flux.com/journal/view/125 [12.01.2019].

⁵⁴ Vgl.: Schnittpunkt/Beatrice Jaschke/Nora Sternfeld (Hg.): *educational turn. Handlungsräume der Kunst- und Kulturvermittlung*, Wien 2012.

⁵⁵ Verstanden mit Irit Rogoff als Handlungsfeld, in dem kritisch analysiert und gehandelt wird. Siehe Irit Rogoff: „Vom Kritizismus über die Kritik zur Kritikalität“, 2003, online unter: eipcp.net/transversal/0806/rogoff1/de [12.01.2019].

auch im *Wording* der jeweiligen Abteilungen, die die Vermittlung (und ggf. andere Programme) verantworten.⁵⁶

These 4: Zwischen Professionalisierung und Amateurisierung

Einerseits kommt es im Zuge der verschiedenen documenta Ausstellungen durch die Ausbildungsprogramme, durch die Erfahrungen der VermittlerInnen und durch die damit verbundenen Diskurse, aber auch durch die zunehmende Ausbildungen an Universitäten und Fachhochschulen zu einer Professionalisierung der AkteurInnen der Kunstvermittlung. Andererseits kommt es leider gerade mit der wichtigen und notwendigen Ausweitung der „Expertise“, mit der Anerkennung, dass alle AkteurInnen über Wissen verfügen, auch zu einer weiteren Entsicherung der Arbeit im Feld der Vermittlung.⁵⁷ Diese Amateurisierung wird oft allzu schnell mit Ehrenamtlichkeit gleichgesetzt. Ein ohnehin prekärer Arbeitsbereich wird noch unsicherer. Da das nicht die Emanzipation sein kann, die gemeint war, kommt es auch zunehmend zu Protesten der VermittlerInnen.⁵⁸ Sie organisieren sich und formulieren Forderungen an eine professionelle Vermittlung,⁵⁹ die Strukturen schafft, die nicht im kompletten Widerspruch zu den eigenen kritischen Veröffentlichungen steht. Wir finden: Glauben Sie diesen Forderungen. Jedes Wort! Eine nächste documenta Vermittlung sollte also eine kritische Kunstvermittlung nicht nur propagieren, sondern auch Strukturen schaffen, in denen sie möglich ist. Denn in einer Welt, die zunehmend postfaktisch regiert wird, dürfen sich Bildungsinstitution nicht damit zufrieden geben, kritisch zu denken und unkritisch zu handeln.

⁵⁶ Wir werden uns diesem Thema und diesem Widerspruch der Kunstvermittlung, die als kritische Dienstleistung in den 1990er Jahren entstand, weiter widmen. Texte, die uns hierfür relevant erscheinen, sind: Karin Schneider: „Der StörDienst – und seine Geschichte“, in: ADKV (Hg.): *Kunstvermittlung zwischen partizipativen Kunstprojekten*, Berlin 2002, S. 52–54 sowie Sezgin Boynik: „Between Privileges of Unlearning and Formlessness of Anti-Knowing: Ideologies of Artistic Education“, in: Aeron Bergman/ Alejandra Salinas/Irena Borić (Hg.): *Forms of Education: Couldn't Get a Sense of It*, Zagreb 2016, S. 332–361.

⁵⁷ Siehe Ruth Noack: „Aktiv Anti- Professionell“, in: *The Art Educator's Talk*, online unter: thearteducatorstalk.net/?interview=ruth-noack-aktiv-anti-professionell [12.01.2019].

⁵⁸ Zum Verhältnis von Geschlecht, Autorität und Prekarität von KunstvermittlerInnen und KuratorInnen im Kontext von Tendenzen der Edukalisierung und Feminisierung von Arbeit im kognitiven Kapitalismus, siehe Nanne Buurman: „Engendering Exhibitions. The Politics of Gender in Negotiating Curatorial Authorship“, in: *Journal of Curatorial Studies*, Vol 6, Nr. 1, 2017, S. 115–138, online unter: www.intellectbooks.co.uk/journals/view-Article.id=24127/ [12.01.2019].

⁵⁹ Formuliert wurden diese etwa von Mitgliedern der Gruppe *doc14_workers* während der Veranstaltung „vermittlung vermitteln #1“ am 26. November 2018 im *studienraum* in Kassel, siehe online unter: documenta-studien.de/aktuell/vermittlung-vermitteln-1--nennen-wir-es-arbeit-und-doc14workers.wordpress.com/ [12.01.2019].

Gila Kolb ist forschende Kunstpädagogin und Kunstvermittlerin. Derzeit lehrt sie als Dozentin für Fachdidaktik im Studiengang MA Art Education an der HKB und PH Bern und leitete das Forschungsprojekt „The Art Educator’s Walk - Strategien und Haltungen von Kunstvermittler*innen“ auf der *documenta 14* im Forschungsschwerpunkt Intermedialität der HKB Bern (2017-2018). Aktuelle Kunstvermittlung betreibt sie mit der Agentur „agency art education“ und der Gruppe „Methode Mandy“. Sie forscht zu den Themen Zeichnen können im Kunstunterricht, Strategien und Agency von Kunstvermittler*innen und Kunstvermittlung nach dem Internet. Außerdem ist sie Herausgeberin des dreisprachigen Interview-Blogs „The Art Educator’s Talk“ (seit 2016) sowie der Publikationen *What’s Next? Art Education* (2015, mit Torsten Meyer) und *Shift* (2012, mit Christine Heil & Torsten Meyer). Siehe auch <https://aligblok.de>, <https://thearteducatorstalk.net>, <http://arteducation.ch>.

Nora Sternfeld ist Kunstvermittlerin und Kuratorin. Seit Januar 2018 ist sie *documenta* Professorin an der Kunsthochschule Kassel. Von 2012 bis 2018 war sie Professorin für *Curating and Mediating Art* an der Aalto University in Helsinki. Darüber hinaus ist sie Co-Leiterin des */ecm – Masterlehrgangs für Ausstellungstheorie und -praxis* an der Universität für angewandte Kunst Wien, im Kernteam von schnittpunkt. ausstellungstheorie & praxis, Mitbegründerin und Teilhaberin von *trafo.K, Büro für Bildung, Kunst und kritische Wissensproduktion* (Wien) und seit 2011 Teil von *freethought*, Plattform für Forschung, Bildung und Produktion (London). In diesem Zusammenhang war sie auch eine der künstlerischen LeiterInnen der *Bergen Assembly* 2016. Sie publiziert zu zeitgenössischer Kunst, Ausstellungen, Geschichtspolitik, Bildungstheorie und Antirassismus.

documenta studien #06
Mai 2019

GILA KOLB & NORA STERNFELD:
„Glauben Sie mir. Kein Wort.“
Die Entwicklung der Kunstvermittlung
zwischen *documenta X* und *documenta 14*

HERAUSGEBERINNEN:
Nora Sternfeld
Nanne Buurman
Ina Wudtke
Carina Herring

REDAKTION/LEKTORAT:
Nanne Buurman
Carina Herring

KORREKTORAT:
Nanne Buurman
Carina Herring

GRAFIK DESIGN:
Bogislav Ziemer

documenta- und Ausstellungsstudien
Fachbereich Kunstwissenschaft

KUNSTHOCHSCHULE
KASSEL