

Hochschule Merseburg
Fachbereich Soziale Arbeit. Medien. Kultur.



BACHELORARBEIT

Kunstvermittlung auf der documenta 15.

Eine Analyse des Vermittlungsprogramms.

Vorgelegt von:
Sophia Steng

Matrikelnummer: 26097
BA-Studiengang: Kultur- und Medienpädagogik

Erstbetreuer_in: Prof. Dr. Phil. Frederik Poppe
Zweitbetreuer_in: Prof. Dr. Phil. Nana Adriane Eger

Merseburg, den 09.02.2023

Abstract

The documenta fifteen has been discussed in the media mainly with regard to the anti-Semitism scandal. Ruangrupa place friendship and the sharing of relationships at the center of their work at documenta fifteen. They invite visitors to get involved. How was art education conducted at documenta? In this paper, documenta fifteen art education is examined. This happens on the one hand against its historical background and on the other hand the art mediation program of the official art mediators, the "sobat-sobat", is analyzed. The questions of analysis are derived from four discourses (affirmative, reproductive, deconstructive and transformative) formulated by Carmen Mörsch. The work of sobat-sobat is analyzed with regard to the understanding of education and the function of art education. It can be stated that the art mediators had a wide scope in the orientation of their guided tours, which were therefore carried out quite differently, depending on the background of the mediators. The result of the analysis shows that in practice characteristics of all four discourses occur. The way ruangrupa thinks about mediation reflects ideas about art mediation that are as old as the documenta itself. Arnold Bode says that the exhibition is the medium. Ruangrupa say: the work contains its mediation itself. Nevertheless, a multifaceted mediation program has been established over the years. More and more space is also being given to (early) childhood education.

Art education | documenta fifteen | sobat-sobat | ruangrupa | Carmen Mörsch

Die documenta fifteen ist in den Medien vor allem hinsichtlich des Antisemitismus-Skandals diskutiert worden. Ruangrupa stellen auf der documenta fifteen Freundschaft und das Teilen von Beziehungen in den Mittelpunkt ihrer Arbeit. Sie laden Besucher_innen ein, sich einzubringen. Wie wurde Kunstvermittlung auf der documenta durchgeführt? In der vorliegenden Arbeit wird die documenta fifteen Kunstvermittlung beleuchtet. Dies passiert zum einen vor ihrem historischen Hintergrund und zum anderen wird das Kunstvermittlungsprogramm der offiziellen Kunstvermittler_innen, der „sobat-sobat“, analysiert. Die Analysefragen werden von vier Diskursen, (affirmativ, reproduktiv, dekonstruktiv und transformativ), welche Carmen Mörsch formuliert hat, abgeleitet. Die Arbeit der sobat-sobat wird hinsichtlich des Bildungsverständnis sowie der Funktion von Kunstvermittlung hin analysiert. Es lässt sich festhalten, dass die Kunstvermittler_innen einen großen Gestaltungsspielraum in der Ausrichtung ihrer Führungen hatten, welche dadurch, -je nach Hintergrund der Vermittler_innen, recht unterschiedlich durchgeführt wurden. Das Ergebnis der Analyse zeigt, dass in der Praxis Merkmale aller vier Diskurse vorkommen. In der Art wie ruangrupa Vermittlung denkt, spiegeln sich Ideen über Kunstvermittlung wider, welche so alt sind wie die documenta selbst. Arnold Bode sagt, dass die Ausstellung das Medium sei. Ruangrupa sagen: Das Werk beinhalte seine Vermittlung selbst. Dennoch hat sich über die Jahre ein facettenreiches Vermittlungsangebot etabliert. Auch der (früh)kindlichen Bildung wird zunehmend mehr Raum gegeben.

Kunstvermittlung | documenta fifteen | sobat-sobat | ruangrupa | Carmen Mörsch

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	2
2. Was ist Kunstvermittlung?	6
3. Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen.....	9
3.1 Affirmation.....	11
3.2 Reproduktion	11
3.3 Dekonstruktion	12
3.4 Transformation.....	13
4. Zur documenta	14
5. Geschichte der Kunstvermittlung auf der documenta	16
6. Documenta fifteen	23
6.1 Kunstvermittlung auf der documenta fifteen.....	25
6.2 Die Kunstvermittler_innen „sobat-sobat“	28
7. Analyse der Kunstvermittlungspraxis der „sobat-sobat“	32
7.1 Analyse hinsichtlich des Bildungsverständnisses	34
7.2 Analyse hinsichtlich der Funktion von Kunstvermittlung	36
8. Fazit.....	38
9. Literaturverzeichnis	43
10. Anhang	50

1. Einleitung

Die documenta fifteen¹ wollte „eigentlich (...) einen Dialog zwischen Westen und den Perspektiven des globalen Südens auf den Weg bringen“ (Thomey/ Stucke 2022: o.S). Doch in den Medien wurde vor allem über den Antisemitismusskandal berichtet. Unter anderem hat das Wandbild „People`s Justice“ (2002) des indonesischen Kunstkollektivs TaringPadi, welches antisemitische Stereotype enthält, Debatten angestoßen und Fragen aufgeworfen (Klein 2022). Bereits im Vorfeld der documenta stand „die künstlerische Leitung aufgrund der Unterstützung der BDS-Initiative gegen die israelische Besiedlungspolitik (BDS steht für Boycott, Divest, Sanctions) durch einige ihrer Mitglieder in der Kritik“ (Klein 2022). Frühere documenta-Ausstellungen seien zwar auch von Streitereien und Skandalen begleitet worden „doch bislang wurde die Kassler Weltkunstschau noch nie so sehr zu einem Politikum, wie jetzt die d15“ (Raap 2022: 107).

Die documenta fifteen zeigt, wie politisch Kunst ist, und wie viel Bedarf es gibt, immer wieder neue Grenzen auszuloten. Die Kulturstatsministerin Claudia Roth betont, dass mit der diesjährigen Großausstellung gar „Kriterien herkömmlich geprägter Kulturbetrachtung auf dem Prüfstand“ (Monopol 2022) gestellt worden und sich die Frage aufgeworfen habe, was Kunst sei. Sie konstatiert für die documenta fifteen: „Möglicherweise gehen wir an die Grenze dessen, was wir unter Kunst und Kultur verstehen“ (Monopol 2022).

Die AfD-Fraktion im Hessischen Landtag forderte während der Antisemitismusdebatte „die documenta sofort zu schließen und erst nach einer gründlichen Überprüfung wieder freizugeben“ (Süddeutsche Zeitung 2022). Daraufhin reagierten die Vorstände der BDK Landesverbände Berlin, Brandenburg, Hamburg und Thüringen mit folgenden Worten:

„Auf der Basis des aktuellen Wissensstandes widersprechen wir den Forderungen, die documenta 15 zu schließen oder zu boykottieren. Dafür stellt diese Ausstellung ebenso wie die durch sie hervorgerufene Krise zu wichtige und für eine zukunftsorientierte Kunstpädagogik entscheidende Lernmöglichkeiten bereit“. (Klein 2022)

¹Die 15. Ausgabe der documenta wird auf der Webseite als documenta fifteen bezeichnet, somit wird in der gesamten Arbeit diese Schreibweise gewählt.

Kuratiert wurde die documenta von einem Kollektiv. Die Gruppe kommt aus Indonesien und nennt sich ruangrupa. Ihr Spezialgebiet sind die soziokulturellen Beziehungen der bildenden Kunst.

Von Anfang an gehörte es zur Strategie von ruangrupa, Initiativen aus dem globalen Süden einzuladen und ihnen Gehör zu verschaffen, damit diese „vielleicht sogar nobilitiert werden“ (Raap 2022: 111). Ruangrupa beschreiben ihr Kunstverständnis als „so weit wie möglich“ (Hesse-Badibanga 2022: 68). Sie unterscheiden nicht zwischen traditioneller und zeitgenössischer Kunst sowie Genres und versuchen „so viel wie möglich“ aufzunehmen (ebd.). Ihre Basis für das Kunstmachen stellt die Zusammenarbeit zwischen und mit Menschen dar. Die documenta fifteen steht zunächst für Kunst, welche sich nicht mehr in erster Linie „um schöne, anregende mithin fetischisierte Objekte“ kümmert, sondern primär um einen Prozess, als Vorgang der gemeinsamen Ermächtigung aus und mit einer Gemeinschaft in die Gesellschaft hinein (Glauner 2022: 93).

Die vorliegende Arbeit widmet sich der Kunstvermittlung auf der documenta fifteen. Da die Art und Weise, wie Kunstvermittlung auf der documenta praktiziert wurde, sicher unentbehrliche Lernmöglichkeiten darstellt. Kolb/Sternfeld (2019) bemerken in ihrem Artikel „Glauben Sie mir. Kein Wort.“ – Die Entwicklung der Kunstvermittlung zwischen documenta X und documenta 14“, dass Kunstvermittlung seit der documenta 12 (2007) zunehmend international zum Sammelbegriff „für eine vielschichtige Tätigkeit im Ausstellungsbereich“ geworden sei (Kolb/Sternfeld 2022).

Doch zu dieser „vielschichtigen Tätigkeit“ gibt es sehr unterschiedliche Meinungen hinsichtlich ihrer Bedeutung und Funktion. So fordert Wolfgang Ullrich (2015) in seinem „Zeit“-Artikel vom 26.03.2015: „Stoppt die Banalisierung der Kunst“.

Der Autor kritisiert darin die Ansprüche einiger Kunstvermittler_innen, niemanden von der Kunst ausschließen zu wollen.

Er vergleicht den Ansatz einiger Vermittler_innen mit der „Tradition christlicher Missionskultur“ und zeigt sich empört über die große Palette an Angeboten für diverse Gesellschaftsgruppen (ebd.). Ullrich bemängelt, dass eine solche Haltung

die traditionellen Aufgaben von Kunstmuseen, die des Sammelns, Bewahrens und Forschens in den Hintergrund rückten (ebd.).

Darüber hinaus behauptet er, dass Kunstvermittler_innen - und an dieser Stelle wird behauptet, dass es zum allergrößten Teil Vermittlerinnen seien, die gut darin seien, ihr Publikum abzuholen und „es leider genau dort auch wieder“ abzuliefern (ebd.). Ullrich unterstellt, dass die Vermittler_innen versuchten, den Besucher_innen zu zeigen, dass sie voller Potenziale seien, sich dabei aber nicht um Bildung und Aufklärung bemühten. Er geht sogar noch weiter und behauptet, dass es hierbei nur darum gehe „ein paar Unsicherheiten abzubauen“ (Ullrich 2015). Auf diese Weise würden Werke vermittelt, dass nicht mehr viel von ihnen übrigbleibe (ebd.).

Gila Kolb (2015: o.S) hält dagegen, dass in Ullrichs polemischer Bewertung etwas Essentielles fehle: und zwar „dass es sich bei Museen um öffentliche (Bildungs)Räume“ handele (Kolb 2015). Carmen Mörsch (2012: 20) betrachtet die Funktion von Kunstvermittlung aus einer politischen Dimension und schlägt Kriterien für eine kritische Kunstvermittlung vor. Diese setze auf Kontroverse und nehme das vorhandene, spezifische Wissen der Museumsbesucher_innen ernst. Darüber hinaus zeichne sich eine solche Kunstvermittlung dadurch aus, dass mit den Besucher_innen gemeinsam der Versuch unternommen werde, „die dominanten Narrative der Ausstellungsinstitution zu unterbrechen“ (Mörsch 2012: 21). Für die institutionell verankerte Kunstvermittlung zeigt Mörsch (2009: 13) vier Diskurse auf: den Diskurs der Affirmation, Reproduktion, Dekonstruktion und Transformation. Die vorgenommene Unterscheidung schlägt sie im Sinne eines Orientierungsrahmen vor, „der angesichts des momentan zu verzeichnenden Booms dieser Praxis nützlich [...]“ sein könne (Mörsch 2009:13).

Die jeweiligen Diskurse implizieren unterschiedliche Bildungsbegriffe. Das heißt, jedem Diskurs geht auch ein unterschiedliches Verständnis von Bildung voraus.

Für die vorliegende Arbeit werden diese Kategorien fruchtbar gemacht, um die Kunstvermittlungspraxis der documenta fifteen in den aktuellen Kunstvermittlungsdiskurs einzuordnen.

Hierzu soll mit den Mitteln der Literaturrecherche, unter Bezugnahme auf die von Carmen Mörsch formulierten Kategorien, das Kunstvermittlungsprogramm der documenta fifteen beschreiben und analysiert werden.

Da es den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde, sich die Kunstvermittlung der documenta fifteen in ihrer Gesamtheit anzunehmen, wird hierbei der Fokus allein auf die Arbeit der offiziellen Kunstvermittler_innen, genannt „sobat-sobat“, liegen. Dabei werden Antworten auf die Frage gesucht, welche Merkmale die Kunstvermittlung der documenta fifteen auszeichnen und in welcher Weise sich diese innerhalb der vier Diskurse verorten lassen.

Anfänglich wird im Kapitel 2 zunächst der Kunstvermittlungsbegriff geklärt, um eine Basis für ein bestimmtes Verständnis zu schaffen. Daraufhin wird in Kapitel 3 der Blick auf die kritische Kunstvermittlung nach Carmen Morsch geworfen. In den Kapiteln 3.1 - 3.4 werden die von Carmen Morsch formulierten Diskurse operationalisiert, um diese im nächsten Schritt für die Analyse der Kunstvermittlung der documenta fifteen zu nutzen. Um die Kunstvermittlung der documenta fifteen auch historisch zu verorten, wird der Geschichte der Kunstvermittlung auf der documenta in Kapitel 5 vergleichsweise viel Raum gegeben. Auf diese Weise können Entwicklungslinien aufgezeigt und der Blick dafür geschärft werden, welche zeitgenössischen Strömungen sich vor dem historischen Hintergrund abzeichnen. In Kapitel 6 wird schließlich die Kunstvermittlung auf der letzten Ausgabe der documenta, der documenta fifteen (2022), dargestellt und näher erläutert. Im 6.2 Kapitel wird der Fokus auf die Kunstvermittlungspraxis der sobat-sobat, dem Gegenstand der Analyse, gelegt. Nun wird im Kapitel 7 die Analyse der offiziellen Kunstvermittler_innen, der „sobat-sobat“ durchgeführt, indem die Vermittlungspraxis der sobat-sobat auf die verschiedenen Merkmale der von Carmen Morsch formulierten Diskurse hin untersucht werden (Kapitel 7.1 und 7.2). Der Fokus liegt hierbei auf der Frage nach dem Bildungsverständnis und der Funktion von Kunstvermittlung, welche der Kunstvermittlungspraxis zugrunde liegen und darin zum Ausdruck kommen. Am Ende werden im 8. Kapitel die Erkenntnisse zusammengetragen, um die Frage zu klären, welche Merkmale die Kunstvermittlung der documenta fifteen auszeichnen und inwiefern sich darin die verschiedenen Strömungen der Kunstvermittlungsdiskurse wiederfinden lassen. Für die Arbeit werden vor allem Artikel, Print- und Onlinemedien sowie ein Radiobeitrag und Veröffentlichungen in Fachzeitschriften herangezogen. Darüber hinaus diente der Bibliothekskatalog des documenta Archives, welcher Recherchen

zum Bestand von Büchern, Ausstellungskatalogen, Zeitschriften zur Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts sowie zu den documenta Ausstellungen und ihren Künstler_innen enthält, der Recherche.

2. Was ist Kunstvermittlung?

„Obwohl Museumsarbeit meist in geschlossenen Räumen stattfindet, steht sie in Beziehung zur Welt. Sie bezieht ihre Themen und Inhalte aus dem gesellschaftlichen Umfeld und lebt vom Austausch der in der Institution und darüber hinaus agierenden Personen. Es geht also in mehrfacher Hinsicht um sozialen Raum: ein Beziehungsgeflecht von Menschen, Gegenständen und Handlungen, das über den physischen Raum des Museums weit hinausgeht.“ (Kudorfer 2012: 52)

Sind Kunstwerke selbst vermittelnd oder braucht es eine Erklärung?

Betrachtet man die Kunstgeschichte des letzten Jahrhunderts, kann man einen stetigen Wandel der Definition von Kunst festzustellen. Somit ist die Frage nach der Vermittlung eng geknüpft an eine zeitgenössische Definition von Kunst (Kau 2017:115).

Unter Kunstvermittlung wird, je nach Position im Kunstfeld jeweils etwas Anderes verstanden.

Im Kern geht es um die Frage „Soll Kunstvermittlung nun der Kunst dienen und nur zur Kunst hinführen oder liegt ihr Sinn und Zweck außerhalb ihrer selbst, in ihrer allgemeineren Ertüchtigung und Ermächtigung des Menschen, in ihrem Transferpotenzial im Hinblick auf andere Lebens- und Kompetenzbereiche?“ (Ziese 2014: 381).

Zu Beginn der 1990er Jahre entspann sich in Deutschlands Kunstkreisen eine Diskussion um Begriffe wie ›Repolitisierung‹, ›Kontextkunst‹, ›öffentliche Kunst‹, ›Intervention‹ oder ›Partizipation‹. Es wurden Projekte realisiert, welche den Fokus auf die Art der Adressierung ihres Publikums legten. Fortan wurden Fragen nach der Verarbeitung und Vermittlung wichtig. Zeitgleich „wurden die Grenzen bisheriger Wirkungsbereiche im Kunstsystem unscharf: so z. B. die Trennlinien zwischen Autoren und Rezipienten, zwischen künstlerischer Praxis und (real)politischem Handeln, zwischen vermittelnder Praxis und Kunst“ (Puffert 2013: 13).

Der Begriff der Kunstvermittlung ist weder klar definiert, noch eine geschützte Berufsbezeichnung. Die Berufsgruppe tritt unter verschiedenen Namen, Zielsetzungen und unterschiedlichen-methodischen Strategien, beispielsweise als Vermittler_innen, Museumspädagog_innen oder Kommunikator_innen, auf (Pickartz 2019: 33).

Die Kunstvermittler_innen werden im Gegensatz zu angestellten Museumspädag_innen häufig mit einer bestimmten Ausstellung oder einem Projekt beauftragt, bei denen sie für die Kommunikation mit dem Publikum verschiedene kreative und dialogische Techniken einsetzen, um das Publikum einzubeziehen und eine aktive Konstruktion der Bedeutung beim Kontakt mit den Exponaten entstehen zu lassen (Petev 2021).

Der Bundesverband für Museumspädagogik definiert Vermittlungsarbeit wie folgt:

Vermittlungsarbeit im Museum gestaltet den Dialog zwischen den Besuchern und den Objekten und Inhalten in Museen und Ausstellungen. Sie veranschaulicht Inhalte, wirft Fragen auf, provoziert, stimuliert und eröffnet neue Horizonte. Sie richtet sich an alle Besucher/innen und versetzt sie in die Lage, in vielfältiger Weise vom Museum und seinen Inhalten zu profitieren, das Museum als Wissensspeicher und Erlebnisort selbständig zu nutzen und zu reflektieren. Vermittlungsarbeit ist integraler Bestandteil der Institution Museum und realisiert maßgeblich und nachhaltig ihren Bildungsauftrag (Bundesverband Museumspädagogik 2008: 15).

Einige Kurator_innen gehen davon aus, dass sich ihre Ausstellung selbst vermittelt und eine zusätzliche Vermittlung nicht zwingend notwendig sei. Dem gegenüber steht eine historische Entwicklung, welche das Museum als Bildungsstätte versteht. Im deutschsprachigen Raum bezieht man sich auf den Direktor der Hamburger Kunsthalle Alfred Lichtwark, welcher als Begründer der Kunstvermittlung bezeichnet wird. In seiner Antrittsrede im Jahr 1886 kündigte er seinen reformpolitischen Ansatz mit folgenden Worten an:

„Wir wollen nicht ein Museum, das dasteht und wartet, sondern ein Institut, das tätig in die künstlerische Erziehung unsere Bevölkerung eingreift“ (Lichtwark zitiert nach Grolle 1989: 178). Er verzichtete „auf die bis dahin gängige Vermittlung von Faktenwissen, zugunsten eines kreativeren Zugangs zur Kunst, der mehr auf das individuelle Erfahrungswissen der einzelnen Betrachter_in rekurrierte und neue

Erkenntnisse durch die eigene Anschauung anregte“ (Seegers 2017: 7). In seinem Aufklärungs- und Vermittlungsprogramm hat er mitunter Übungen konzipiert, welche den Wert dialogischer Kunstvermittlung erkennen lassen. In den Gesprächen tritt er selbst als Gesprächsleiter auf (Seegers 2017: 8). Museen haben seit dem 19. Jahrhundert über Exponatsbeschriftungen, Katalogbroschüren sowie Gruppenführungen früh begonnen, Kunstvermittlung zu betreiben. Jedoch bedurfte es erst der „künstlerisch-kulturellen, kulturpolitischen und gesellschaftlichen Transformation der sechziger Jahre, um Kunst-, Museums-, Theater und Musikpädagogik in Verbindung mit den entsprechenden kulturellen Einrichtungen dauerhaft zu institutionalisieren“ (Siebenhaar 2022: 104f.). In den Erziehungswissenschaften entwickelten sich daraufhin kunstpädagogische Konzepte und Theorien, welche zwei konträre Auffassungen verfolgen. Einerseits wird Kunst als prinzipiell lehrbar verstanden und damit findet Entschlüsselung auf einer kognitiven Ebene statt. Dem gegenüber steht die Auffassung eines rein individuell-intuitiven Ansatzes, welcher einen emotional-emphatischen Ansatz verfolgt. Das erste Konzept haben Museen und Blockbuster-Ausstellungen seit den achtziger Jahren übernommen, um über regelmäßige Führungen, umfangreiche Kataloge und Begleitlektüren planmäßige Kunstvermittlung zu betreiben (Siebenhaar 2022: 113). Das Aargauer Kunsthaus setzt sich seit den achtziger Jahren mit Kunstvermittlung auseinander. Seit 2000 wird versucht, Wissen nicht durch rezeptive, sondern vielmehr durch partizipative Angebote zu vermitteln. Beispielweise gibt es ein Programm, welches speziell für Kinder zwischen 5 und 13 Jahren entwickelt wurde. Es nennt sich „Kunstpirsch“. Hierbei sollen Kinder das Sprechen über Kunst erlernen und anschließend selbst tätig werden. Somit wird Kunst „nicht nur als theoretisches Gebilde im Ausstellungsraum begriffen, sondern auch als praktische Herangehensweise, als Handwerk, mit dem die Kinder vertraut gemacht werden“ (Bernardi 2019). In Abgrenzung zu der reproduktiven Aufgabe von Kunstvermittlung, neuen Besucher_innen das Wissen der Institution weiterzugeben, sehen einige Kunstvermittler_innen heute ihre Aufgabe darin, die Kunst einem qualitativ weiteren Publikum zugänglich zu machen. Nicht zuletzt aufgrund der Kritik an Ausschlussmechanismen des Kunstfeldes und seiner Institutionen (Pickarts 2019: 33).

Darüber hinaus gibt es unterschiedliche Anforderungen hinsichtlich der Kunstvermittlung von historischen Werken und Gegenwartskunst.

Für historische Werke haben sich bereits Vermittlungsstrategien etabliert, wohingegen die Gegenwartskunst aufgrund der strukturellen Veränderung des Kunstbegriffs nach neuen Formaten und Strategien verlangt (Pickarts 2019: 34).

Nora Sternfeld (2017:68) bezeichnet Kunstvermittlung als einen Sammelbegriff, der sehr unterschiedliche Tätigkeiten im Ausstellungsfeld und im Bereich der kulturellen Bildung umfasst, andererseits betont sie die konkrete Praxis, die für Museen seit den 1990er Jahren immer wichtiger und gleichzeitig kritischer werde. Dabei geht es um die Auseinandersetzung mit künstlerischen Produktionen und deren Mitteln der Information, Kommunikation und Partizipation.

Informationen können mittels Texte, Multimedia-Guides und Führungen sowie in Informationsräumen und Begleitmaterialien weitergegeben werden. Kommunikation findet in Diskussionen und Workshops, Aktionen, in Gesprächen und thematischen Rundgängen statt. Partizipation bedeutet in diesem Zusammenhang, die Miteinbeziehung von Besucher_innen in die Definitionsmacht der Institution auf unterschiedliche Weise. Dies kann in Form von Aktionsforschung, Workshops, durch die Einladung und Auseinandersetzung mit verschiedenem Akteur_innen, die Institutionen nutzen wollen, in Vermittlungsausstellungen und anderen Projekten an der Schnittstelle von Kuratieren und Vermittlung erfolgen.

Carmen Mörsch bezeichnet Kunstvermittlung als „die Praxis, Dritte einzuladen, um Kunst und ihre Institutionen für Bildungsprozesse zu nutzen: sie zu analysieren und zu befragen, zu dekonstruieren und gegebenenfalls zu verändern“ (Mörsch 2009a: 9).

Im folgenden Abschnitt werden aktuelle Diskurse im Bereich der Kunstvermittlung beschrieben sowie in die vier Diskurse von Carmen Mörsch eingeführt.

3. Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen

Carmen Mörsch hat das Vermittlungskonzept der documenta 12 zusammen mit Ulrich Schötter, dem Leiter der Vermittlung, entwickelt. Hierbei werde keine

„definitive Wahrheit“ vermittelt. Vielmehr würden Besucher_innen über dialogische Formate dazu ermuntert, sich selbst an Deutungsprozessen zu beteiligen.

Sie betreute die Kunstvermittlung im Rahmen eines Forschungsprojekts der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg. Carmen Mörsch betont in einem Interview, dass es ihr wichtig sei, der Komplexität von Gegenwartskunst gerecht zu werden und Kunstvermittlung als kritische, eigenständige Praxis zu verstehen (Jentzsch 2007).

Im folgenden Abschnitt werden die vier Diskurse der Kunstvermittlung näher beleuchtet. Carmen Mörsch (2009a:12) beschreibt aus institutioneller Perspektive folgende vier Diskurse: den affirmativen, den reproduktiven, den dekonstruktiven und den transformativen.

Dabei sind die vier Diskurse in der Praxis weder hierarchisch noch streng historisch-chronologisch zu denken. In der Vermittlungspraxis kommen meist mehrere gleichzeitig vor (ebd.). Sie konstatiert, dass sich kaum eine dekonstruktive oder transformative Vermittlung denken ließe, welche nicht auch affirmative oder reproduktive Anteile aufweist: „Umgekehrt lassen sich jedoch bei den bislang noch dominanten Diskursen, den affirmativen und reproduktiven, zahlreichen Manifestationen ohne jede transformative oder dekonstruktive Dimension nachweisen“ (ebd.). In aller Regel steige die Reibung zwischen Vermittlung und Institution, je stärker der dekonstruktive sowie der transformative Diskurs zum Tragen komme.

Die jeweiligen Diskurse implizieren unterschiedliche Bildungsbegriffe. Das heißt, jedem Diskurs geht ein unterschiedliches Verständnis von Bildung voraus. Darüber was Bildung ist, aber auch, wie sie sich ereignet und welches Publikum durch sie adressiert wird. Carmen Mörsch (2009a: 20) formuliert Kriterien für eine kritische Kunstvermittlung auf Basis von unterschiedlichen Theorien, Ansätzen und Einflüssen der letzten 30 Jahre. Kritische Kunstvermittlung setzt auf Kontroverse und unterscheidet sich von einer reinen Dienstleistung, indem sie vorhandenes, spezifisches Wissen, der an dem Vermittlungsprozess Beteiligten, ernst nimmt. Mit den Beteiligten gemeinsam unternimmt sie den Versuch, Gegenerzählungen zu erzeugen „und damit die dominanten Narrative der Ausstellungsinstitution zu unterbrechen“ (Mörsch 2009a: 21). Sie betrachtet Rezipient_innen nicht als den

Anordnungen der Institution Unterworfenen, sondern fokussiert deren Gestaltungsspielräume.

Darüber hinaus bedeutet kritische Kunstvermittlung nach Mörsch auch, sich in Widerspruch gegenüber dem „schon Gewussten“ zu begeben und die Gewaltverhältnisse offenzulegen, die diesen Erzählungen, Versprechen und Legitimationsweisen innewohnen. Sie wendet sich gegen die hegemonialen Bildungsansprüche und deren Eingebundensein in eine neoliberale Agenda (Mörsch 2012: 64).

3.1 Affirmation

Der Diskurs der Affirmation ist in der gegenwärtigen Kunstvermittlungspraxis der dominanteste (Mörsch 2009a: 9). Er schreibt Kunstvermittlung die Funktion zu, das Museum in seinem durch die ICOM (International Council of Museums) festgelegten Aufgaben, dem Sammeln, Forschen und Bewahren sowie das Ausstellen und Vermitteln von Kulturgut „effektiv nach außen zu kommunizieren“ (ebd.). Dieser Definition zufolge stellt Kunst eine Domäne dar, für welche sich in erster Linie eine Fachöffentlichkeit zu interessieren hat. Mit dieser Funktion häufig anzutreffende Praktiken seien Vorträge, Filmprogramme, Führung durch Expert_innen sowie Ausstellungskataloge. Gestaltet würden diese von „autorisierten Sprecher_innen der Institution“ (ebd.), welche sich von vornherein an eine ebenso spezialisierte und selbstmotivierte Öffentlichkeit wendeten. Im affirmativem Bildungsbegriff sind die Position von Lernenden und Lehrenden statisch und Inhalte sind bereits vordefiniert. Darüber hinaus wird das von ihm transportierte Bildungsverständnis nicht auf Machtstrukturen hin befragt. Da die Adressat_innen der Bildungsangebote vorrangig das Fachpublikum darstellt, entwickeln sich die Methoden eher im akademischen Feld und sind daher eher konservativ (Mörsch 2009a: 9ff.).

3.2 Reproduktion

Der Diskurs der Reproduktion zählt ebenfalls zu den dominantesten (Mörsch 2009a: 9f.). In diesem Diskurs übernehme Kunstvermittlung die Funktion, das Publikum von Morgen heranzubilden und „Personen, die nicht von allein kommen,“ (ebd.) an

Kunst heranzuführen. Ausstellungshäuser und Museen werden als Institutionen verstanden, die mit hohen symbolischen Schwellen versehen sind, deren Aufgabe darin besteht, wertvolles Kulturgut öffentlich zugänglich zu machen. Der Zugang soll daher einem möglichst breiten Publikum ermöglicht und Schwellenängste abgebaut werden. Anzutreffende Praktiken sind beispielsweise Workshops für Schulklassen, Fortbildungen für Lehrpersonen, Kinder- und Familienprogramme oder Angebote für Menschen mit besonderen Bedürfnissen und Dispositionen sowie ereignisorientierte Veranstaltungen mit hohen Publikumszahlen, wie lange Nächte oder Museumstage. Gestaltet werden die Angebote in der Regel von Personen mit einer „zumindest minimalen pädagogischen Expertise“ (Mörsch 2009a:10) von Museumspädagog_innen und Kunstvermittler_innen. Hinsichtlich des Bildungsbegriffs folgt der reproduktive dem affirmativen, indem die Rollen von Lehrenden und Lernenden als eher statisch beschrieben werden können. Jedoch richtet der reproduktive Diskurs sein Augenmerk auf (aus der Sicht der Institution) ausgeschlossene, also konkret abwesende Teile der Öffentlichkeit (ebd.). Es werden Methoden des spielerischen Lernens aus der Grundschule und dem Kindergarten sowie institutionalisierten Freizeitangeboten für Kinder und Jugendliche favorisiert (Mörsch 2009b).

3.3 Dekonstruktion

Der dritte Diskurs, der dekonstruktive ist mit der kritischen Museologie verbunden und seltener anzutreffen. Kunstvermittlung kommt hierbei die Funktion zu, das „Museum, die Kunst und auch die Bildungs- und Kanonisierungsprozesse, die in diesem Kontext stattfinden, gemeinsam mit dem Publikum kritisch zu hinterfragen“ (Mörsch 2009a: 10f.). In diesem Sinne werden Ausstellungsorte und Museen aus ihrer gesellschaftlich zurichtenden und disziplinierenden Dimension heraus als Distinktions-, Exklusions- sowie Wahrheitsmaschinen begriffen. Darüber hinaus wird Kunst selbst in ihrem dekonstruktiven Potential anerkannt. Die Kunstvermittlung selbst könnte, diesem Verständnis nach, von Kunst aus gedacht sein und künstlerische Merkmale aufweisen. Anzutreffende Praktiken seien: Interventionen von und mit Künstler_innen und Kunstvermittler_innen, „wobei die Mitwirkung des Publikums intendiert sein kann, aber nicht muss“ (Mörsch 2009a:

10). Darüber hinaus ließen sich Angebote für Menschen finden, welche in Bezug auf die Institution als ausgeschlossen oder benachteiligt gelten. Bei den Angeboten dominiere allerdings, im Gegensatz zu den Inklusionsbemühungen des reproduktiven Diskurses, ein institutionskritischer Ansatz. Führungen gehörten auch zur gängigen Praxis, insofern sie kenntlich machten, dass sie nur eine Stimme unter vielen seien und die Autorisiertheit des Museums relativieren und kritisieren (ebd.). Der dekonstruktive Diskurs sei von einem selbstreflexiven Bildungsverständnis gekennzeichnet. Bildung werde somit selbst zum Gegenstand von Dekonstruktion. Inhalte sowie Methoden und Adressat_innen werden einer kritischen Überprüfung der darin eingeschriebenen Machtverhältnisse unterzogen. Die Positionen von Lehrenden und Lernenden wechseln im Bildungsprozess. Es gibt demnach keine vorab definierte Adressat_innen mehr, jedoch eine adressierte Haltung. Es wird eine grundsätzliche Offenheit für eine kritische Aneignung von und Arbeit mit Kunst und ihren Institutionen erwartet. Ziel ist die Förderung von Kritik- sowie Handlungs- und Gestaltungsfähigkeiten. Eingesetzte Methoden sind vor allem künstlerischen Verfahrensweisen entlehnt (Mörsch 2009b).

3.4 Transformation

Der letzte Diskurs, der transformative, ist bislang noch am seltensten zu finden. Kunstvermittlung übernimmt die Aufgabe, die Funktionen der Ausstellungsinstitution zu erweitern und „sie politisch, als Akteurin gesellschaftlicher Mitgestaltung, zu verzeichnen“ (Mörsch 2009: 10).

Ausstellungsorte und Museen würden in diesem Kontext als veränderbare Organisationen verstanden, deren Aufgabe weniger darin besteht, Menschengruppen an sie heranzuführen, als das sie selbst „aufgrund ihrer durch lange Isolation und Selbstreferenzialität entstandenen Defizite – an die sie umgebende Welt – z.B. an ihr lokales Umfeld – herangeführt werden müssen“ (ebd.). Die diesem Diskurs innewohnende Frage ist, inwiefern die Mitgestaltung unterschiedlicher Öffentlichkeiten langfristig für den Erhalt der Institution notwendig sei. Dabei wird weniger aus quantitativen Erwägungen heraus gefragt, als vielmehr ausgehend von den Anforderungen der Wissensgesellschaft. Die Kurzlebigkeit und Fragwürdigkeit eines engen Konzepts des Wissens von Expert_innen spielt hier

eine zentrale Rolle. Mit diesem Diskurs verbundene Praktiken sind solche, die gegen die kategoriale oder hierarchische Unterscheidung zwischen Kuration und Vermittlung arbeiten. Das Grundlegende ist, dass die Funktionen der Institution in Zusammenarbeit mit dem Publikum nicht nur offengelegt oder kritisiert, sondern darüber hinaus ergänzt und erweitert werden. Hierzu zählen Projekte, welche mit unterschiedlichen Interessensgruppen autonom vom Ausstellungsprogramm durchgeführt werden oder Ausstellungen, welche durch das Publikum selbst bzw. spezifische gesellschaftliche Akteur_innen gestaltet werden (Mörsch 2007:11). Das Bildungsverständnis des transformativen Diskurses folge dem des bereits beschriebenen Dekonstruktiven insofern, als dass dort auch die Positionen von Lehrendem und Lernendem wechseln. Die Veränderung der Institution durch die Förderung von Kritikfähigkeit und Selbstermächtigung werde hierbei betont. Daher orientierten sich die genutzten Methoden, neben den bereits genannten, auch an Strategien des Aktivismus. Darüber hinaus wird die Veränderung der Institution betont (Mörsch 2009b).

4. Zur documenta

Um die Bedeutung der Kunstvermittlung im Kontext der documenta besser zu verstehen, wird in diesem Abschnitt dargelegt, als was die documenta im Rahmen dieser Arbeit verstanden wird.

„Die documenta in Kassel ist die bedeutendste Ausstellung zeitgenössischer Kunst weltweit. Seit 1955 zeigt sie alle fünf Jahre die aktuellen Tendenzen der Gegenwartskunst und bietet gleichzeitig Raum für neue Ausstellungskonzepte“. (Stadt Kassel 2023)

Die Ausstellung wird mitunter als ein „Bilder-, Lese- und Lehrbuch für alle Facetten der Kunstwelt“ (Siebenhaar 2022: 23) verstanden.

Jede documenta spiegelt den Stand des kunsttheoretischen Diskurses ihrer Zeit wider. Und mit ihren szenografischen Erfindungen an unterschiedlichen Ereignisorten ist sie maßstabsetzend für die Methoden von Kunstinszenierung.

Jede documenta lenkte auf ihre Art das internationale Gespräch über Kunst in neue Richtungen. So sehr die Idee und Vision der ersten documenta eines einzelnen Mannes und seines Freundeskreises zu verdanken ist, „spiegelt sich doch in jeder documenta der ästhetische wie politische Zeitgeist, das kritische Denken und die Kreativität ganzer Künstlergenerationen wider“ (Siebenhaar 2022:19).

Heute stellt die documenta eine „Instanz zur Diskussion weltweit relevanter gesellschaftlicher Problemfelder mit vielfältigen kulturellen Ereignisformen auf der Grundlage individueller Konzepte“ (Stadt Kassel, 2023) dar. In der Wortschöpfung „documenta“ des Begründers Arnold Bode (1900-1977) zeigt sich bereits ein vielfältiger Anspruch. Sie wurzelt in den lateinischen Begriffen für „Dokumentation“, „dokumentieren“ und schafft Bezüge wie: „Bestandsaufnahme“, „Beleg“, „zeigen“, „bekunden“, „festhalten“, „offenbaren“, „Zeugnis ablegen“ (Siebenhaar 2022: 11ff.). Die documenta und Museum Fridericianum gGmbH ist eine gemeinnützige Gesellschaft, die von der Stadt Kassel und dem Land Hessen als Gesellschafter seit 1959 finanziert und getragen wird. Darüber hinaus wird sie von der Kulturstiftung des Bundes unterstützt (documenta 2023).

Klaus Siebenhaar (2022: 24) fasst die Geschichte der documenta wie folgt zusammen:

„Die documenta beginnt als internationale Ausstellung der westlichen Moderne und zeitgenössischen Kunst, sie entwickelt sich zur kunsterweiternden multimedialen Weltkunstausstellung, avanciert zur künstlerisch-sozialen Projektionsfläche globaler Diskurse und findet als künstlerisch-kulturelles Ökosystem ihren vorläufigen Endpunkt“.

Die documenta fand erstmalig im Jahr 1955 statt. Der Kasseler Maler und Akademieprofessor Arnold Bode hatte die Absicht, Deutschland nach dem Ende des zweiten Weltkriegs wieder in „einen Dialog mit der Welt zu bringen und in das internationale Kunstgeschehen mit einzubeziehen“ (documenta 2023). Um die Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts zu zeigen, gründete er die Gesellschaft Abendländischer Kunst des XX. Jahrhunderts e.V.. Erstmals wurden im zerstörten Fridericianum Werke der Moderne gezeigt, welche von den Nationalsozialisten als entartet bezeichnet worden waren. Die, als Übersichtsschau der wichtigsten Strömungen und Einzelpersönlichkeiten der klassischen Avantgarde angelegte,

erste Ausstellung 1955, wurde zum Überraschungserfolg. Eine freie, abstrakte Kunst konnte in „Abgrenzung zum Realismus der kommunistischen Länder mit freiheitlicher Demokratie konnotiert werden“ (Scharf 2015: 102). Neben den Klassikern der Moderne wurden auch die deutschen Begründer der modernen Kunst vorgestellt. Ein weiteres Ziel Bodes war es, ein „neues Konzept von Museum und Ausstellung zu verwirklichen“ (Siebenhaar 2022: 27). Durch den Erfolg ermutigt, plante Bode für 1959 eine zweite Ausstellung und installierte damit den Ausstellungszyklus der Kassler documenta. Arnold Bode leitete die documenta bis 1968 zusammen mit renommierten Kunsthistorikern. In dieser Zeit avancierte sie immer mehr zum „Seismografen aktueller Kunstentwicklungen“ (documenta 2023). Ab 1972 begann ein neues Konzept der Ausstellungsleitung. Fortan berief, im Auftrag des Aufsichtsrates der documenta gGmbH, eine internationale Jury jedes Mal eine neue künstlerische Leiter_in. Wenn gleich die mitverantwortlichen künstlerischen Teams kontinuierlich wuchsen, war bis zur d 14² das Prinzip der alleinverantwortlichen Künstler_in vorherrschend.

5. Geschichte der Kunstvermittlung auf der documenta

„Worum es uns geht, ist das Begreifen. Der Künstler hat es immer zu tun mit dem anderen, demjenigen, der ein Verhältnis zum Kunstwerk gewinnen muss jenseits aller Worte. Kunst kann man nicht erklären. Wer nicht visuell begabt ist, wer nicht begreifen kann, wird keinen Zugang finden“. (Bode 1964, zitiert nach Hubin 2009: 317)

Die Geschichte von fast siebzig Jahren documenta „dokumentiert“ nicht ausschließlich Entwicklungslinien, Brüche und Transformationen der bildenden Künste und des jeweiligen Kunstbegriffs und -verständnisses. Die Auseinandersetzung mit ihr ermöglicht es, uns Aufschluss über ihre zeitgeschichtliche Rezeption durch Besucher_innen und Kritiker_innen, ihre kuratorischen Inszenierungsformen und -formate und somit ihre Vermittlungsideen (Siebenhaar 2022: 22) zu geben.

²im folgenden Text werden die verschiedenen documenta Ausstellungen teilweise mit d und der Zahl für die jeweilige Ausgabe abgekürzt

Nora Sternfeld und Gila Kolb (2012) konstatieren, dass man nicht pauschal von „der“ documenta Vermittlung sprechen könne. Da seit der documenta X (1997) Vermittlung von der Kunst aus gedacht wird, ergeben sich Möglichkeiten, das Verständnis von Kunstvermittlung alle fünf Jahre herauszufordern, zu aktualisieren und neu zur Diskussion zu stellen.

Gegenwärtig bedeutend und prägend für Kunstvermittlung seien „das ganzheitliche Verständnis von künstlerischer Erziehung und Vermittlung insbesondere von Arnold Bode, Bazon Brock und Joseph Beuys“ (Siebenhaar 2022: 105). Bis heute bieten sie unausgeschöpfte Potentiale und Inspirationen und setzen Maßstäbe im Feld. Im Grunde hat die erste documenta-Ausstellung die Grundsubstanz aller Kunstvermittlung geliefert. Die Ausstellung selbst muss das Medium sein – so die Idee, „um zwischen Künstler_in, Kunstwerk und Besucher_in eine tiefgreifende emotionale und kognitive, also dialogische Bindung entstehen zu lassen“ (ebd.). In diesem Kontext bedeutet Kommunikation von Anfang an Beziehungsgestaltung, aus dem Zentrum künstlerischer Produktion sowie Präsentation heraus. Arnold Bode verweigerte sich einer analytisch-interpretierenden Erklärung über andere Medien oder Dritte. Seine Vorstellungen vom visuellen Begreifen beziehen sich auf die Tradition des 18. Jahrhunderts – von der ästhetischen Erfahrung als Erlebnis, als empathischer und unmittelbarer Zugang zur Kunst, wobei empathisch für ihn „eine Art emotionaler Berührung, Staunen, Neugier und Respekt gegenüber großen Künstler_innen und ihren Meisterwerken“ (Siebenhaar 2022: 106) bedeutet. Seinem Verständnis nach avanciert die Macher_in der Ausstellung zu einer Art Regisseur_in eines Vermittlungsaktes. In der Ausstellung begegnen sich Besucher_innen und Werke als Akteure und gehen eine Beziehung ein. Er bezeichnet die Aneignung großer Kunst durch die ausstellungsinszenatorisch gelenkten Besucher_innen als Kunst zweiter Ordnung. Die Kurator_in wird zur Schlüsselfigur der Kunstvermittlung. Wenn man einen Blick in die Geschichte wirft, lässt sich feststellen, dass die documenta zu Beginn hinsichtlich ihrer Inszenierungsstrategien eher von einer asketischen Haltung geprägt war. Die erste documenta war als große Informationsausstellung konzipiert, die Vieles sichtbar machen sollte und mit wenig sprachlichen Informationen ausgestattet war. Die Exponate wurden nicht mit Beschriftungen, Titeln und Datierungen kontextualisiert. Lediglich die Namen der Künstler_innen und die Katalognummern waren den Werken beigelegt (Hubin 2009:

317). Die documenta war von Beginn an als Chance verstanden worden, „ein bestimmtes Bild von der Kunst- und Kulturgeschichte aufzuzeigen und durchzusetzen“ (Rattenmeyer 1984: 212).

Mit Bazon Brocks Konzept der „Besucher_innenschule“ während der d 4 bis zur d 9 übernimmt ein neuer Typus diese Aufgabe, der „Action Teacher“. Die Fluxus- und Konzeptkunstbewegung der sechziger Jahre verbindet performative Kunst mit didaktischen Ansprüchen. Verkörpert wird diese eigenständige Kunst-Vermittlung von Bazon Brock, welcher Vermittlung durch verschiedene Aktionen zum Ereignis macht. Ziel dieses Ansatzes ist es, die Besucher_innen von der Rolle der passiven, kontemplativen Betrachter_in zu emanzipieren. Durch seine „Schule des Sehens“ soll „sich die in der Moderne problematisch gewordene, konfliktuöse Beziehung zwischen Kunstwerk und Rezipient im erlernten Aneignungsakt der Besucher auflösen“ (Siebenhaar 2022: 107). Er versteht das Lehren als Akt des Vorschlagens, Verhandeln und Aneignens, welches sich in einem künstlerischen Prozess vollzieht, in welchen die Erzieher_in selbst einbezogen ist. Das Sehen rückt für ihn in den Mittelpunkt, als visuelle Alphabetisierung, Professionalisierung und Stimulierung. Die vom künstlerischen Leiter der d 5, Harald Szeemann „leitmotivisch in Szene gesetzte „Befragung“ der neuen Wirklichkeit und ihrer Bildwelten, greift Brock in seiner „Besucherschule“ mit seiner aktivierenden Kommunikation des „Action Teachings“ auf“ (ebd.). Mit Bazon Brocks Vermittlung als Kunstaktion, wird ihr eine eigene Position in der Ausstellung eingeräumt und somit ein neuer, performativer Ansatz von Kunstvermittlung begründet. Beuys vollzieht auf der d 5 und d 6 den finalen Schritt im Bereich der Vermittlung. In seinem anthroposophisch und sozial „erweiterten Kunstbegriff“ behauptet er, dass Kunstpraxis Lebenspraxis, und dass Schule universal sei. Die direkte wie indirekte Kommunikation diene dem zentralen Kunstwerk – der „Sozialen Plastik“, der neuen, selbstbestimmten, dreigliedrigen und direkten Demokratie. Mit der Institutionalisierung eines „Büros“ und einer „Universität“, initiierte er ein Vermittlungsmedium, welches primär dem Denken gewidmet war. Denken könne, ihm zufolge, als das erste Kunstwerk überhaupt verstanden werden, der Ursprung aller künstlerischen Kreativität. Beuys verlagerte sein 1971 gemeinsam mit Karl Fastabend und Johannes Stüttgen gegründetes „Büro der Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung“ für die 100 Tage der documenta nach Kassel. So ganzheitlich

und umfassend wie Beuys hat keine Künstler_in vor und nach ihm Vermittlung praktiziert (Siebenhaar 2022: 109f.). So soll im künstlerisch durchdrungenen „Schulort“ „eine Art Vorschein der besseren Gesellschaft und Welt, in der der Mensch für den Menschen denkt, fühlt und arbeitet und sich eins weiß mit Natur und Kosmos“ (Siebenhaar 2022: 112) vermittelt werden. Ihm zufolge erübrigt sich die „Mediation“ zwischen Kunst und Rezipient_innen. In seiner Utopie findet der Zusammenhang von Lehren-Leben-Lehren in der Schöpferischen Freiheit der Kunst und der radikalen Neubestimmung der Gesellschaft seine Erfüllung. Mit Beuys und seiner universalen Pädagogik hat die Entwicklung ihren Höhepunkt erreicht. In Reaktion auf die d 6, welche eine Palette von Vermittlungstechniken angeboten hat und mit Außenplastiken in den öffentlichen Raum gegangen ist, postuliert die d 7 die „Würde der Kunst vor den Einflüssen der Außenwelt zu schützen“ (Rattenmeyer 1984: 212). Auf der d 7 sollten „durch Konzentration und präzise Präsentation (..) Künstler_in und Werk zu einer Begegnung, zu einem Dialog so zusammengeführt werden, dass ihre respektvolle Würdigung und hierarchische Gliederung sichtbar wird“ (Rattenmeyer 1984: 207). Rattenmeyer (1984: 211f.) konstatiert, dass bei der d 7 weder die Besucherschule noch andere Vermittlungsinstanzen zugelassen wurden.

Ab der d 7 entfaltet sich dann ein „ganzes Repertoire künstlerisch-kultureller Bildungsprojekte“ (Siebenhaar 2022: 113).

Die Ansprüche an forschungsbasierte Kunstvermittlungsprojekten seien gewachsen und die Verbindung mit Universitäten und kulturellen Bildungs-Agenturen intensiviert worden. Fortan „folgt mit der Institutionalisierung und Akademisierung konventioneller Kunst- und Kulturpädagogik-Konzepte die Rückkehr zu ergänzender konventioneller externer kultureller Kommunikation in allen möglichen Facetten und Formaten“ (Siebenhaar 2022: 112f.). In den achtziger Jahren bilden sich eher konventionelle, zielgruppenorientierte Formen von ästhetischer Erziehung heraus (Siebenhaar 2022: 113) und der Trend geht verstärkt zur Kunstvermittlung als komplementäre soziokulturelle Aufgabe. Kunstvermittlung wird mehr zur „Kompetenz“, die zu einer eigenen Industrie aus Studiengängen, Institutionen, Projekten, Initiativen und Forschungsformaten aufsteigt. Es entstehen neue diskursive Formate wie: Lecture-Reihen, Konferenzen und Diskussionen sowie Kataloge und ab der d 10 sogar ganze Publikationsreihen. An dieser Stelle kann

bereits der Trend zu einer sukzessiven Akademisierung von Kunstvermittlung festgestellt werden. Zudem werde dieser bei der Organisation wie Durchführung von einem ausgesprochenen Dienstleistungsgedanken getragen (Siebenhaar 2022: 114). Ab der d 10 (1997) wird der Begriff der „Kunstvermittlung“ zunächst in Deutschland und später „auch zunehmend international zum Sammelbegriff für eine vielschichtige Tätigkeit im Ausstellungsbereich“ (Kolb/Sternfeld 2022). Die Frage nach der Vermittelbarkeit taucht auf. Zudem wird die Bedeutung der aktiven Einbeziehung der Betrachter_innen für den Werkbegriff zunehmend reflektiert. Kunst wird nun als Instrument gesehen, wird selbst zur Akteurin und zum Anlass für Auseinandersetzung. In den 1990er Jahren erhält die Kunstvermittlung als reflexive Praxis Einzug ins Kunstfeld. Und kann somit „gewissermaßen als die performative, angewandte Seite der damaligen Kontextkunst gelten“ (ebd.). Die Kunstvermittlung als eigenständiges Format wird erstmalig strukturell ausgelagert. Sie besteht aus einem „Führungsdienst“, welcher eher konventionell, kunstwissenschaftlich ausgerichtet ist sowie aus individuell buchbaren Leistungen. Der künstlerische Leiter der d 11, Okwui Enwezor, versteht das Educational Project als wesentlichen Teil seiner Ausstellung. Die Vermittlung sollte einzelne künstlerische Positionen vorstellen und darüber hinaus den weiteren konzeptionellen Rahmen der d 11 reflektieren. Sie sollte Teil der Gegenkanonisierung sein und Gegenerzählungen vorantreiben - sogenannten counter narratives. Durch die d 11 Kunstvermittlung habe somit eine Hegemonieverschiebung der Diskurse im Kunstfeld stattgefunden (Kolb/Sternfeld 2019). Oliver Machart, der für die inhaltliche Leitung sowie Konzeption zuständig war, benennt folgende vier Diskurse: Die Politisierung des Kunstdiskurses, die Dezentrierung des Westens, die Diskursverschiebung an der Kunst-Theorie-Schnittstelle sowie die Aufwertung von Vermittlungsstrategien (ebd.). Ab der d 12 (2007) vollzieht sich eine Wende und eine auf künstlerisch-gestalterische Elemente refokussierte Kunstvermittlung rückt wieder ins Zentrum. Ein Team rund um die Kulturwissenschaftlerin Carmen Mörsch kann erstmals seit den siebziger Jahren eine totale Sichtbarkeit der Kunstvermittlung herstellen (Siebenhaar 2022: 114f.). Das Vermittlungsprogramm der d 12 besteht aus folgenden Formaten: Einem vierzigköpfigen „documenta 12 Beirat“ - ein Gremium von Spezialist*innen lokalen Wissens, „die Welt bewohnen“ – ein Projekt, in dem Schüler_innen sich die Ausstellung aneigneten und Führungen für Erwachsene

anbieten, „aushecken“ – das erste umfassende Kinder- und Jugendprogramm der documenta, „documenta 12 Halle Lunch Lectures“ – das öffentliche Programm, sowie die Abteilung „Vermittlung“ – die ebenfalls ein umfangreiches Vermittlungsprogramm entwickelt hat. Der institutionskritische Ansatz zeigt sich in der Lust am Performativen, bei dem Kleidung und Gestik als Kritik wirksam werden konnten sowie dem „Anspruch, Kunst forschend zu vermitteln, das Publikum als Expert*innen ernst zu nehmen, die Orientierung an der gesellschaftlichen Relevanz von Kunst sowie die Strukturierung des Teams - die kollektiven Organisationsformen der Vermittler*innen“ (Sternfeld/Kolb 2019). In den Führungen, welche auf mindestens zwei Stunden angesetzt waren, wurde das Publikum ermutigt, sich durch eigene ästhetische Erfahrungen von institutionell vorgegebenen und rein verbalen Wissensformen zu emanzipieren. Vermittler_innen wurden ebenfalls ermächtigt, indem sie eigene Formate und Positionen entwickeln konnten, anstelle vorgegebener Konzepte nachzuerzählen. Dadurch wurden Besucher_innen mit unterschiedlichen, sich teilweise auch widersprechenden Erzählungen konfrontiert. Die d 13 Vermittlung fokussierte das Wissen lokaler Expert_innen und somit führten neben den Kunstvermittler_innen auch Polizist_innen, Mechaniker_innen, Förster_innen, Rentner_innen, Student_innen sowie Wissenschaftshistoriker_innen sogenannte „d-tours“ durch. (Sternfeld/Kolb 2019). Individuell und persönlich wurde Wissen über die d 13, aber auch über die „documenta-Stadt Kassel sowie eigene Lebenserfahrungen weitergegeben“ (Siebenhaar 2022: 116). Die Symbiose von objektivem Theorie- und subjektivem Erfahrungswissen zeichnet das Vermittlungsprogramm mit Glaubwürdigkeit und Offenheit aus. Zum ersten Mal werden digitale Tools eingesetzt. Mit dem Konzept der dMaps konnten Besucher_innen ein Verständnis der Kassler Stadtgeschichte der Nachkriegszeit zwischen Zusammenbruch und Wiederaufbau im Hinblick auf die zeitgenössische Kunst vermittelt werden. Auf der d 14 ist die Idee des „geteilten Wissens“ zentral. Ausgehend von einem Wissen, das verlernt werden soll, wurde vom Süden her das, „was uns selbstverständlich erscheint und dabei die Machtverhältnisse vergessen lässt, bewusst in einen anderen Blickwinkel gesetzt“ (Siebenhaar 2022: 118). Siebenhaar (2022: 117) beschreibt einen Diskurs hinsichtlich der Vermittlungsprogramme der d 12 bis d 14 über Bildung, Lernen und Rezeption. Er konstatiert, dass Kunstvermittlung zu einem eigenständigen

Forschungsfeld aufrückt und dieser Prozess Teil des jeweiligen Konzepts wird. Darüber hinaus zielt Kunstvermittlung mehr und mehr auf soziale und gesellschaftliche Praxen, die von unterschiedlichsten interdisziplinären Theorien und Methoden beeinflusst sind. Kunstvermittlung stellt keine bildungsbasierte Dienstleistung oder externe kulturelle Kommunikation mehr da, sondern steht selbstbewusst als soziales Ereignis da. Kunstvermittlung bewegt sich ihm zufolge fortwährend im Spannungsfeld zwischen künstlerisch-spielerischen und sozialpädagogischen methodischen Ansätzen. Sternfeld/Kolb (2019) betonen, dass die d 14 zeigt, wie untrennbar Kuratation, Szenographie und Vermittlung verwoben sind, „Von Athen lernen“ – dem Motto der d 14 folgend,

„gelingt es dem kuratorischen Team „wesentliche wissenschaftlich-akademische Diskussionen und Ansätze mit originellen künstlerischen Formaten, vielfältigen Vermittlungsmethoden, intellektuellem Zeitgeist, (...) und sozialpolitischem Anspruch zu einem wirksam praktikablen Ganzen zu verbinden, das zudem in Stadtraum wie Stadtgesellschaft verankert erscheint“ (Siebenhaar 2022: 118).

Das Vermittlungsprogramm in Kassel und Athen trägt den Titel „Eine Erfahrung“. Lernen wird als Prozess betrachtet, der den Körper und die Sinne aktiv mit einbezieht. Das Publikum wird eingeladen, sich mit zeitgenössischen künstlerischen Praktiken auseinanderzusetzen und „in Athen und Kassel Spuren zu hinterlassen“ (documenta 14 2023). So versagt sich das Programm dem Entweder-Oder, dem Wissen und Nicht-wissen. Es beruht auf dem Fehlen eines Gesamtkonzepts der Geschichtsschreibung (ebd.).

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass es primär „Sinn, Such- und Erkenntnisbewegungen, ein angewandtes, bewegendes Lernen“ (Siebenhaar 2022: 119) sind, die die Philosophie des Vermittlungsprogramms prägen. Die documenta selbst hat sich „hinein in einen größeren Weltzusammenhang verabschiedet und emanzipiert“ (Siebenhaar 2022: ebd.). Im Kontext des gemeinsamen Lernens bedeutet die Kunstvermittlung der documenta fifteen „keinen Bruch, sondern kann vielmehr als „logische, konsequente Fortführung dieser Entwicklung dargestellt werden“ (ebd.) Im nächsten Abschnitt wird nun die Documenta fifteen vorgestellt, woraufhin die Analyse des Kunstvermittlungsprogramms folgt.

6. Documenta fifteen

Im Juni 2020 gab ruangrupa die Namen der nach Kassel eingeladenen Kollektive, Organisationen und Initiativen bekannt. Sie luden bewusst gemeinschaftlich organisierte Gruppen und keine einzelnen Künstler_innen ein. Stattdessen setzten ruangrupa auf Kollektive, welche ebenfalls die von ihnen geteilten sozialen Werte verkörperten. Gemeinsam hätten sie die documenta, „eher als Plattform für aktuelle Diskurse, statt als klassische Ausstellung zeitgenössischer Kunst“ (Wagner 2022b: 6), verstanden. Ruangrupa habe das Teilen von Wissen als Ressource gesehen und deshalb verschiedene kunstvermittelnde Projekte und Angebote, die „sich dem Wissensaustausch zwischen Besucher*innen, Kunstvermittler*innen, Kulturbildung-Künstler*innen und verschiedener Initiativen aus Kassel und der Welt widmen“, initiiert (documentafifteen 2023). Darüber hinaus sei es ihre Absicht gewesen, gemeinsam das Wohlergehen der jeweiligen lokalen Einrichtungen sowie das gesamte „Ökosystem“ durch geteiltes Wissen und Solidarität zu steigern, auch über den Zeitraum der documenta hinaus (ebd.). Die documenta 15 basiere demnach auf dem Prinzip der Partizipation (Glauner 2022: 90).

Die 15. Edition der documenta fand vom 18. Juni bis 25. September 2022 in Kassel statt. Anfang 2019 wurde das indonesische Kollektiv ruangrupa (wörtlich übersetzt: „Kunstraum“ bzw. „Raumform“) damit beauftragt, die documenta fifteen zu kuratieren. Ruangrupa hat sich im Jahr 2000 in der Hauptstadt Indonesiens, - Jakarta, während politisch turbulenter Zeiten gegründet und kann als Künstler_innen-, Architekt_innen-, Aktivist_inne-, Journalist_innen-Kollektiv bezeichnet werden. Vorgeschlagen wurde die Gruppe, –zur Überraschung der Fachwelt, von einer international besetzten Findungskommission, welche aus renommierten Expert_innen besteht. Als Kurator_innen-Team entschieden ruangrupa über die Orte, an welchen ausgestellt wurde, sowie „über die Art der Ausstellung – eigentlich über alles Wichtige“ (Wagner 2022a: 5). Ruangrupas kuratorischer Ansatz bestand darin, zur documenta 15 „vor allem Kollektive einzuladen, die wiederum weitere Gruppen und Akteur*innen einladen konnten“ (Klein 2022). Bei der documenta fifteen war auch die Verteilung des Budgets der Künstler_innen vom Prinzip der Gleichberechtigung und Selbstorganisation geprägt.

Die im Kern neunköpfige Gruppe aus Jakarta initiierten Projekte und stellten zentrale Werte wie Freundschaft, lokale Verankerung, Humor, Großzügigkeit, Unabhängigkeit, Transparenz, Genügsamkeit und Regeneration, Solidarität und Gemeinschaft in den Mittelpunkt. Ihre Arbeit beruht auf einer ganzheitlichen, sozialen, räumlichen und persönlichen Praxis (Art-in 2022). Der documenta fifteen wurden somit die Werte und Ideen des lumbung zugrunde gelegt. Lumbung ist ein indonesisches Wort, das eine kommunale Reisscheune im ländlichen Indonesien bezeichnet. Es stellt einen Ort dar, der dazu dient, Ernteüberschuss miteinander zu teilen (documenta fifteen 2023a). In ihrem Statement für die documenta fifteen betonen die Künstler_innen, dass lumbung für sie nicht nur ein Thema sei, vielmehr ist das Prinzip „tief in unsere tägliche Praxis eingeschrieben und fasst (...) bisherige Methoden und Wertvorstellungen zusammen. Als Kollektiv teilen wir Ressourcen, Zeit, Energie, Finanzmittel, Ideen und Wissen unter uns und mit anderen“ (Universes in Universes 2022). Das indonesische Kollektiv lud die documenta ein, Teil seines „Ökosystems“ zu werden, und rief das ruruHaus als Treffpunkt, Wohnzimmer und Labor ins Leben. Auch wenn „ruru“ eine Abkürzung von ruangrupa ist, bestand die Idee nicht darin, Raum im Stadtzentrum von Kassel zu besetzen. Es gehe vielmehr darum, „Teil eines Kontextes zu werden, in dem Initiativen aus Kassel (und die eingeladenen Künstler_innen) miteinander in Verbindung treten können“ (ruangrupa 2022: 19). Nicht nur während, sondern bereits vor und über die 100 Tage der Ausstellungslaufzeit hinaus, setzt sich ruangrupa intensiv mit dem Kassler Ökosystem auseinander: „damit steht neben dem Erarbeiten neuer Nachhaltigkeitsmodelle der Aufbau langfristiger zwischenmenschlicher Beziehungen im Zentrum dieser documenta“ (documenta fifteen, 2023a). Ruangrupa engagierte 14 lumbung Member-Gruppen, welche wiederum Gruppen und Künstler_innen einluden, womit letztlich um die 1500 Menschen an der internen Organisation beteiligt waren. Die Ausstellung war auf vier große Bereiche verteilt. Neben klassischen Ausstellungsorten wurden auch eher ungewöhnliche Orte, wie ein Bootsverleih, ein stillgelegtes Hotel sowie ein altes Hallenbad erschlossen. An insgesamt 32 Ausstellungsorten gab es neben Malereien und Installationen, Filmen, Musik und Performances auch Mitmachaktionen wie Karaoke-Angebote. Rund 1400 Künstler_innen und Kollektive zeigten ihre Welt und ihre Werte und diskutierten darüber hinaus die Anliegen des

globalen Südens (Raap 2022: 1). Nicht einzelne Werke, sondern das Miteinander sollten im *Vordergrund* stehen. Besucher_innen sollten sich an der Kunst beteiligen und das Teilen von Eindrücken sowie Gesprächen und Begegnungen stellte einen wesentlichen Teil der Ausstellung dar (Hessenschau 2022). Kollektive und Künstler_innen wurden nicht gebeten, neue Werke für die documenta anzufertigen. Vielmehr ging es ruangrupa darum, ihre Arbeit in Kassel an den spezifischen Orten fortzuführen, die „Ernte“ zu sichern und die Frage zu beantworten: „Wie könnt ihr das, was ihr tut, nach Kassel bringen“ (Ruangrupa 2022: Begleitheft zur documenta fifteen, Klappentext). Kirschenmann (2022: 70) betont, dass es in der documenta fifteen um die Aufhebung der Trennung von Werk und Betrachter_in, von Kunst und Gesellschaft, von Kunstvermittlung und Sozialarbeit, von Kunst und Vermittlung von Künstler_in und NichtKünstler_in gehe. Wagner (2022a: 73) konstatiert, dass es bei der documenta fifteen nicht um eine Zulassung einer anderen, nicht westlichen Position gehe. Vielmehr werde ein Denksystem des globalen Südens auf ein Struktursystem des globalen Nordens, die documenta, angewandt. Der Kolonialismus sei auf diese Weise gewissermaßen umgedreht worden, auch in dem eine neue Terminologie eingeführt wurde, welche die westlichen Kunsteliten erst einmal hätten lernen müssen: lumbung, Ekosistem, nongkrong etc. (ebd.). So formulierten ruangrupa, inspiriert durch ihre Diagnose der zerstörerischen Wirkung der Wachstumswirtschaft, mit 14 kollaborativen Gruppen aus aller Welt ihre Aufgabe: „ethischere Alternativen zum globalen Kapitalismus aufzuzeigen“ (Briegleb 2022: 26). In der Umsetzung führte das dann zu einer Verschiebung zwischen Inhalt und Form, indem die gute Botschaft die Qualität des Werks bestimme und nicht die Originalität (ebd.).

Im nächsten Abschnitt wird näher auf die Kunstvermittlung auf der documenta fifteen eingegangen.

6.1 Kunstvermittlung auf der documenta fifteen

Siebenhaar (2022: 119f.) konstatiert, dass sich die Kunst auf der documenta fifteen vollständig im und aus dem alltäglichen Leben verortet. Das Ausstellungskonzept selbst sei das Vermittlungskonzept. Er bezeichnet die documenta als einen „Ort gemeinsamer und gerecht geteilter und nachhaltiger Wissensproduktion, die über

ihre 100 Tage hinaus wirken soll“ (Siebenhaar 2022: 120). In einem Interview, welches die Leiterin des Bereichs Bildung und Vermittlung der documenta 15, Susanne Hesse-Badibanga, mit Farid Rakun von ruangrupa führte, äußerte sich dieser mit folgenden Worten zu der Frage, ob Kunst vermittelt werden müsse, oder ob sie sich selbst vermittele:

„Sie muss kommuniziert werden. Das könnte man machen durch eine dritte Partei. Eine dritte Partei ist gut. Aber sie ist nur ein Weg, dies zu bewerkstelligen. Die Vermittlung kann als eine Arbeit der Künstler_innen selbst verstanden werden. Das Werk beinhaltet seine Vermittlung selbst. Es kann von sich aus kommunizieren. Wie ein Wort kann ein Kunstwerk sich also selbst vermitteln. Und dann ist das Wort nicht statisch, es ist dynamisch. Das Wort kann sich nicht nur in seiner Form, sondern sogar in seinen Bedeutungen verändern, indem ein anderer versucht, es zu verstehen“ (Hesse-Badibanga 2022: 69).

Auf der documenta fifteen sorgte ein Team von mehr als 100 Personen, welche früher als Kunstvermittler_innen bezeichnet wurde, für die gemeinsame Teilhabe an Wissen und Austausch zwischen Gästen und Künstler_innen. Im Kontext von lumbung werden sie als sobat-sobat bezeichnet, was im Indonesischen so viel wie „Freund_innen“ oder „Gefährt_innen“ bedeutet. Ein Großteil der sobat-sobat kamen aus Kassel und besaßen sehr unterschiedliche Hintergründe. Während der 100 Tage der Ausstellung waren sie ein aktiver und kreativer Teil von lumbung (Ruangrupa 2022:39). Die Gemeinschaft, die entsteht, wenn Besucher_innen und Künstler_innen sowie Initiativen zusammenkommen, sei ruangrupa zufolge, ebenfalls Teil von lumbung. Ruangrupa haben sich bewusst gegen ein klassisches Begleitprogramm zur Ausstellung entschieden, da sie davon ausgingen, dass es „auf der documenta fifteen von lumbungmember und lumbungKünstler_innen wimmeln wird“ (ebd.). Das indonesische Kollektiv dockte an verschiedenen bereits vorhandenen, öffentlichen Orten in Kassel an und versuchte ein Nachdenken über die Nutzung eben dieser Orte anzuregen. Das von ihnen initiierte Meydan-Programm ist, ruangrupa zufolge, eher als Lernprozess zu verstehen. Meydan bedeutet auf Urdu, Persisch, Türkisch und Arabisch öffentlicher Ort. An jedem zweiten Wochenende des Monats fanden verschiedene Formen sozialer Zusammenkünfte an solchen Orten statt, an welchen lokale Initiativen beheimatet sind. Darunter zählten Open-Air-Konzerte, Lesungen und Diskussionsrunden. Auch im digitalen Raum fand Meydan statt, indem auf verschiedenen Online-Plattformen

mit Treffen, Veröffentlichungen und dem Aufbewahren und Umverteilen von Überschüssen experimentiert wurde (ebd.). Ruangrupa zufolge sollte die Kunstvermittlung auf der documenta 15 als Wissensbank „für Menschen, Erwachsene, Kinder, Gruppen, ältere Menschen, und neurodiverse Menschen fungieren“ (Hesse-Badibanga 2022: 70). Es sei also die Möglichkeit gegeben worden, eine persönliche Sammlung von Wissen zu erstellen, anhand der individuellen Eindrücke und Erfahrungen, die gesammelt wurden. Ein Mitglied von ruangrupa konstatiert: „auch für Journalist_innen können wir sagen, dass es keine einzige Wahrheit gibt, wie documenta fifteen zu verstehen ist“ (Hesse-Badibanga 2022: 71). Darüberhinaus bezeichnen ruangrupa ihre Arbeit bezüglich der Kunstvermittlung als erfolgreich, wenn die Ausstellung einfach erlebt und aktiv am Aufbau der Wissensdatenbank mitgewirkt wird (ebd.). Während der 100 Tage der documenta wird das Fridericianum, -das traditionelle Herzstück und Epizentrum der documenta-Kunst - zu einem Ort der Bildung und des Miteinanders umgestaltet. Der Museumsbau dient während der Zeit der documenta als ein Ort, welcher Ressourcen wie Geschichten, Erfahrungen und Wissen aufbewahrt. Folglich erhält das Fridericianum den Namen „Fridskul“ (Fridericianum als Schule). Künstler_innen und Kollektive präsentieren hier verschiedene Möglichkeiten und Modelle einer horizontal ausgerichteten Bildung (Ruangrupa 2022: 241). Im Gebäude standen in dieser Zeit Sofas, Sitzsäcke, Hocker und Hängematten und luden zur Bildung von sogenannten „mini-Majelis“ ein, kleinen Versammlungen, sowie zum gemeinsamen Abhängen, genannt „nonkrong“, was als wichtige Praxis kreativer Produktivität verstanden wird. Einen Flügel des Fridericianum-Gebäudes nahm die reformpädagogische „Gudskul“ „für gemeinschaftliche Wissensproduktion und prozessorientiertes Arbeiten ein“ (Art spezial 2022: 32). Das Kollektiv „Gudskul“ versteht sich als eine Bildungsplattform, die dem Wissensaustausch gewidmet ist und 2018 von den drei in Jakarta ansässigen Kollektiven ruangrupa, Serrum und Grafis Huru Hara ins Leben gerufen wurde. Auch hier gelten die lumbung Werte wie Teilen, Kollektivität, Kooperation sowie lokale Bedürfnisse als Basis. Die experimentell-pädagogischen Programme gleichen einem Marktplatz, einer alternativen Messe des „Schoolings“. Das Curriculum basiert viel mehr auf Werten und zwischenmenschlichen Verhaltensweisen, als auf Bildungsvoraussetzungen und gliedert sich in folgende Formate: „Friendly making“, -dies reicht vom

gemeinsamen Kochen bis hin zu Aktivitäten, wie Karaoke. „Learning from friends“ garantiert den Wissensaustausch über den „Knowledge market“ und „Self organizing their needs and practicalities“. Das ausgeführte Konzept wurde nicht eigens für die documenta entwickelt, sondern stellt das „fifthyearoftheir annual collectivestudyprogram“ vor. (Siebenhaar 2022: 120). Die Schule wird als Ausgangspunkt für Verbindungen mit anderen angesehen. Als Lernmethode wird das nongkrong-Prinzip angewandt, welches für „gemeinsam abhängen“ steht. Folgende drei Cluster mit Aktivitäten sind vorgesehen: Freundschaften schließen, von Freund_innen lernen und sich selbst organisieren (documenta und Museum Fridericianum gGmbH, documentafifteen). Im Erdgeschoss des Fridericianums wurden ein Schlafsaal und eine Küche eingerichtet, was den Künstler_innen die Möglichkeit bot, ihren Lebensmittelpunkt in das Gebäude zu verlagern. Zudem luden die „ruru-kids“ Babys, Kinder und Teenager mit ihren Eltern „zum spielerischen Lernen und Entdecken ein“ (documenta fifteen 2023c). Lumbung-Künstler_innen, Kassler Initiativen, sowie die Kunstvermittler_innen „sobat-sobat“ schafften eine sichere und anregende Umgebung, in der Kinder entspannen, spielen und frei erkunden konnten. Zudem zogen Sandkästen, Spielzeug und Sperrholz sowie Werkzeuge, Besen, Secondhand-Sessel und Lesecken ins Fridericianum ein. Gestaltet wurde der Ort von der Künstlerin und Pädagogin Graziela Kunsch, welche Lernen für Kinder und ihre Eltern verspricht. Es wurde eine Videoinstallation mit Aufnahmen im Wasser spielender Kinder gezeigt. Darüber hinaus gab es einen Ruheraum, eine Reparatierwerkstatt, offenen Kunstunterricht sowie einen Eltern-Kind-Spielort. Bis auf wenige Stunden am Abend war der Bereich, welcher knapp die halbe untere Etage des Fridericianums umfasste, exklusiv für Kinder und deren Eltern vorgesehen (Wefers 2022). Im folgenden Abschnitt wird nochmals näher auf die Kunstvermittler_innen, „sobat-sobat“ eingegangen.

6.2 Die Kunstvermittler_innen „sobat-sobat“

Auf der Internetseite der documenta fifteen wurden Besucher_innen eingeladen Teil des Prozesses zu werden, sich einzubringen und „am Austausch von lumbung und dessen Geschichten“ (documenta fifteen 2023b) mitzuwirken. Die sobat-sobat

sollen in die documenta einführen, und als Bindeglied zwischen den Örtlichkeiten, den Werten, den Künstler_innen und den Beiträgen der Gäste fungieren. Dabei sollten sie Räume, Geschichten und Arbeitsweisen von lumbung gemeinsam, mit den Besucher_innen erkunden und erleben. Freundschaft und Erzählungen standen hierbei im Mittelpunkt. Über den Dialog mit den sobat-sobat werden Teilnehmer_innen eingeladen Künstler_innen und Kollektive kennenzulernen und mehr über ihre künstlerische Praxis zu erfahren. Dabei wird die Praxis des Storytellings eingesetzt, damit sich die Kosmologie des lumbung-Wissens entfalten kann. Erzählungen sollen dazu dienen, Erfahrungen, Menschen und Orte zu verbinden (documenta fifteen 2023b).

Eine diverse Palette an Gruppenangeboten wurde während der 100 Tagen in Kassel angeboten. So konnten Ausstellungsrundgänge – genannt „Walks and Stories“ in folgenden Sprachen gebucht werden: Vietnamesisch, Ukrainisch, Türkisch, Spanisch, Russisch, Portugiesisch, Italienisch, Indonesisch, Französisch, Englisch, Deutsche Gebärdensprache, International Sign, Deutsch, Chinesisch, Arabisch sowie leichter Sprache. Darüber hinaus wurden barrierefreie Führungen angeboten sowie solche für sehbehinderte Menschen mit beschreibenden und multisensorischen Inhalten. Kostenfrei in jedem Ausstellungsrundgang mit inbegriffen war, je nach Verfügbarkeit, Hörunterstützung per Induktionsschleife (documenta fifteen 2023b). Darüber hinaus wurden spezielle Führungen angeboten, die komplett barrierefrei waren. Die Touren der sobat-sobats, waren aufgrund der soziokulturellen Hintergründe der 130 Vermittler_innen sehr unterschiedlich. Die Kunstvermittlerin Franziska Achatzi sieht das Potential der Kunstvermittlung auf der documenta fifteen darin, dass jeder machen könne, was ihm liege (Phillips 2022). So erzähle die eine sobat-sobat mehr und gäbe viel Input, wohingegen andere viel im Dialog erarbeiteten. Sechs Wochen vor der Eröffnung der documenta fifteen hätten die sobat-sobats Schulungen durchlaufen, welche „wie ein kleines Studium“ (Phillips 2022) gewesen seien. Bei den Workshops und Schulungen sowie Gesprächen mit Künstler_innen waren oft auch Mitglieder von ruangrupa anwesend. Zudem hatten Mitglieder der Bildungsstätte Anne Frank in dieser Vorbereitungszeit die sobat-sobat über das Thema Antisemitismus aufgeklärt: „was genau das sei und wie man ihn sofort erkenne“ (Phillips 2022). Als die documenta begonnen hatte und das Banner von Taring Padi abgehängt wurde,

waren die sobat-sobat auf sich allein gestellt. Die Kunstvermittlerin Franziska Achatzi betont, dass für sie die fehlende Kommunikation seitens der documenta auch einen Vorteil habe: "Wir haben keinen Leitfaden bekommen, was wir kommunizieren sollen. Was irgendwie auch gut ist, weil wir dadurch auch alles sagen konnten" (Phillips 2022). Die Bildungsstätte Anne Frank hat in Reaktion auf den Skandal um das Werk „People`s Justice“ einen Infostand organisiert, an welchen die sobat-sobats Besucher_innen verweisen konnten. Eine Kunstvermittlerin berichtet, dass die Arbeit der sobat-sobat „stark auf Kommunikation, Interaktion und das Sprechen über die eigenen Erfahrungen und Gefühle angelegt“ (Krzistetzko 2022) war. Darüber hinaus gehe es in den documenta-Führungen darum „ein globales Verständnis für die documenta zu bekommen, die Intention von ruangrupa kennenzulernen und mit diesem Wissen auch an die anderen Standorte und Kunstwerke der Ausstellung herangehen zu können“ (Krzistetzko 2022). Neben dem Thema Antisemitismus, stünden auf der documenta fifteen auch die Themen Rassismus, postkoloniale Kontinuitäten und Sexismus im Fokus – „das bedeute ebenfalls viel Bildungsarbeit“ (Phillips 2022). Während der Führungen gehe es auch immer um eigene Assoziationen. So werden Kunstwerke exemplarisch vorgestellt, aber „tiefgehend thematisiert“ (Krzistetzko 2022). Sobat Zaki Al-Maboren begann seine Führung damit, über documenta-Grundlagen aufzuklären. Er hat die Besucher_innen in die Organisationsstrukturen der documenta eingeführt, Informationen zur Kuration gegeben und den lumbung Begriff geklärt. Darüber hinaus wurde sich in seiner Führung über die Vorkommnisse bezüglich des Werkes von Taring Padi „Peoples Justice“ ausgetauscht. Die Gruppe hat gemeinsam Werke in der Hafestraße 76 betrachtet. Dort angekommen erklärte er den Teilnehmer_innen, „warum er die Gruppe zu diesem Kunstwerk gebracht hat“ (Begleiten und kontrovers diskutieren: documenta 15 mit dem Sobat-Kunstvermittler 2022: 00:02:25). Zudem gab er Informationen zu den Künstler_innen. Eine Teilnehmerin der Führung mit dem sobat Zaki Al-Maboren berichtet, dass sie froh sei mit einem sobat unterwegs zu sein. Sie führt an: „Für diese Kunstaussstellung brauch ich ein sobat, der mir das erklärt“ (Begleiten und kontrovers diskutieren: documenta 15 mit dem Sobat-Kunstvermittler 2022 00:02:55). Der Kunstvermittler Zaki Al-Maboren behauptet, dass er jeden Tag von den Teilnehmer_innen seiner Führungen lerne. Ihm zufolge verfüge jede_r

Teilnehmer_in über ein anderes Wissen, welches er versuche aufzunehmen. Somit könne jede Ausstellung als etwas Besonderes bezeichnet werden (Begleiten und kontrovers diskutieren: documenta 15 mit dem Sobat-Kunstvermittler 2022: 00:03:32).

Am 04.08.2022 haben einige der Kunstvermittler_innen der documenta 15, welche sich als „organisierte sobat-sobat“ bezeichnen, einen offenen Brief an das Management der documenta und Museum Fridericianum gGmbH sowie die Abteilung Bildung und Vermittlung und das Artistic Team gesendet. In diesem formulieren sie Kritik an den prekären Arbeitsbedingungen im Feld und weisen darauf hin, dass die Praxis des lumbung eine Möglichkeit biete, um sich der Situation zu stellen: „von der vergeblichen Kritik zu einem kollektiven Bemühen um Alternativen“ (Die organisierten sobat-sobat 2022). Sie bemängeln, dass die Leitungsebene der documenta gGmbH es versäumt habe, den von ruangrupa unterbreiteten Ansatz zur documenta fifteen in die Praxis umzusetzen. Es wurde kein Statement der Vermittlungspraxis im Einklang mit den lumbung-Werten formuliert. Die organisierten sobat-sobat konstatieren:

„Die documenta gGmbH hat uns als Dienstleister*innen angestellt und erwartet, dass wir uns dementsprechend verhalten. Gleichzeitig wurden wir darum gebeten, Kunstvermittlung als sobat-sobat – als Freund*innen – auszuführen. Diese beiden Ansätze kollidieren ständig miteinander“.(Die organisierten sobat-sobat 2022.)

In dem Brief wird zudem festgehalten, dass durch Hingabe und Einsatz sowie Selbstorganisation der sobat-sobat eine Methodenvielfalt entstanden sei, welche zu einer zentralen Erfahrung für und mit den Besucher_innen wurde (Die organisierten sobat-sobat 2022).

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die documenta fifteen über ein umfassendes und differenziertes Vermittlungsangebot verfügte. Einerseits wurden die offiziell zur Kunstvermittlung eingesetzten Personen, genannt sobat-sobat, auf vielfältige Weise inhaltlich auf ihre Vermittlungstätigkeit vorbereitet. Dennoch ließen die Kurator_innen den Vermittlerinnen in der Praxis weitestgehend freie Hand und gaben auch während des Antisemitismus-Skandals keine klaren Handlungsanweisungen vor. Die Vermittlungsstrategie war herausfordernd für die

sobat-sobat, da diese ihren je eigenen Umgang mit den Vorwürfen finden mussten. Am offenen Brief, den einige sobat-sobat an die Leitung der documenta fifteen adressierten, wird deutlich, dass die Verfasser_innen die Prinzipien des lumbung, was sich für sie vor allem an ihren Arbeitsbedingungen zeigte, nicht konsequent genug realisiert sahen.

Im letzten Kapitel wird nun die Analyse des Kunstvermittlungsprogramms der documenta fifteen hinsichtlich der vier, von Carmen Mörsch aufgestellten Diskursen, durchgeführt.

7. Analyse der Kunstvermittlungspraxis der „sobat-sobat“

Die von Carmen Mörsch aufgestellten Diskurse wurden bereits im Kapitel 3.1 - 3.4 näher erläutert. Carmen Mörsch bezeichnet Kunstvermittlung als „die Praxis, Dritte einzuladen, um Kunst und ihre Institutionen für Bildungsprozesse zu nutzen: sie zu analysieren und zu befragen, zu dekonstruieren und gegebenenfalls zu verändern“ (Mörsch 2009: 9). Im Rahmen der Analyse wird sich ausschließlich auf das Bildungsverständnis sowie die Funktion von Kunstvermittlung innerhalb der aufgestellten Diskurse bezogen. Im Folgenden wird der Bildungsbegriff sowie die Funktion von Kunstvermittlung der jeweiligen Diskurse, wie in Kapitel 3.1 - 3.4 bereits dargelegt, nochmals zusammengefasst. In der Analyse wird daraufhin untersucht, welche der Diskurse innerhalb der Vermittlungspraxis der documenta fifteen am häufigsten anzutreffen sind.

Der affirmative Diskurs zeichnet sich dadurch aus, dass die Rollen von Lehrenden und Lernenden statisch und die Inhalte vordefiniert sind. Das Bildungsverständnis wird nicht hinsichtlich seiner Machtstrukturen befragt und ist somit nicht selbstreflexiv. Die Methoden, welche zum Einsatz kommen, sind eher konservativ (vgl. Kapitel 3.1).

Das Bildungsverständnis des reproduktiven Diskurses folgt dem affirmativen insofern, als dass die Rollen von Lehrenden und Lernenden ebenfalls statisch sind. Carmen Mörsch nennt, als Merkmal für Kunstvermittlungspraxen des reproduktiven Diskurses, dass die Zielgruppe auf sogenannte Randgruppen ausgeweitet werde.

Außerdem seien spielerische Lernmethoden hierfür charakteristisch (vgl. Kapitel 3.2).

Als dekonstruktiv bezeichnet Mörsch solche Praktiken der Kunstvermittlung, die von einem selbstreflexiven Verständnis von Bildung ausgingen. Das Thema Bildung wird selbst zum Gegenstand der Dekonstruktion. Machtverhältnisse werden kritisch hinterfragt. Die Positionen von Lehrenden und Lernenden können im Bildungsprozess wechseln. Ziel des Prozesses ist die Förderung von Kritik-, Handlungs- sowie von Gestaltungsfähigkeit. Hierbei werden die Methoden primär künstlerischen Verfahrensweisen entlehnt. Auch hier finden sich Angebote für, aus der Perspektive der Institution, ausgeschlossene Menschen Allerdings dominiert im Vergleich zum reproduktiven Diskurs, dabei ein institutionskritischer Ansatz. (vgl. Kapitel 3.3).

Im Bildungsverständnis des transformativen Diskurses wechseln die Positionen von Lernendem und Lehrendem ebenfalls. Es soll Kritikfähigkeit und Selbstermächtigung gefördert werden und die Methoden enthalten auch Strategien des Aktivismus. Darüber hinaus wird die Veränderung der Institution hierbei betont (vgl. Kapitel 3.4).

Die Funktion von Kunstvermittlung unterscheidet sich in den vier Diskursen wie folgt: Im Affirmativen Diskurs soll die Kunstvermittlung das Museum, in seinen Aufgaben - Sammeln, Forschen und Bewahren, Ausstellen und Vermitteln von Kulturgut - effektiv nach außen kommunizieren (vgl. Kapitel 3.1).

Hingegen übernimmt im reproduktiven Diskurs die Kunstvermittlung die Funktion, das Publikum von Morgen heranzubilden und Personen, welche nicht von allein kommen würden, an Kunst heranzuführen (vgl. Kapitel 3.2).

Dem dekonstruktiven Diskurs zufolge hat die Kunstvermittlung die Aufgabe, die Institution, die Kunst und die Bildungs- und Kanonisierungsprozesse gemeinsam mit dem Publikum kritisch zu hinterfragen (Vgl. Kapitel 3.3).

Während im transformativen Diskurs die Kunstvermittlung die Aufgabe übernimmt, die Funktion der Ausstellungsinstitution zu erweitern und sie als Akteurin gesellschaftlicher Mitgestaltung zu verzeichnen. In der Zusammenarbeit mit dem Publikum soll Kunstvermittlung die Aufgabe übernehmen, die Funktionen der

Institution nicht nur offenzulegen, sondern auch zu kritisieren und darüber hinaus zu ergänzen und zu erweitern (Vgl. Kapitel 3.4).

Im Kapitel 3 wurde bereits festgehalten, dass die vier Diskurse in der Praxis weder streng historisch-chronologisch noch hierarchisch zu denken sind. Carmen Mörsch betont, dass in der Vermittlungspraxis meist mehrere gleichzeitig vorkommen.

Die Analyse der Kunstvermittlung der documenta fifteen beschränkt sich auf die Kunstvermittlungspraxis der sobat-sobat, um diese genauer untersuchen zu können. Es würde den Rahmen der Arbeit sprengen, mehrere Teile der Kunstvermittlungspraxis zu analysieren. Dabei bleibt die Tatsache berücksichtigt, dass die Kunstvermittler_in einen großen Gestaltungsspielraum hatten und sie das tun konnten, was ihnen lag. Darüber hinaus wurde ebenfalls erwähnt, dass eine große Methodenvielfalt zum Einsatz kam, was bereits darauf hindeutet, dass es schwierig wird, die Kunstvermittlungspraxis klar einem einzigen Diskurs zuzuordnen. Im Folgenden soll dennoch der Versuch unternommen werden die verschiedenen Aspekte und Merkmale den jeweiligen Diskursen zuzuordnen und darüber tiefere Erkenntnisse über die Kunstvermittlungspraxis der documenta fifteen zu gewinnen.

7.1 Analyse hinsichtlich des Bildungsverständnisses

Zunächst wird untersucht, inwiefern der affirmative Diskurs im Bildungsverständnis der Kunstvermittlung der documenta fifteen vorkommt. In der Tatsache, dass einige sobat-sobat während der Führungen viel Input gegeben haben, kann man Merkmale des affirmativen Diskurses erkennen. Dabei sind die Rollen zwischen Lernen und Lehren eher statisch (vgl. Kapitel 3.1). Auch, dass einige sobat-sobat vor allem Informationen über die Werke und Künstler_innen übermittelt haben, spiegelt diese Tendenz wider (vgl. Kapitel 6.2). Die Erwartung einer Teilnehmerin deutet auch auf ein Merkmal dieses Diskurses hin, denn sie fordert von der Kunstvermittlung: „Für diese Kunstaussstellung brauch ich einen sobat, der mir das erklärt“ (Begleiten und kontrovers diskutieren: documenta 15 mit dem Sobat-Kunstvermittler 2022 00:02:55).

Merkmale des reproduktiven Diskurses spiegeln sich insofern wider, als dass die Methode des Storytellings und auch die Idee, die Kunstvermittler_innen als „Freund_innen“ zu bezeichnen, von spielerischer Natur sind. Auch, dass Führungen für diverse Menschengruppen konzipiert wurden, wie Führungen in 15 verschiedenen Sprachen, darunter deutsche und internationale Gebärdensprache und solche mit beschreibenden und multisensorischen Inhalten für sehbehinderte Menschen, ist charakteristisch für diesen Diskurs (vgl. Kapitel 3.2 und 6.1). Im reproduktiven Diskurs seien die Rollen zwischen Lehrenden und Lernenden eher statisch, daher finden sich in der Tatsache, dass in einigen Führungen mehr erklärt wurde und viele Informationen überliefert wurden, auch reproduktive Tendenzen. Die Idee, dass sich das Wissen von Iyung im Dialog entfalte, kann als Merkmal des dekonstruktiven Diskurses gedeutet werden (vgl. Kapitel 3.2 und 6.2). Inwiefern, das Bildungsverständnis dabei selbst zum Gegenstand von Dekonstruktion wird, bleibt allerdings offen. Der dialogische Ansatz der *sobat-sobat*, zeigt allerdings, dass die Rollen von Lernen und Lehren wechseln können. Die Kunstvermittler_innen konstatieren hinsichtlich der Antisemitismusdebatte: „Wir haben keinen Leitfaden bekommen, was wir kommunizieren sollten. Was irgendwie auch gut ist, weil wir dadurch auch alles sagen konnten“ (Phillips 2022). Darüber hinaus wird in der Recherche deutlich, dass in den Führungen über die Vorkommnisse rund um das Werk „Peoples Justice“ und den Umgang damit offen diskutiert wurde. Alle durften ihre Meinung dazu sagen (vgl. Kapitel 6.2). Dieser Ansatz ist klar einem dekonstruktivem Bildungsverständnis zuzuordnen, denn die Förderung von Kritikfähigkeit wird hier klar geschult. Auch die Tatsache, dass die Arbeit der *sobat-sobat* „stark auf die Kommunikation, Interaktion und das Sprechen über die eigenen Erfahrungen und Gefühle angelegt war“ (Kristetzko 2022) zeigt Merkmale dieses Diskurses. Denn der Austausch über das eigene Erleben lässt ebenfalls einen wechselseitigen Prozess der Aneignung von Bildung zu.

Merkmale des transformativen Diskurses hinsichtlich der Bildung können nicht eindeutig aufgezeigt werden. Aus den vorhandenen Informationen lassen sich keine Schlüsse ziehen, inwiefern im Bildungsverständnis der *documenta fifteen*-Kunstvermittlung, die Veränderung innerhalb der Institution betont wird. (vgl. Kapitel 3.4).

7.2 Analyse hinsichtlich der Funktion von Kunstvermittlung

Hinsichtlich der Funktion von Kunstvermittlung zeigen sich wieder einige affirmative Charakteristika. Die Tatsache, dass während der Führungen über die Organisationsstruktur der documenta, ihre Kuration und die Idee von Kunst informiert wurde, weist Merkmale dieses Diskurses auf (vgl. Kapitel 3.1 und 6.2). Eine Besucherin der documenta fifteen fordert: „Für diese Kunstaussstellung brauch ich einen Sobat, der mir das erklärt“ (Begleiten und kontrovers diskutieren: documenta 15 mit dem Sobat-Kunstvermittler 2022 00:02:55). In dieser Erwartungshaltung an die Kunstvermittlung, welche erfüllt wurde, zeigen sich ebenfalls affirmative Charakteristika. Hierbei steht das Vermitteln von Kulturgut im Vordergrund. Die Aussage zeigt allerdings auch Überschneidungen mit der Funktion von Kunstvermittlung des reproduktiven Diskurses, insofern, als dass diese die Aufgabe übernimmt, das Publikum von Morgen heranzubilden.

Das Besucher_innen die Gelegenheit hatten, eingeladene Künstler_innen und deren Arbeitsweisen kennenzulernen und im Gespräch mehr über ihre Praxis zu erfahren, weist sowohl auf affirmative als auch reproduktive Merkmale hin. Da wiederum das Vermitteln von Kulturgut, sowie das Heranbilden des Publikums von Morgen, als Funktion gedeutet werden kann. Darüber hinaus zeigt sich in der vielseitigen Rolle der sobat-sobat, welche einerseits in die documenta einführen sollten, andererseits aber auch als Bindeglied zwischen Örtlichkeiten, Werten, Künstler_innen und Beiträgen der Gäste fungieren sollten, Anzeichen des reproduktiven Diskurses. Auch hier kann davon ausgegangen werden, dass die Funktion der Kunstvermittlung dazu dient, das Publikum von Morgen heranzubilden (vgl. Kapitel 3.2 und 6.2). Die Kunstvermittlung der sobat-sobat sollte auch dazu beitragen eine anregende Umgebung zu schaffen, in welcher Kinder entspannen, spielen und frei erkunden können (vgl. Kapitel 6.1). Es liegen hier keine genaueren Informationen hinsichtlich der angewandten Methoden vor, jedoch ist die Tatsache, dass Kinder auch aktiv adressiert werden, charakteristisch für den reproduktiven Diskurs. Auch hier wird das Ziel verfolgt, das Publikum von Morgen heranzubilden. Es wird betont, dass die Besucher_innen eingeladen wurden, Teil des Kunstprozesses zu sein und am „Austausch von Kunst und dessen Geschichten“ (documenta fifteen, offizielle Website, b) mitzuwirken. Darin werden Erkennungszeichen des dekonstruktiven Diskurses sichtbar, insofern, als dass

Kunstvermittlung die Funktion übernimmt, die Institution, die Kunst selbst sowie deren Bildungs- und Kanonisierungsprozesse gemeinsam mit dem Publikum kritisch zu hinterfragen (vgl. Kapitel 3.3). Inwiefern die Institution dabei kritisch hinterfragt wird, bleibt allerdings offen. Jedoch kann die Tatsache, dass das Publikum eingeladen wird sich am Austausch zu beteiligen, als ein Angebot betrachtet werden, Abläufe auch kritisch zu hinterfragen. Während der Führungen wurde offen über die Vorkommnisse rund um das Werk „Peoples Justice“ von Taring Padi gesprochen. Dabei tauschte man sich darüber aus, wie mit dem Kunstwerk umzugehen sei (Begleiten und kontrovers diskutieren: documenta 15 mit dem Sobat-Kunstvermittler 2022: 00:01:45). Darin spiegeln sich Charakteristika des dekonstruktiven Diskurses wider, denn im Rahmen der Führungen kann offen Kritik an der Institution sowie den Bildungs- und Kanonisierungsprozessen geübt werden (vgl. Kapitel 6.2). Auch weist eine Kunstvermittlerin darauf hin, dass neben dem Thema Antisemitismus auch Themen wie Rassismus, postkoloniale Kontinuitäten und Sexismus im Fokus gestanden hätten, das „bedeute ebenfalls viel Bildungsarbeit“ (Phillips 2022). Dass offen über Antisemitismus gesprochen wurde, weist auch transformative Merkmale in der Funktion von Kunstvermittlung auf, insofern, als dass Kunstvermittlung in dem Diskurs die Rolle hat, die Funktion der Ausstellungsinstitution zu erweitern und sie als Akteurin gesellschaftlicher Mitgestaltung zu verzeichnen (vgl. Kapitel 3.4 und 6.2).

8. Fazit

Wäre man den Forderungen nachgegangen, die documenta fifteen zu schließen, wäre das aus der Perspektive der Kunstpädagogik und auch aus der Perspektive der Kunstvermittlung sehr zu bedauern gewesen. Stoßen doch gerade die Denkansätze des Kuratoren-Teams sehr interessante Diskurse, jenseits von Antisemitismus, an.

Es lässt sich festhalten, dass ruangrupas Verständnis von Kunst und somit auch von Kunstvermittlung sehr ganzheitlich gedacht ist. Ruangrupas Kerngedanke der documenta fifteen ist es, die Zusammenarbeit zwischen Menschen zu fördern. In diesem Konzept wird deutlich, wie eng Kunst und Vermittlung bei ruangrupa zusammen gedacht wird. Manch einer kann sich von dem documenta-Konzept befremdet fühlen. Es kann verwundern, wenn Karaoke gesungen wird oder Besucher_innen auf Sesseln lümmeln und dabei „nonkrong“ praktizieren und dass ganze Teil des Kunstprozesses sein soll. In den Worten von ruangrupa – ein Teil der miteinander geteilten Ressourcen und somit „lumbung“. Dabei ist die Idee, Kunst und Vermittlung holistisch zu denken, nicht neu. Siebenhaar (2022: 112) konstatiert gar, dass es keiner Künstler_in vor und nach Beuys gelungen sei, Kunstvermittlung so ganzheitlich und umfassend zu praktizieren, bis jetzt. Kommt ruangrupa mit seinem Konzept doch der Beuyschen Idee einer „sozialen Plastik“ recht nahe, in welcher Lebenspraxis und Kunstpraxis als identisch gedacht werden. Ruangrupa gehen sogar noch einen Schritt weiter und bauen aktiv ein „Ökosystem“ auf, indem sie sich mit einigen lokalen Initiativen in Kassel vernetzen. Sie stellen den Aufbau langfristiger zwischenmenschlicher Beziehungen und das Erarbeiten neuer Nachhaltigkeitsmodelle ins Zentrum der documenta fifteen.

Wenn man die Historie der Kunstvermittlung der documenta betrachtet, dann zeigt sich eine gewisse Ähnlichkeit zwischen den Ideen des documenta-Begründers Arnold Bodes und denen ruangrupas. So war die Idee Bodes, dass die Ausstellung selbst das Medium sein muss. Auch verweigerte er sich analytisch-interpretierender Erklärungen über Medien oder Dritte gänzlich. Ihm zufolge sei die Macher_in der Ausstellung die Regisseur_in des Vermittlungsaktes (Siebenhaar 2022: 105f.). Ruangrupa hingegen sagen, dass Kunst kommuniziert werden muss. Das kann zum einen über Dritte, also über die Kunstvermittlung, passieren. Darüber hinaus wird

jedoch betont, dass Vermittlung die Arbeit der Künstler_in selbst sei und das Werk schon von sich aus kommuniziere (Hesse-Badibanga 2022:69).

Betrachtet man die Kunstvermittlungsgeschichte der documenta auf struktureller Ebene, dann zeigen sich während der 67 Jahre documenta-Geschichte einige Veränderungen. So unterscheidet sich die Kunstvermittlungspraxis der Institution documenta im Jahr 2022 deutlich von der im Jahr 1955. Während es zu Beginn so etwas wie Kunstvermittlung nicht gab, hat sich über die Jahre hinweg, beginnend mit der d 7, ein ganzes Repertoire an künstlerisch-kulturellen Bildungsprojekten etabliert (Siebenhaar 2022: 113). Dies kann auch in einen Zusammenhang mit der Akademisierung und Institutionalisierung konventioneller kunst- und kulturpädagogik-Konzepte gestellt werden (Siebenhaar 2022: 112). So war die Zeit kühner Experimente namhafter Künstler, wie beispielsweise Bazon Brock und Joseph Beuys, ab der documenta X (1997) vorerst vorbei. Kunstvermittlung fand fortan als eigenständiges Format statt und wurde in Abwicklung und Organisation strukturell ausgelagert (Kolb/Sternfeld 2019: o.S). Ab der documenta 12 (2007) konnte eine totale Sichtbarkeit der Kunstvermittlung hergestellt werden, was einem Team rund um die Kulturwissenschaftlerin Carmen Mörsch zu verdanken ist. (Siebenhaar 2022: 114f.). Die documenta fifteen zeigt, dass mittlerweile auch der (früh)kindlichen Bildung ein angemessener Schwerpunkt geschenkt wird. Bedenkt man, dass es bei der documenta 12 (2007) erstmalig ein breites Kinder- und Jugendprogramm gab, zeigt sich bei der documenta fifteen mit den Projekten „Gudskul“ und den „rurukids“, dass die Bildung für Kinder und Eltern zu einem selbstverständlichen Bestandteil der Ausstellung geworden ist (Sternfeld/Kolb 2019).

Betrachtet man die Arbeit der Kunstvermittler_innen vor dem Hintergrund der von Carmen Mörsch aufgestellten Kategorien, dann lassen sich folgende Ergebnisse zusammenfassen.

Hinsichtlich des Bildungsverständnisses der Arbeit der Kunstvermittler_innen können keine absoluten Schlüsse gezogen werden. Das liegt auch daran, dass die Arbeit der sobat-sobat sich dadurch auszeichnet, dass den Kunstvermittler_innen sehr viel Gestaltungsfreiraum zugestanden wurde. Es zeigte sich in der Recherche,

dass die Kunstvermittler_innen sehr unterschiedlich gearbeitet haben. Einige lieferten vor allem Informationen, wohingegen andere mehr auf Austausch setzten. Darin zeigt sich auch, dass die Rollen von Lehrenden und Lernender je nach Führung variierten. Es ist allerdings davon auszugehen, dass in manchen Führungen die Rollen eher statisch waren, was ein Merkmal der affirmativen und reproduktiven Kategorie darstellt. Während die Rollen in manchen Führungen wechselten, was charakteristisch für den dekonstruktiven und transformativen Diskurs ist. Insgesamt lässt sich festhalten, dass sich sowohl Anhaltspunkte des affirmativen Diskurses, als auch Merkmale finden ließen, die sich auf den reproduktiven und dekonstruktiven Diskurs beziehen. Transformative Charakteristika konnten in der Arbeit der sobat-sobat zwar nicht erörtert werden, jedoch wird, weitet man den Blick auf die Gesamtkonzeption der documenta fifteen, erkennbar, dass die Ausstellung insgesamt in ihrem Wesen als partizipativ und auch als institutionskritisch angelegt war. So wurden beispielsweise durch die kuratorische Entscheidung, nur Kollektive zur Ausstellung einzuladen, etablierte Konzepte unterwandert, wie beispielsweise das des Individualkünstlers. In Bezug auf die Kunstvermittlungspraxis der documenta fifteen allgemein lässt sich dies ebenfalls feststellen, zum Beispiel anhand der Tatsache, dass die sobat-sobat eben keinen vorgefertigten Leitfaden in die Hand bekamen, sondern auf ihr Vorwissen gebaut und auf ihre Problemlöse-Kompetenz vertraut wurde. Auf diese Weise wurde Verantwortung abgegeben und auf das Prinzip der Solidarität (lumbung) vertraut, welches ein Leitmotiv der documenta fifteen darstellt. Insofern wohnt der documenta fifteen durchaus ein subversives Element inne. Es bestätigt sich darin die Aussage von Carmen Mörsch, dass in der Praxis mehrere der Diskurse gleichzeitig vorkommen. Auch ihre These, dass eine dekonstruktive oder transformative Vermittlung kaum ohne affirmative oder reproduktive Anteile zu denken ist, kann man in der Vermittlungsarbeit der sobat-sobat bestätigt sehen.

Hinsichtlich der Funktion von Kunstvermittlung konnten Merkmale von allen vier Diskursen aufgezeigt werden. Dabei zeichnet sich ab, dass es mehr affirmative und reproduktive Elemente gibt, als dekonstruktive und transformative. Aus der Arbeit der sobat-sobat lässt sich schließen, dass die Funktion von Kunstvermittlung, neben dem Sammeln, Forschen und Vermitteln von Kulturgut, auch dazu beigetragen hat, das Publikum von Morgen heranzubilden. Dies zeigt sich dadurch, dass

Besucher_innen von den sobat-sobat einerseits Werke erklärt bekamen, und andererseits auch Arbeitsweisen und Künstler_innen kennenlernen konnten. Darüber hinaus waren Führungen für ein diverses Publikum konzipiert. „Walks and Stories“ konnten in 15 verschiedenen Sprachen, darunter deutsche und internationale Gebärdensprache und solche mit beschreibenden und multisensorischen Inhalten für sehbehinderte Menschen gebucht werden. Darüber hinaus wurden ausschließlich barrierefreie Führungen angeboten und solche, die es nicht waren, als solche ausgewiesen. Vor allem anhand von Berichten welche die Vermittlungsarbeit der sobat-sobat in Bezug auf das Werk „Peoples Justice“ von Taring Padi zum Gegenstand hatten, ließen sich Hinweise auf dekonstruktive und transformative Tendenzen finden. Denn, indem die Führungen offene Diskussionen zuließen, kam der Kunstvermittlung die Funktion zu, die Kunst selbst sowie deren Bildungs- und Kanonisierungsprozesse, gemeinsam mit dem Publikum, zu hinterfragen. Darüber hinaus kann der Kunstvermittlung auch die Funktion zugewiesen werden, den Nutzen von Ausstellungsinstitutionen zu erweitern und sie als Akteurinnen gesellschaftlicher Mitgestaltung zu verzeichnen, was auf transformative Merkmale hindeutet.

Das Thema Antisemitismus wurde unplanmäßig zu einem Kernthema der Ausstellung. Dabei standen bei der documenta fifteen-Kunstvermittlung auch die Themen Rassismus, postkoloniale Kontinuitäten und Sexismus auf der Agenda. Eine sobat-sobat betont, dass dies viel Bildungsarbeit bedeute (Phillips 2022). Dennoch zeigt sich, dass es gerade das Thema Antisemitismus ist, welches Besucher_innen dazu eingeladen hat eine tiefere Reflexion von Kunst und ihren Bildungs- und Kanonisierungsprozessen einzugehen (Begleiten und kontrovers diskutieren: documenta 15 mit dem Sobat-Kunstvermittler 2022: 00:01:45). Es bleibt ungeklärt, inwiefern andere Themen, welche eigentlich einen Dialog zwischen dem globalen Süden und dem Norden in Gang setzten sollten, ihren Platz gefunden haben. Bei der documenta fifteen hat sich gezeigt, dass es zu Reibungen kommen kann, wenn ein Denksystem aus dem globalen Süden, auf ein Struktursystem des globalen Nordens trifft. Dabei stellt sich die Frage, ob die Institution documenta überhaupt bereit ist für ein derartiges Denksystem. Wie aus einem offenen Brief einiger Kunstvermittler_innen der documenta fifteen hervorging, hat es die Leitungsebene der documenta fifteen versäumt, ein Konzept mit den Werten von

„Lumbung“ zu formulieren. Die Kunstvermittler_innen sollten die Führungen als Freund_innen durchführen, waren aber als Dienstleister_innen angestellt. Darüber hinaus beklagen sie die prekären Arbeitsbedingungen im Feld. Für eine tiefergehende Analyse der Kunstvermittlungspraxis der documenta fifteen würde es sich daher lohnen auch die Arbeitsbedingungen auf der documenta näher zu beleuchten. Darüber hinaus könnten die Ideen von ruangrupa, Kunst zu praktizieren und zu denken, dahingehend untersucht werden, welche Potentiale sie für eine Kunstpädagogik im schulischen Kontext bergen.

9. Literaturverzeichnis

Art-in (2022): Documenta fifteen in Kassel. Online unter: <https://www.art-in.de/ausstellung.php?id=8001>. (07.02.2023).

Art spezial (2022): Aus Fridericianum wird Fridskul. 01/2022. Hamburg: Gruner + Jahr. S. 32.

Begleiten und kontrovers diskutieren: documenta 15 mit dem Sobat-Kunstvermittler (2022) [Radio] Deutschlandfunk. 29. Juni 2022, 15:09 Uhr. Phillips, Sina. Online unter: <https://www.deutschlandfunk.de/begleiten-und-kontrovers-diskutieren-documenta-15-mit-dem-sobat-kunstvermittler-dlf-f4cc5759-100.html>.(07.02.2023).

Bernardi, Giulia (2019): Kunstvermittlung — Quo vadis?In: Kunstbulletin. Online unter: <https://www.artlog.net/de/kunstbulletin-1-2-2019/kunstvermittlung-quo-vadis>. (07.02.2023).

Briegleb, Till (2022): Agora der Anliegen, in: Art spezial. Hamburg: Gruner + Jahr. S.26-S.30.

Buergel M., Roger (2005): Leitmotive. Online unter: <https://www.documenta12.de/leitmotive.html>. (07.02.2023).

Bundesverband Museumspädagogik e.V. (2008): Qualitätskriterien für Museen: Bildungs- und Vermittlungsarbeit. Weiler i. Allgäu: Holzer Druck und Medien.

Die organisierten sobat-sobat (2022): Whatis a friend toyou? Open Letter der organisierten sobat-sobat. Online unter: <https://aligblok.de/wp-content/uploads/2022/08/OPEN.LETTER.SOBAT-SOBAT.18.08.22.pdf>.(07.02.2023).

Documenta (2023): documenta und Museum Fridericianum gGmbH. Online unter:

https://www.documenta.de/de/about#16_documenta_und_museum_fridericianum_ggmbh. (07.02.2023).

Documenta 12 (2023): Kunstvermittlung auf der documenta 12. Online unter: <https://www.documenta12.de/kunstvermittlung/fuehrungen.html>. (07.02.2023).

documenta 14 (2023): Vermittlungsprogramm. Online unter: <https://www.documenta14.de/de/public-education/>. (07.02.2023).

Documenta fifteen (2023a) Lumbung. Online unter: <https://documenta-fifteen.de/lumbung/>. (07.02.2023).

Documenta fifteen, (2023b): Gruppenangebote und Pakete. Online unter: <https://documenta-fifteen.de/gruppenangebote/>. (07.02.2023).

Documenta fifteen (2023c): Rurukids. Online unter: <https://documenta-fifteen.de/rurukids/>. (07.02.2023).

Glauner, Max (2022): Alle mal mitmachen! Das documenta fifteenlumbung-Prinzip genauer betrachtet, in: Kunstforum. 2022/ 283. S.90- S.97.

Grolle, Joist (1989): Lichtwark als Ermutiger, in: Auskunft. Mitteilungsblatt Hamburger Bibliotheken. 9Jg. H. 1. Herzberg: Traugott Bautz.

Hesse-Badibanga, Susanne (2022): Von der Entmachtung des westlichen Blicks. Eine Prognose zum Ender der documenta als Ausstellungsformat, in: zur Annäherung an die documenta fifteen, in: KUNST+UNTERRICHT. Hannover: Friedrich Verlag GmbH, 2022, 4, S. 68- S.70.

Hessenschau (2022): Was sie über die documenta in Kassel wissen müssen. Online unter: <https://www.hessenschau.de/kultur/weltkunstaussstellung-was-sie-ueber-die->

documenta-in-kassel-wissen-muessen,documenta-fifteen-faq-100.html.
(07.02.2023).

Hubin, Andrea (2009): Und so meinen wir auch, dass das Gespräch ohne Worte sein muss. documenta 1 und die Abwehr von Vermittlung. In: Mörsch, Carmen und dem Forschungsteam der Documenta 12 Vermittlung (Hrsg.) Kunstvermittlung. Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der Documenta 12 Ergebnisse eines Forschungsprojekts. Zürich: Diaphanes. S. 311–331.

Jaschke, Beatrice/ Sternfeld, Nora (2012): Einleitung. Ein educational turn in der Vermittlung. In: educational turn: Handlungsräume der Kunst- und Kulturvermittlung. Wien: Turia + Kant. S. 13- S.27.

Jentzsch, Claudia (2007): „Spannend wird`s, wo es schwierig wird“ – Interview mit Carmen Mörsch. Online unter: <https://www.documenta12.de/index.php?id=1112>.
(07.02.2023).

Kau, Annebarbe (2017): Kunstvermittlung aus künstlerischer Perspektive. Eine persönliche Betrachtung. In: Seegers, Ulli (Hrsg.), Vermitteln. Eine Einführung, in: Seegers, Ulli, Was ist Kunstvermittlung? Geschichte – Theorie – Praxis. Düsseldorf: dupress.

Kirschenmann, Johannes (2022): Documenta fifteen – zur Diskussion, in: zur Annäherung an die documenta fifteen, in: KUNST+UNTERRICHT. Hannover: Friedrich Verlag GmbH, 2022, 4, S.70.

Klein, Beate (2022): Die Documenta15 als Anlass zu lernen. In: BDKMitteilungen, vom 25.07.2022, online unter: <https://bdk-online.info/be-de/2022/07/25/die-documenta-fifteen-als-anlass-zu-lernen/> (07.02.2023).

Kolb, Gila (2015): Banale Kunstvermittlung. Für Alle? Online unter: Banale Kunstvermittlung. Für Alle? | Gila Kolb – Wessen... (aligblok.de). (07.02.2023).

Kolb, Gila/ Sternfeld, Nora (2022): „Glauben Sie mir. Kein Wort.“ – Die Entwicklung der Kunstvermittlung zwischen documenta X und documenta 14. Online unter: <https://www.kubi-online.de/artikel/glauben-mir-kein-wort-entwicklung-kunstvermittlung-zwischen-documenta-x-documenta-14>. (07.02.2023).

Krzistetzko, Leonie (2022): documenta 15: Walks& Stories setzen auf Interaktion und Gespräche. Online unter: [documenta 15: Walks& Stories setzen auf Interaktion und Gespräche \(hna.de\)](https://www.hna.de). (07.02.2023).

Kudorfer, Susanne (2012): Die Räume der Kunstvermittlung, in: Mörsch, Carmen (Hrsg. u.a.), Kunstvermittlung in Transformation. Zürich: Scheidegger&Spiess AG. S. 52-78.

Monopol (2022): Roth rechnet bei Documenta mit neuer Grenze von Kunst und Kultur. Online unter: <https://www.monopol-magazin.de/roth-rechnet-bei-documenta-mit-neuer-grenze-von-kunst-und-kultur>. (07.02.2023).

Mörsch, Carmen (2007): Kunstvermittlung auf der documenta 12 als kritische Praxis. In: Documenta Magazine, Nr. 3 Education. Köln: Taschen GmbH.

Mörsch, Carmen und dem Forschungsteam der Documenta 12 Vermittlung (2009a): Kunstvermittlung. Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der Documenta 12 Ergebnisse eines Forschungsprojekts. Zürich: Diaphanes.

Mörsch, Carmen (2009b): Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen: Die documenta 12 Vermittlung zwischen Affirmation, Reproduktion, Dekonstruktion und Transformation. Online unter: <https://whatsnext.net/249#:~:text=Kunstvermittlung%2C%20%20C3%96ffentlichkeit%2C%20Transformation-,Am%20Kreuzungspunkt%20von%20vier%20Diskursen%3A%20Die%20documenta%2012%20Vermittlung,Affirmation%2C%20Reproduktion%2C%20Dekonstruktion%20und%20Transformation&text=Kunstvermittlung%20ist%20keine%20gesch%20C3%BCtzte%20Berufsbezeichnung,in%20letzter%20Zeit%20strategisch%20verwendet>. (07.02.2023).

Mörsch, Carmen (2012): Sich selbst widersprechen. Kunstvermittlung als kritische Praxis innerhalb des educational Turn in curating, in: Beatrice Jascke, Nora Sternfeld (Hrsg.), educational turn. Handlungsräume der Kunst und Kulturvermittlung. Österreich, Wien: Turia + Kant, S.55-78.

Petev, Todor (2021): Was bedeutet Kunstvermittlung? Online unter: <https://www.goethe.de/ins/bg/de/kul/sup/kun/22035282.html>. (07.02.2023).

Phillips, Sina (2022): Kunstvermittler Sobat-Sobat. So anders können Führungen auf der documenta aussehen. Online unter: <https://www.hessenschau.de/kultur/documenta/kunstvermittler-sobat-sobat-so-anders-koennen-fuehrungen-auf-der-documenta-aussehen,sobat-100.html>. (07.02.2023).

Pickartz, Tim (2019): „Der Tanz war sehr frenetisch...“ Kuratorische Praxis, Kunstvermittlung und Vermittlungskunst auf der dOCUMENTA (13).

Puffert, Rahel (2013): Die Kunst und ihre Folgen Zur Genealogie der Kunstvermittlung. Bielefeld: Transcript.

Raap, Jürgen (2022): Documenta fifteen, in: Kunstforum international. Köln: Kunstforum international, 283, S.1

Rattenmeyer, Volker (1984): Kunst und Kunstvermittlung am Beispiel der documenta. Ergebnisse einer internationalen Tagung in Kassel. In: documenta – Trendmaker im internationalen Kunstbetrieb? Kassel: Johannes Stauda.

Ruangrupa (2022): Documenta fifteen. Handbuch. Berlin: Hatje Cantz.

Scharf, Friedhelm (2015): Literatur als Themenfeld und Exponat der documenta-Geschichte, in: Autsch, Sabiene/Grisko, Michael/ Seibert, Peter: Atelier und Dichterzimmer in neuen Medienwelten. Bielefeld: Transcript.

Seegers, Ulli (2017): Was ist Kunstvermittlung? Geschichte – Theorie – Praxis. Düsseldorf: dupress.

Siebenhaar, Klaus (2022): documenta. Die Geschichte der Weltkunstausstellung 1955-2022. Berlin: Siebenhaar.

Stadt Kassel (2023): Geschichte der documenta. Online unter: https://www.kassel.de/buerger/kunst_und_kultur/documenta-geschichte.php. (07.02.2023).

Sternfeld, Nora (2014): Verlernen vermitteln, in: Sabisch, Andres/ Meyer, Torsten/ Sturm, Eva (Hrsg.), Kunstpädagogische Positionen, Band 30. Hamburg: Repro Lüdke.

Sternfeld, Nora (2017): Wo steht die Kunstvermittlung. Eine Einführung die ihrer Skepsis begegnet. In: Seegers, Ulli (2017): Vermitteln. Eine Einführung, in: Seegers, Ulli, Was ist Kunstvermittlung? Geschichte – Theorie – Praxis. Düsseldorf: dupress.

Sternfeld, Nora/ Kolb, Gila (2019): „Glauben Sie mir. Kein Wort.“ – Die Entwicklung der Kunstvermittlung zwischen documenta X und documenta 14. Online unter: „Glauben Sie mir. Kein Wort.“ – Die Entwicklung der Kunstvermittlung zwischen documenta X und documenta 14. <https://www.kubi-online.de/artikel/glauben-mir-kein-wort-entwicklung-kunstvermittlung-zwischen-documenta-x-documenta-14>. (07.02.2023).

Süddeutsche Zeitung (2022): Ausstellungen – Kassel. Documenta-Streit: Forderungen von Dialog bis zur Schließung. Online unter: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/ausstellungen-kassel-documenta-streit-forderungen-von-dialog-bis-zur-schliessung-dpa.urn-newsml-dpa-com-20090101-220629-99-852260>. (07.02.2023).

Thomney, Emily/ Stucke, Julius (2022): Antisemitismus auf der Documenta Kunst schon weg – Problem noch da. Online unter: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/lakonisch-elegant-kulturpodcast-documenta-antisemitismus-globaler-sueden-100.html>. (07.02.2023).

Ullrich, Wolfgang (2015): Stoppt die Banalisierung, in: Zeit online. 26.03.2015. Online unter: <https://www.zeit.de/2015/13/kunst-vermittlung-museum>. (07.02.2023).

Universes in Universes (2022): Das lumbung-Konzept für documenta fifteen Statement von ruangrupa, 18. Juni 2020. Online unter: <https://universes.art/de/documenta/2022/lumbung>. (07.02.2023).

Wagner, Ernst (2022a): Von der Entmachtung des westlichen Blicks. Eine Prognose zum Ender der documenta als Ausstellungsformat, in: zur Annäherung an die documenta fifteen, in: KUNST+UNTERRICHT. Hannover: Friedrich Verlag GmbH, 2022, 4, S.72-S.73.

Wagner, Ernst (2022b): ERNST WAGNER documenta fifteen – lumbung Reisscheune als Konzept?, in: zur Annäherung an die documenta fifteen, in: KUNST+UNTERRICHT. Hannover: Friedrich Verlag GmbH, 2022, 4, S.4- S.9.

Wefers, Nicolas (2022): 100 Tage im Zeichen der Kunst. Online unter: https://www.journal-frankfurt.de/journal_news/Kultur-9/documenta-fifteen-100-Tage-im-Zeichen-der-Kunst-39318.html. (07.02.2023).

Ziese, Maren (2014): Kunstvermittlung. Voraussetzungen und zeitgemäßes Verständnis, in: Hausmann, Andrea (Hrsg.), Handbuch Kunstmarkt. Akteure, Management und Vermittlung. Bielefeld: Transcript. S. 381- S.396.

10. Anhang

Transkript Radiobeitrag

Phillips, Sina (2022): Begleiten und kontrovers diskutieren: documenta 15 mit dem Sobat-Kunstvermittler.

Online unter: <https://www.deutschlandfunk.de/begleiten-und-kontrovers-diskutieren-documenta-15-mit-dem-sobat-kunstvermittler-dlf-f4cc5759-100.html>. (06.02.2023).

Transkription beginnt, ab dem Beitrag von Sina Phillips. #00:00:43#

Sina Phillips: Die Führung beginnt in Kassel an der Documenta-Halle (...). Am Anfang erklärt Sobat Zaki Al-Maboren ein paar documenta-Grundlagen. Wie ist die documenta organisiert, wer sind die Kurator_innen in diesem Jahr und was ist lumbung? #00:00:56#

Zaki Al-Maboren: Ja lumbung ist eine Reisscheune (...), es ist so gemacht, dass immer ich steh mitten im Dorf (...) alle Dorfbewohner geben ihre Ernte rein und später kann jeder daraus was nehmen. #00:01:07#

Sina Phillips: Eigentlich würde die Gruppe gerade vor dem Kunstwerk stehen, worüber gerade alle diskutieren. Also das Bild mit antisemitischen Elementen, was bereits wenige Tage nach Eröffnung der documenta abgebaut wurde. Sofort entsteht eine Diskussion. Die Gruppe fragt sich: Kann man ein Kunstwerk einfach so wieder abbauen? #00:01:24#

Teilnehmerin: Vielleicht hätts ne Zwischenlösung gegeben, dass man Dinge abgehängt hätte oder man hätte vielleicht ne Diskussionrunde machen können mit den Künstler und mit dem Publikum mit vielleicht mit Schülern (...) richtig böse war dieses Gesicht, wo ich gesagt hab, der böse Jude an sich (...), der mit den fiesen Zähnen, rotunterlaufenen Augen, wo ich dann auch denke, es ist gut, dass es abgehängt wurde. #00:01:45#

Andere Teilnehmerin: Ja, aber andererseits, wenn das Bild ja nun schon mal hing, könnte man ja jetzt sagen, grundsätzlich ist es nicht in Ordnung, dass es da ist, aber wo das Bild nun schon mal hing, wäre die bessere Konsequenz, statt nur abhängen-wegmachen, dass man auch darüber diskutiert. #00:01:59#

Sina Phillips: Dann geht es los in Richtung Hafensstraße in der Nummer 76 im leerstehenden Gebäudekomplex stellen diverse Künstlerinnen und Künstler aus. Zaki Al-Maboren führt die Gruppe zu einer Klangskulptur. Der Raum ist dunkel, Licht kommt nur von einem Beamer, der Wolken auf große Scherben projiziert. Dadurch, dass die Scherben von der Decke hängen, stoßen sie hin und wieder aneinander, was ein Ton erzeugt. Zaki Al-Maboren erklärt, warum er die Gruppe zu diesem Kunstwerk gebracht hat. #00:02:25#

Zaki Al-Maboren: Diese Arbeit ist wirklich sehr inspirierend, sehr gelungene Arbeit und sehr (...) sehr schön finde ich. #00:02:31#

Sina Phillips: Er weiß auch ein paar Sachen über den Künstler. #00:02:33#

Zaki Al-Maboren: Der, der diese Arbeit gemacht hat (...) Ali, der ist ein, der ist Hochschullehrer aus Syrien, der lehrt auch an der Akademie am Weißensee. #00:02:41#

Sina Phillips: Spätestens an dieser Stelle ist Andrea Kellner froh, mit einem sobat unterwegs zu sein. #00:02:45#

Andrea: Für diese Kunstaussstellung brauch ich ein sobat, der mir das erklärt. Ich kann mir Kunstwerke ankucken, da find ich sie ganz schön, aber ich brauch ne Erklärung. Das hat mir sehr geholfen. #00:02:55#

Sina Phillips: Das Konzept, das Kunst durch sobat-sobat, als gute Freunde vermittelt wird, scheint zu funktionieren. Eine Weile bleibt die Gruppe noch stehen, dann geht es weiter zu einem anderen Kunstwerk in einen Raum, der gestaltet ist wie ein riesiges Buch. Es erinnert ein bisschen an eine Fotostory, weil Texte und Fotos kombiniert werden. Interessant findet Zaki Al-Maborendie Größe der Fotos. #00:03:15#

Zaki Al-Maboren: (*höhe Geräuschkulisse, Hall*) (...) Also die Figuren sind fast (...) fast authentisch, sind fast so groß, dass man denk der kann die auf die gleichen Augenhöhe kucken. #00:03:26#

Sina Phillips: Das ist nicht die erste documenta auf der Zaki Al-Maboren Führungen macht. Aber jede Führung hat etwas Besonderes. #00:03:32#

Zaki Al-Maboren: Ich hab sehr viel gelernt ich lerne jeden Tag von den Gruppen, die ich führe, weil jeder hat ein (...) vermittelt ein anderes Wissen, ja (...) und das versuch ich aufzunehmen. #00:03:29#

Sina Phillips: Und Gerald Manns freut sich, dass man durch einen sobat Orte der documenta kennenlernt, die man sonst eher nicht auf dem Schirm hatte. #00:30:29#

Gerald Manns: Und die Außenstellen sind eigentlich viel besser (...) also hat mir jetzt wunderbar gefallen hier in der Hafestraße 76. Als Rat für zukünftige Besucher kann ich nur sagen, kuckt euch auch die Außenstellen an, obwohl's n bisschen dauern kann, bis man da ist. #00:30:29#

Sina Phillips: Für viele steht am Ende der Führung fest, sie kommen nochmal. Manche haben sogar eine Dauerkarte und wollen so viel documenta erleben, wie möglich. Gerne wieder mit sobat. Ja, das ist eine Kunstführung auf freundschaftlicher Ebene, das ist die Idee dahinter (...) dann auf der documenta in Kassel können sie noch sehen bis zum 25 September. #00:30:29#

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit an Eides statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig angefertigt habe. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche einzeln kenntlich gemacht. Es wurden keine anderen als die von mir angegebenen Quellen und Hilfsmittel (inklusive elektronischer Medien und Online-Ressourcen) benutzt. Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch nicht veröffentlicht. Ich bin mir bewusst, dass ein Verstoß gegen diese Versicherung nicht nur prüfungsrechtliche Folgen haben wird, sondern auch zu weitergehenden rechtlichen Konsequenzen führen kann.

Merseburg, 09.02.2023, Sophia Steng

