



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

## **Vermittlungskunst als ambivalenter Grenzraum** Soziale Dienstleistung oder kritische Praxis?

Verfasserin

Nikola Karobath Bakk. phil.

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im April 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Friedrich Teja Bach



***Ich widme diese Arbeit meinen Töchtern Zoe und Anouk.***

*Mein Dank gilt außerdem meiner gesamten Familie  
und insbesondere meiner Großmutter für ihre Unterstützung.*



# INHALTSVERZEICHNIS

---

Einleitung .....	7
Theoretische und Historische Basis .....	9
1. Erweiterung des Kunstbegriffs .....	10
1.1 Immaterialität, Theorie und Selbstreflexivität in der Kunst .....	10
1.2 Kunst und Leben: Soziales Ereignis und Vermittlungsmoment .....	17
1.3 Pädagogische Kompensation gesellschaftlicher Defizite .....	21
<i>Kunstcoop</i> © und kunsthafte Kunstvermittlung .....	26
1. Diskurs und Grundzüge kunsthafter Kunstvermittlung .....	31
<i>The Art of Change</i> und kritische Aktivität .....	43
1. Kritische Aktivität als grundlegendes Prinzip .....	53
Kritik und Vergleichsbeispiele .....	57
1. Verwertung und Umkehr von Oppositionalität .....	57
2. Soziale Affirmation und fragwürdige Partizipation .....	59
3. Vergleichsbeispiele .....	65
3.1 Tele-Vecindario/Iñigo Manglano-Ovalle .....	67
3.2 Funk Lessons/Adrian Piper .....	78
3.3 Museum Highlights: A Gallery Talk/Andrea Fraser .....	85
Fazit .....	97
Quellenverzeichnis .....	105
Anhang .....	119
Abbildungsnachweis .....	119
Abbildungen .....	120
Abstract .....	129
Lebenslauf .....	131



# EINLEITUNG

---

Im New Museum of Contemporary Art in New York fanden im Sommer 1986 als Begleitprogramm zu der Ausstellung „Damaged Goods: Desire and the Economy of the Object“ scheinbar gewöhnliche Führungen statt. Die Museumsdozentin Jane Castleton leitete Publikumsgruppen durch die Ausstellungsräume, verweigerte jedoch die Übermittlung der üblichen kontextuellen und ästhetischen Hinweise zu Werken und KünstlerInnen und gab stattdessen lieber über die Arbeitssituation und –motivation ihres Berufsstands Auskunft, betonte die im Museum einzuhaltenden Vorschriften oder informierte umfassend über die Ästhetik des Überwachungssystems und des Symbols für die Damentoilette. Unvermeidlich kam es dadurch zur eindringlichen Irritation der teilnehmenden Personen, die weder ihr Bedürfnis nach Wissen stillen noch sich ihrer eigenen Rolle in dem Prozess sicher sein konnten und deren Erwartungen an eine Ausstellungsführung somit gänzlich enttäuscht wurden. Demnach löste die Vermittlungsaktion allerdings kritische Reflexionen aus, die sich unter anderem um den eigenen Status, die Bedeutung musealer Ordnungssysteme und die versteckten Gesetze und Mechanismen des Kunstfelds drehen und zur Entwicklung eines differenzierten Bewusstseins beitragen konnten. Im Nachhinein stellte sich heraus, dass Jane Castleton in Wirklichkeit Andrea Fraser heißt und ausstellende Künstlerin war. Bei den Führungen handelte es sich folglich um Performances, die Frasers künstlerischen Beitrag bildeten.<sup>1</sup>

Frasers eben beschriebene „Gallery Talks“ definierten einen temporären Kommunikationsvorgang als Kunst, brachten die erstarrten Positionen, Handlungsweisen und Funktionen von KünstlerInnen, VermittlerInnen und BetrachterInnen durcheinander, hinterfragten hierarchische Gliederungen von Räumen, Objekten und Personen und vermischten ansonsten getrennte Kompetenzbereiche. Dieser Ausbruch aus vorgezeichneten Verhaltens- und Identitätsmustern, die Verschiebung von Grenzziehungen und die Ausbildung einer hybriden Methodik, die sich aus der Überschneidung von künstlerischen, partizipatorischen, politischen und vermittelnden Tätigkeiten in Frasers Arbeit ergibt, sind die wesentlichen Phänomene, mit denen sich der vorliegende Text beschäftigt.<sup>2</sup> Grundsätzliches Vorhaben der Untersuchung ist die Erforschung der Möglichkeiten einer sogenannten kunsthaften Kunstvermittlung oder, anders

---

<sup>1</sup> Vgl. Fraser 1988, S. 240-243.

<sup>2</sup> Vgl. Alberro 2005, S. XXIV sowie Baker 2003, S. 24-29.

ausgedrückt, einer kooperativ und kommunikativ ausgerichteten, gesellschaftlich engagierten Kunstform anhand verschiedener Fallbeispiele im Grenzbereich von Kunst, Sozialwesen und Vermittlung. Nach einer Analyse der theoretischen und historischen Voraussetzungen für eine solche Praxis werden die wesentlichen Grundsätze, Potenziale und Gefahren der entsprechenden Aktivitäten erörtert. Im Zuge dessen wird zunächst die im deutschsprachigen Raum geführte Diskussion um Projekte dieser Art mit Hilfe einer Betrachtung der auf diesem Gebiet tätigen Künstlerinnengruppe *Kunstcoop*© aufgearbeitet. Es folgt eine Gegenüberstellung mit dem englischen Duo *The Art of Change*, um das in Großbritannien besser ausgebildete und staatlich geförderte Berufsfeld im Zwischenraum von Kunst, Vermittlung, Bildung und Sozialarbeit sowie die daraus resultierende Kritik zu thematisieren. Schließlich werden Schwachstellen dieser Tätigkeiten identifiziert und Parallelen zur Situation in den Vereinigten Staaten von Amerika gezogen, um dann Vergleichsbeispiele aus den USA darlegen zu können, die mögliche Lösungsansätze für Probleme zeigen, wobei auch auf Andrea Fraser zurückzukommen sein wird.

# THEORETISCHE UND HISTORISCHE BASIS

---

Die Gleichsetzung von Kunst und Vermittlung, die unter anderem in einer sogenannten kunsthaften Kunstvermittlung resultieren kann, verweist auf gewisse theoretische und historische Entwicklungen, die zur Einführung in das Thema des nachstehenden Texts erläutert werden sollen. Vorerst wird aber der Begriff kunsthafte Kunstvermittlung, der verschiedenartig interpretiert werden kann, für den Zusammenhang der folgenden Untersuchung definiert. Kunstvermittlung meint in diesem Sinn eine soziale Tätigkeit mit einer Gruppe von direkt zur Mitarbeit angesprochenen Menschen, denen bestimmte Informationen oder Fähigkeiten weitergegeben werden. Dabei kommt es zu einem gemeinsamen theoretischen Nachdenken oder praktischen Handeln „von Kunst aus“<sup>3</sup>, das heißt Kunst kann einerseits als Auslöser für eigene Gedankengänge fungieren und zu entsprechenden kreativen oder kritischen Aktivitäten führen. Andererseits sollen Zugänge zu und ein tieferes Verständnis von Kunst erlangt werden. Wesentliche Merkmale eines solchen Prozesses sind die zwischenmenschliche Interaktion und aktive Beteiligung, die für den Einzelnen jeweils neue Öffnungen herstellen und Barrieren abbauen können. Die im Zuge dessen behandelten Themen und durchgeführten Aktionen bleiben aber meist nicht auf das Kunstfeld beschränkt, sondern können soziales und politisches Engagement einbeziehen und der individuellen Selbstermächtigung und kritischen Reflexion diverser Sachverhalte dienen. So sind neben präsentierten Kunstwerken samt deren Implikation auch die eigenen Einstellungen zu Kunst oder die Machtverhältnisse im Kunstsystem genauso wie der eigene Standpunkt in der Gesellschaft oder sämtliche soziale Missstände mögliche Erforschungsgegenstände. Dabei ereignet sich aber immer eine Annäherung an oder Aneignung von künstlerischen Verfahren und Strategien durch die TeilnehmerInnen. So wird der gesamte Vorgang schließlich aufgrund immanenter kunsthafter Charakteristika zum Kunstwerk oder zur künstlerischen Praxis erklärt. Zur Positionierung dieser Methodik werden nun die theoretischen Voraussetzungen und kunsthistorischen Anschlussstellen, ohne die eine kunsthafte Kunstvermittlung nicht zustande hätte kommen können, angesprochen.

---

<sup>3</sup> Sturm 2004b, S. 1.

# 1. Erweiterung des Kunstbegriffs

## 1.1 Immaterialität, Theorie und Selbstreflexivität in der Kunst

Für die Definition eines Prozesses als Kunst muss zunächst der Werkbegriff problematisiert werden. So wurde in der Konzeptkunst das gegenständliche Objekt zugunsten der Idee, auf der dieses basierte, abgelehnt. Immaterielle Konzepte, Gedanken und Aktionen erhielten im Laufe dieser Strömung Kunststatus. Die Kunstkritikerin Lucy Lippard etwa stellte schon 1968 gemeinsam mit John Chandler eine Dematerialisierung von Kunst fest<sup>4</sup>, die sie später in ihrer Anthologie „Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972“<sup>5</sup> noch eingehender veranschaulichte. Lippard erkannte in vielen Arbeiten der 60er-Jahre eine beinahe exklusive Konzentration auf den Denkprozess und eine entsprechende Vernachlässigung materieller Aspekte. KünstlerInnen verloren zunehmend das Interesse an der physischen Verwirklichung ihrer Ideen. Entstanden dennoch Objekte, sollten diese als Endergebnis der vorhergehenden intellektuellen Entwicklung primär die zugrunde liegende Konzeption darlegen anstatt für sich selbst Autonomie zu behaupten.<sup>6</sup> Folglich wandelten sich die künstlerischen Materialien. Arbeiten setzten sich nun aus Konstrukten wie Zeit, Raum, abstrakten Systemen, ephemeren Ereignissen und Erfahrungen, Situationen und Informationen zusammen. Auch Wahrnehmung, Verhalten und Gedanken an sich wurden in das Kunstwerk als wesentliche Bestandteile integriert.<sup>7</sup> 1967 formulierte der Künstler Sol LeWitt die „Paragraphs on Conceptual Art“<sup>8</sup>, in denen der hohe Stellenwert von Idee und Denkprozess explizit betont wurde:

*„If the artist carries through his idea and makes it into visible form, then all the steps in the process are of importance. The idea itself, even if not made visual is as much a work of art as any finished product. All intervening steps [...] are of interest. Those that show the thought process of the artist are sometimes more interesting than the final product.“*<sup>9</sup>

---

<sup>4</sup> Vgl. Lucy Lippard/John Chandler: „The dematerialization of art“, in: Art International, Feb. 1968, S. 31-36, zit. nach Abdruck in: Alexander Alberro/Blake Stimson (Hg.): *Conceptual art: A critical anthology*, Cambridge/London 1999, S. 46-50.

<sup>5</sup> Lucy Lippard: *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, Berkeley/Los Angeles/London 1997.

<sup>6</sup> Vgl. Lippard/Chandler 1968, S. 46.

<sup>7</sup> Vgl. Lippard 1997, S. 5.

<sup>8</sup> Sol LeWitt: „Paragraphs on Conceptual Art“, in: Artforum, Sommer 1967, S. 79-83, zit. nach Abdruck in: Gerd de Vries (Hg.): *Über Kunst. Künstlertexte zum veränderten Kunstverständnis nach 1965*, Köln 1974, S. 179-185.

<sup>9</sup> LeWitt 1967, S. 180.

Die Idee oder Konzeption entschied zudem laut LeWitt über alle Möglichkeiten im Voraus, wonach die folgende Ausführung eine rein mechanische Angelegenheit war.<sup>10</sup> Dementsprechend ließ LeWitt seine „Wall Drawings“ (Abb. 1) vor Ort nach groben Anweisungen<sup>11</sup> von Fachmännern anfertigen. Das jeweilige Resultat stellte somit nur eine der vorstellbaren physischen Verwirklichungen des Kunstwerks dar, zu der unzählige unausgeführte Variationen existieren. Wichtig waren aber nur die Idee und der dazugehörige gedankliche Prozess, auf denen das Werk beruhte und die stets unverändert blieben. Die mit der Ausführung betrauten GehilfInnen hatten demnach auch keinen Anteil an der künstlerischen AutorInnenchaft.<sup>12</sup> Ähnliche Ansichten teilte Joseph Kosuth, einer der führenden KonzeptkünstlerInnen, der 1969 den einflussreichen dreiteiligen Text „Art after Philosophy“<sup>13</sup> verfasste, in dem er Ästhetik für konzeptuell irrelevant erklärte und dem Kunstwerk den alleinigen Zweck zuwies, die Intentionen der KünstlerInnen zu zeigen. Etwaige Objekte wären demnach eventuell Sammelstücke, aber keine Kunst an sich.<sup>14</sup> Vielfach entstanden einfach gar keine gegenständlichen Werke mehr. So publizierte der Künstler Lawrence Weiner 1969 folgende Aussage:

*„The artist may construct the piece. The piece may be fabricated. The piece need not be built.“<sup>15</sup>*

Dabei erkannte Weiner der den BetachterInnen überlassenen Entscheidung, ob und in welcher Weise seine Werke ausgeführt werden, keinerlei Bedeutung für die Konstitution der jeweiligen Arbeiten zu.<sup>16</sup> Ein entsprechendes Konzept lautete etwa *„Floatable objects Thrown into Inland Waterways One Each Month for 7 years“<sup>17</sup>*. Robert Barry erklärte schließlich die von einem mit ihm geführten Interview ausgelösten Gedanken der LeserInnen zum Kunstwerk. Die Arbeit existierte somit ausschließlich in den Köpfen der EmpfängerInnen.<sup>18</sup> Ian Wilson wiederum definierte „Oral Communication“ als seine Form, künstlerisch tätig zu sein und machte folglich das gesprochene Wort zur Materie seiner Kunst.<sup>19</sup> Angesichts solch immaterieller Werke stellte sich auch die Frage nach sinnvollen Präsentations- und Distributionsmöglichkeiten. Der

---

<sup>10</sup> Vgl. LeWitt 1967, S. 176.

<sup>11</sup> Zum Beispiel: *„Lines, not short, not straight, crossing and touching, drawn at random, using four colors (yellow, black, red and blue), uniformly dispersed with maximum density covering the entire surface of the wall“*, Lippard 1997, S. 201.

<sup>12</sup> Vgl. Lippard 1997, S. 200f.

<sup>13</sup> Joseph Kosuth: *„Art after Philosophy“*, in: Studio International, Okt.-Dez. 1969, S. 134-137/160-161/212-213, zit. nach Abdruck in: Gerd de Vries (Hg.): *Über Kunst. Künstlertexte zum veränderten Kunstverständnis nach 1965*, Köln 1974, S.136-175.

<sup>14</sup> Kosuth 1969, S. 146-148.

<sup>15</sup> Lawrence Weiner zit. nach Lippard 1997, S. 73.

<sup>16</sup> Vgl. Alberro/Norvell 2001, S. 103-108.

<sup>17</sup> Lippard 1997, S. 114.

<sup>18</sup> Vgl. ebenda, S. 113.

<sup>19</sup> Vgl. Kat. *Reconsidering the Object of Art* 1995, S. 226.

Galerieraum schien überflüssig zu werden. So entschloss sich der Kunsthändler Seth Siegelaub in den späten 60er-Jahren, auf Ausstellungen in konventioneller Form zu verzichten und die künstlerischen Arbeiten nur mittels Büchern, die als Ausstellungen und Kataloge zugleich fungierten, in Umlauf zu bringen. Diese Art der Darbietung eignete sich nach Siegelaub besser für die Präsentation zeitgenössischer Werke, die ohnehin hauptsächlich aus Konzepten bestanden und für die formale Gestaltungen unwesentlich waren.<sup>20</sup>

Sprache und Schrift verselbständigten sich somit in der Konzeptkunst durch die eben in groben Ansätzen beschriebene Dematerialisierung des Objekts zu autonomen Kunstwerken. Dementsprechend wurden auch das Schreiben und die Theorieproduktion selbst zu unabhängigen künstlerischen Arbeitsweisen. Damit verbunden war zumeist ein gewisser Grad an Selbstreflexivität, der ein zunehmend wichtiges Element in künstlerischen Positionen darstellte. Beides – theoretische sowie selbstreflexive Überlegungen als Kunst – sind wesentliche Bedingungen für ein gemeinsames Nachdenken über Kunst, gesellschaftliche Verhältnisse oder andere Sachverhalte, das die Praxis einer kunsthaften Kunstvermittlung charakterisiert. Ein zentraler Ausgangspunkt für solche Tätigkeiten findet sich in den Aktivitäten Marcel Duchamps, der selbst schriftliche Äußerungen in sein Werk integrierte wie unter anderem die 1934 erschienene „Grüne Schachtel“ (Abb. 2) offenbart. Diese Sammlung von Arbeitsnotizen entstand nicht als Kommentar zum „Großen Glas“ (Abb. 3), auf das sie sich hauptsächlich bezog, sondern als von vornherein geplanter zweiter Teil der Arbeit. So tragen beide Werke auch denselben Titel, der eigentlich „La Mariée mise à nu par ses Célibataires, même“ lautet.<sup>21</sup> Ferner entschloss sich Duchamp bereits 1923, das „Große Glas“ selbst, das häufig als sein Hauptwerk beschrieben wird, definitiv unvollendet zu lassen, da die Ausführung, nachdem das Werk gedanklich fertiggestellt war, nur mehr eine rein mechanische und daher überflüssige Aufgabe darstellte.<sup>22</sup> Hier kann man einerseits eine frühe Verschiebung des Fokus von der Ästhetik auf die Konzeptionalität und andererseits die Verbindung dieser Entwicklung mit einer zunehmenden Bedeutung des diskursiven und sprachlichen Aspekts identifizieren. So waren auch Duchamps „Ready-Mades“ nicht ohne die dazugehörige Diskussion denkbar. Die banalen Alltagsgegenstände, die nur durch die Auswahl des Künstlers Kunststatus erlangten, hinterfragten sämtliche Konventionen von Kunst und konnten folglich ihre Wirkung nur durch die Wahrnehmung ihrer revolutionären Standpunkte und die Verbreitung der jeweiligen Ideen entfalten. „Fountain“ (Abb. 4), das berühmte Pissoir, das 1917 zunächst unter dem Pseudonym

---

<sup>20</sup> Vgl. Lippard 1997, S. 124-126 sowie Alberro/Norvell 2001, S. 31f.

<sup>21</sup> Vgl. Daniels 1992, S. 104-106.

<sup>22</sup> Vgl. ebenda, S. 74-82.

Richard Mutt zu einer vermeintlich juryfreien Ausstellung eingereicht und dort abgelehnt wurde, löste etwa eine Beschäftigung mit den dem Werk zugrunde liegenden Intentionen aus. Die von Duchamp mit herausgegebene Künstlerzeitschrift „The Blind Man“ widmete dem Vorfall eine eigene Ausgabe, die der Erklärung und Rechtfertigung von „Fountain“ diente.<sup>23</sup> Späteren Aussagen Duchamps zufolge ging es bei der Auswahl entsprechender Objekte um die ästhetische Indifferenz der Gegenstände und deren passive Findung durch den Künstler im Gegensatz zur schöpferischen Erfindung im Rahmen eines Geniekults.<sup>24</sup> Duchamp thematisierte und unterließ bewusst die für die Definition des Kunstbegriffs geltenden ästhetischen und methodischen Bedingungen. Die den Werken immanente selbstreflexive Auseinandersetzung mit Konventionen des Kunstbereichs brachte diese an das Tageslicht und kann als Versuch gewertet werden, unüberlegte Annahmen und absolute Maßstäbe anzuzweifeln und umzugestalten. Durch die „Ready-Mades“ und ihre diversen Interpretationen wurde folglich ein spezifischer Typus von selbstreflexivem Denken in der Kunst angeregt, der im weiteren Verlauf der Geschichte immer wieder zurückkehren und weiterentwickelt sowie auf andere Bereiche ausgeweitet werden sollte. Eine elaborierte Form von Selbstreflexivität zeigte sich dann eben in der Konzeptkunst, in der das Wesen der Kunst ständig explizit hinterfragt und neu erfunden wurde. In Kosuths bereits erwähntem Text „Art after philosophy“<sup>25</sup> wurde diese Haltung auf den Punkt gebracht:

*„The >value< of particular artists after Duchamp can be weighed according to how much they question the nature of art; which is another way of saying >what they added to the conception of art< or what wasn't there before they started.<sup>26</sup> [...] A work of art is a tautology in that it is a presentation of the artist's intention, that is, he is saying that that particular work of art is art, which means, is a definition of art.“<sup>27</sup>*

Die 1968 von Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin und Harold Hurrell gegründete britische Künstlergruppe *Art & Language* verfolgte vergleichbare Ziele, indem sie die Analyse von Kunst selbst zur künstlerischen Tätigkeit machte. Da nach Kosuth das Werk als Definition von Kunst verstanden wurde, konnten auch die theoretische Definition von Kunst und der Kommentar das Werk ersetzen.<sup>28</sup> Die Gruppe und ihre gleichnamige Zeitschrift beschäftigten sich mit Fragestellungen der Produktion und Rezeption von Kunst und tauschten Malerei und

---

<sup>23</sup> Vgl. Daniels 1992, S. 177-179.

<sup>24</sup> Vgl. ebenda, S. 69 und 210-213.

<sup>25</sup> Joseph Kosuth: „Art after Philosophy“, in: *Studio International*, Okt.-Dez. 1969, S. 134-137/160-161/212-213, zit. nach Abdruck in: Gerd de Vries (Hg.): *Über Kunst. Künstlertexte zum veränderten Kunstverständnis nach 1965*, Köln 1974, S.136-175.

<sup>26</sup> Kosuth 1969, S. 146.

<sup>27</sup> Ebenda, S. 148.

<sup>28</sup> Vgl. Kat. *Reconsidering the Object of Art*, S. 56 sowie Faust 1987, S. 24.

Skulptur gegen theoretische Abhandlungen und diskursive Prozesse aus.<sup>29</sup> So vertraten sie folgenden Standpunkt:

*„Inside the framework of >conceptual art< the making of art and the making of a certain kind of art theory are often the same procedure.“<sup>30</sup>*

Die Künstler präsentierten ihre Arbeit 1972 unter dem Titel „Index 01“ (Abb. 5/6) erstmals in Form einer Rauminstallation. In zugänglichen Karteischränken befanden sich gedruckte Schriften der Mitglieder, während ein Verzeichnis an den Wänden die Relationen der Texte untereinander verdeutlichte. An die Stelle von kontemplativer Betrachtung trat konstruktives Lesen und Denken.<sup>31</sup> Der Kunstkritiker Craig Owens sah in dieser Entwicklung eine Verdrängung der Visualität und punktuellen räumlichen Erfahrung eines konventionellen Kunstobjekts durch die Verbalität und zeitlich ausgedehnte Aneignung von geschriebenem Material. Schriften, die bisher ergänzend neben dem Kunstwerk standen, wandelten sich zu eigenständigen Arbeiten, wodurch an strikten Grenzen und Hierarchien zwischen verschiedenen Disziplinen gerüttelt wurde. Mögliche Gründe dafür lagen in der Ablehnung der scharfen Trennung dieser beiden Bereiche im Modernismus und der damit verbundenen Unmündigkeit von KünstlerInnen. Ab den 60er-Jahren stieg die Anzahl schreibender KünstlerInnen beständig, und die Unterscheidung von KünstlerInnen und KritikerInnen wurde zunehmend aufgehoben. Die KünstlerInnen beabsichtigten, sich aus der Abhängigkeit von ihren InterpretatorInnen zu lösen, indem sie selbst an der Herstellung ihres theoretischen Rahmens arbeiteten. Somit entpuppte sich die Position von KritikerInnen und VermittlerInnen als entbehrlich und wurde durch den Text als Werk von den KünstlerInnen eingenommen.<sup>32</sup> Die Selbstreflexivität, die sich zunächst auf die traditionellen Merkmale eines Werks und Intentionen der KünstlerInnen bezog, wurde anschließend auf den Rahmen der künstlerischen Produktion ausgeweitet. In dieser weitläufig Institutionskritik genannten Bewegung war die Definition von Kunst durch den dazugehörigen Apparat primärer Untersuchungsgegenstand. Entsprechende KünstlerInnen wollten die dem System zugrunde liegenden Strukturen und Machtverhältnisse freilegen und konzentrierten sich folglich auf den institutionellen Diskurs und die ihm anhaftende ungleiche Kräfteverteilung.<sup>33</sup> Diverse Projekte vereinten Kritik mit Kreativität und wiesen zudem einen hohen Anteil an theoretischem Hintergrund auf, der sich an zahlreichen schriftlichen Kommentaren der KünstlerInnen zu ihrem Werk zeigt. Daniel Buren veröffentlichte etwa neben

---

<sup>29</sup> Vgl. Kat. Reconsidering the Object of Art 1995, S. 56.

<sup>30</sup> Art & Language 1969, S. 32.

<sup>31</sup> Vgl. Harrison 2001, S. 63-67.

<sup>32</sup> Vgl. Owens 1979, S. 42-46, Meyer 1972, S. VIII sowie Kosuth 1970, S. 104.

<sup>33</sup> Vgl. Buchloh 1989, S. 519f und 528, Foster 1996, S. 17-20 sowie Möntmann 2002, S. 34-37.

seiner künstlerischen Arbeit eine Vielzahl von Texten, um sein Werk zu kontextualisieren.<sup>34</sup> Von Buren stammt auch nachstehendes Zitat:

*„Art whatever it may be is exclusively political. What is called for is the analysis of formal and cultural limits (and not one or the other) within art exists and struggles. These limits are many and of different intensities. Although the prevailing ideology and the associated artists try in every way to camouflage them, and although it is too early – the conditions are not met – to blow them up, the time has come to unveil them.“<sup>35</sup>*

Burens Werke bestanden aus einem visuellen Muster von senkrechten, 8,7 cm breiten Streifen, die abwechselnd weiß und farbig auf Innen- und Außenflächen angebracht wurden. In der Arbeit „Within and beyond the frame“ (Abb. 7) wanderten die Streifen beginnend in einer New Yorker Galerie aus dem Fenster über den West Broadway. Solche Transgressionen von Innen- und Außenraum sollten die Aufmerksamkeit nicht auf das Werk selbst, sondern auf dessen institutionellen Rahmen lenken und die aktive ideologische Rolle von Galerie oder Museum jenseits der Vorstellung eines neutralen White Cube offenbaren.<sup>36</sup> Ein weiterer Künstler, der den Einfluss der Institutionen im Kunstwesen untersuchte, war Marcel Broodthaers. Installationen wie „Un jardin d’hiver“ (Abb. 8/9), die aus der willkürlichen Zusammenstellung von Gegenständen bestand, konzentrierten sich auf konventionelle Präsentations- und Klassifikationsformen in Museen, durch die Objekte mystifiziert sowie kulturelle Werte definiert und kontrolliert werden. Broodthaers wies ferner auf die Rolle der RezipientInnen in diesem Prozess hin, indem er die BesucherInnen auf einem Monitor, der die Installation samt den sich darin bewegenden Personen zeigte, mit ihrem eigenen Bild im Raum konfrontierte.<sup>37</sup>

Aber nicht nur das Kunstsystem, sondern auch das sozialpolitische System konnte sich einer Analyse durch KünstlerInnen nicht entziehen. Die aufkommende Kritik schloss die Auswirkungen einflussreicher Institutionen auf die Wahrnehmung der KunstrezipientInnen und den Status eines Werks als Kunst ebenso mit ein wie die Folgen der Machtausübung derselben Einrichtungen auf die Gesellschaft und damit parallel zur Kunstszene die entsprechend ungleiche Ressourcenverteilung in der Bevölkerung. Der Künstler Hans Haacke deckte etwa Zusammenhänge zwischen kulturellen und ökonomischen oder politischen Vorgängen auf und erreichte mit dieser Strategie 1971 die kurzfristige Absage seiner geplanten Einzelausstellung im Guggenheim Museum New York, als er dort brisante Details zu Immobilienbesitzen und damit

---

<sup>34</sup> Vgl. Foster 1991b, S. X sowie Faust 1987, S. 24-26.

<sup>35</sup> Daniel Buren: „Cultural Limits“, 1970, zit. nach Owens 1992b, S. 128.

<sup>36</sup> Vgl. Buren 1970, S. 54 sowie Owens 1992b, S. 129f.

<sup>37</sup> Vgl. Kat. Reconsidering the Object of Art 1995, S. 86.

verbundenen Stadtgebietsentwicklungen präsentieren wollte. Die später dennoch gezeigte Arbeit „Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, Real-Time Social System, as of May 1, 1971“ (Abb. 10/11) lässt darauf schließen, wie eine große Anzahl von verwahrlosten Häusern in Slumgebieten von wenigen miteinander in Beziehung stehenden Personen billig angekauft und einem höheren Standard angeglichen wurden, um die Mietpreise zu heben und folglich die aus niedrigen sozialen Schichten stammenden BewohnerInnen zu vertreiben. Eine Institution wie ein Museum, das selbst zur angestrebten Nobilitierung seiner Umgebung beiträgt und davon profitiert, kann sich von derartigen Absichten nicht definitiv abgrenzen. Aber auch das meist in besseren Gegenden angesiedelte Kunstpublikum kann sich angesprochen fühlen und wurde folglich angeregt, über seine eigene Rolle in der Gesellschaftsentwicklung nachzudenken.<sup>38</sup> Die Selbstreflexivität dehnte sich so auf verschiedenste Materien außerhalb des Kunstfelds aus, die zum Thema künstlerischer Auseinandersetzungen gemacht wurden. In diesem Zusammenhang wurde eine aus sozialen und politischen Gründen motivierte Beschäftigung mit gesellschaftlichen Angelegenheiten zur künstlerischen Praxis. Anlässe für das neu erwachte Interesse an der Realität jenseits der Kunstwelt finden sich in den zahlreichen sozialpolitischen Umwälzungen und aktivistischen Protesten der Friedens-, StudentInnen- oder Menschenrechtsbewegungen in den 60er-Jahren. Diese künstlerische Strömung war ebenso auf vielfältige theoretische Überlegungen angewiesen und bediente sich daher häufig mündlicher und schriftlicher Kommunikation, um Kritik zu formulieren sowie Inhalte und Botschaften zu vermitteln.<sup>39</sup> Viele politisch engagierte KünstlerInnen verstanden ihre schriftstellerischen Aktivitäten in diesem Sinn als wichtigen Teil ihrer künstlerischen Praxis. Für Martha Rosler etwa erlangten Kunst- und Theorieproduktion gleichwertigen Status. Die Künstlerin, die sich mit gesellschaftlichen Themen wie der Repräsentation von Minderheiten, Feminismus oder Klassenunterschieden auseinandersetzte, realisierte 1989 in der Dia Art Foundation in New York eine Ausstellungsreihe mit dem Titel „If you lived here“, die Beiträge verschiedener KünstlerInnen, AktivistInnen und TheoretikerInnen zum Problem der Obdachlosigkeit versammelte. Neben der Anhäufung an schriftlicher Information im Ausstellungsraum und der während der Ausstellungsdauer stattfindenden Diskussionsveranstaltungen, verstand Rosler auch die dazugehörige Publikation nicht als nachgeschalteten Katalog, sondern ausdrücklich als parallelen Bestandteil des Projekts. Gleichzeitig wies die Arbeit einen hohen Grad verschiedener Arten von Selbstreflexivität auf. Zunächst forderte Rosler die konventionelle Vorgangsweise der Gestaltung einer Ausstellung heraus, indem sie auf eigene Beiträge verzichtete und stattdessen

---

<sup>38</sup> Vgl. Deutsche 1996, 159-172 sowie Möntmann 2002, S. 82.

<sup>39</sup> Vgl. Felshin 1995b, S.13f und 23-26 sowie Foster 1996, S. 182-184.

engagierte Personen zur Teilnahme einlud, denen sie somit den Zugang zu einer etablierten Kunstinstitution und ein Forum jenseits ihres gewohnten Umfelds verschaffte. Dabei kritisierte sie die eigene privilegierte Position und versuchte, die ihr zur Verfügung gestellte Macht der Kunstinstitution auf andere Individuen umzuleiten. In diesem Prozess wurden auch Menschen mit den gleichen benachteiligten Lebensbedingungen zusammengeführt, um sich gemeinsam mit ihren statusbedingten Problemen zu beschäftigen. Darüber hinaus befasste sich eine der Diskussionsrunden mit der besonderen Wohnsituation von KünstlerInnen und deren ambivalenter Verwicklung in die Umstrukturierung von Wohngebieten, die zu vermehrter Obdachlosigkeit führt.<sup>40</sup> Die anfangs kunstimmanente Selbstreflexivität wandelte sich mit der Einbindung gesellschaftlicher Anliegen außerhalb des Kunstfelds und der Einbeziehung der BetrachterInnen zusehends zu einer sozialen Tätigkeit. Theoretische Überlegungen zu eigenen Einstellungen und Standpunkten in Kunstbetrieb und Gesellschaft seitens der KünstlerInnen und anderer betroffener Personen wurden zu selbstverständlichen Bestandteilen künstlerischer Projekte, wobei dem Publikum, von dem zunehmend eine aktive – hier vornehmlich gedankliche – Beteiligung verlangt wurde, eine immer bedeutendere Rolle zukam. Dieser Entwicklung soll im nächsten Abschnitt nachgegangen werden.

## **1.2 Kunst und Leben: Soziales Ereignis und Vermittlungsmoment**

Die Praxis einer kunsthaften Kunstvermittlung setzt die Definition eines gemeinschaftlichen Erlebnisses als Kunst voraus. Diese Sichtweise kündigte sich in diversen Aussagen zur Wichtigkeit des Publikums für ein Kunstwerk an. So meinte etwa bereits Duchamp:

*„[...] dass ein Werk vollständig von denjenigen gemacht wird, die es betrachten oder es lesen und die es, durch ihren Beifall oder sogar durch ihre Verwerfung, überdauern lassen.“<sup>41</sup>*

Allan Kaprow arbeitete an der Weiterentwicklung dieser Auffassung, indem er mit den Happenings explizit die gesamte soziale Situation der Kunstbetrachtung zum Werk erklärte und zugleich versuchte, Kunst im alltäglichen Leben ausfindig zu machen. Wichtig in diesem Zusammenhang schienen Kaprows Besuche der Abendkurse John Cages an der New School for Social Research in New York zu sein. Cage, der als Komponist tätig war, revidierte mit seinem Stück „4‘33““ das hierarchische Verhältnis zwischen Aufführendem und RezipientInnen. Für die Dauer von 4 Minuten und 33 Sekunden herrschte Stille, die lediglich zur Markierung der

---

<sup>40</sup> Vgl. Owens 1983, S. 63 sowie Möntmann 2002, S. 80f, 90f und 102-104.

<sup>41</sup> Marcel Duchamp zit. nach Daniels 1992, S. 2.

vorübergehenden Zeit durch das Auf- und Zuklappen des Klavierdeckels unterbrochen wurde. Statt einer musikalischen Komposition zu folgen wurden die ZuhörerInnen für im Saal vorhandene Geräusche sensibilisiert und bildeten so selbst einen integralen Bestandteil des Stücks. Cage machte die Mitwirkung des Publikums zu einem künstlerischen Leitmotiv und gab die Überzeugung, dass die ZuseherInnen jeder Darbietung unweigerlich an dieser beteiligt wären, auch an bildende KünstlerInnen weiter.<sup>42</sup> Kaprow schuf Ende der 50er-Jahre sein erstes sogenanntes Environment und füllte damit den gesamten Ausstellungsraum der New Yorker Hansa Gallery. Von der Decke hingen unter anderem Drähte, Stoffbahnen und Stanniol, der Boden war mit Zeitungen bedeckt, farbige Lampen erhellten die Szenerie, von Tonbändern waren verschiedene Geräusche vernehmbar und mit einem eigens entwickelten Verfahren wurden Gerüche erzeugt. Die BesucherInnen konnten das Werk nicht von außen betrachten, sondern mussten in die Arbeit eintreten und nahmen somit an der Komposition teil.<sup>43</sup> Zu einer ähnlichen Ausstellung äußerte sich Kaprow wie folgt:

*„In the present exhibition we do not come to look at things. We simply enter, are surrounded, and become part of what surrounds us, passively or actively according to our talents for >engagement<, in much the same way that we have moved out of the totality of the street or our home where we also played a part.“<sup>44</sup>*

Kurz darauf fand Kaprows erstes Happening mit dem Titel „18 Happenings in 6 parts“ statt, das an sechs Abenden in der Reuben Gallery in New York aufgeführt wurde. Die Galerie wurde in drei Räume gegliedert, die vergleichbar mit den Environments mit diversen Gegenständen und einer jeweils unterschiedlichen Anzahl an Stühlen ausgestattet waren. Jeden Abend traten sechs AkteurInnen auf, die unter anderem Texte aufsagten, Musikinstrumente betätigten, malten, mit Bauklötzen spielten oder Orangen auspressten. Die Gäste erhielten zunächst ein Programmblatt mit Handlungsanweisungen. Ihr Anteil bestand darin, dass sie sich in den Pausen der Darbietung frei bewegen konnten und gemäß den ausgeteilten Instruktionen ihren Sitzplatz wechseln mussten. Ferner waren sie durch die Synthese von Publikums- und Handlungsraum immer ein Teil des Geschehens.<sup>45</sup> War der Freiraum der ZuschauerInnen in „18 Happenings in 6 parts“ noch sehr beschränkt, gestand Kaprow den BetrachterInnen 1961 in der Arbeit „Yard“ (Abb. 12/13) schon wesentlich mehr Handlungsmöglichkeiten zu. Im Hinterhof der New Yorker Martha Jackson Gallery häufte er eine Schutthalde aus zahlreichen alten Autoreifen und leeren Metallfässern an, in der sich die BesucherInnen tummeln und ihrem Spieltrieb freien Lauf lassen

---

<sup>42</sup> Vgl. Blunck 2003, S. 65f und 96f.

<sup>43</sup> Vgl. Ursprung 2003, S. 50.

<sup>44</sup> Kaprow 1958, S. 11.

<sup>45</sup> Vgl. Kelley 2004, S. 29-38 sowie Blunck 2003, S. 103-106.

konnten.<sup>46</sup> Aus dem alltäglichen Leben bekannte Erfahrungen und Objekte konnten im Zuge von Kaprows Werken bewusst wahrgenommen werden und rückten in den Mittelpunkt künstlerischer Auseinandersetzungen. Zugleich verdeutlichte sich in weiteren Happenings, in denen die RezipientInnen explizit als TeilnehmerInnen deklariert wurden, die stetig wachsende Eigenständigkeit und aktive Mitwirkung des Publikums sowie die zunehmende Abgabe der Verantwortung seitens des Künstlers. Geforderte Tätigkeitsvorgänge waren oft nicht mehr präzise geplant, sondern nur mit ein paar Sätzen, die zugleich als Ankündigung, Dokumentation und Instruktion dienten, umrissen.<sup>47</sup> Demgemäß lautete die Beschreibung zum 1968 stattfindenden Happening „Course“ (Abb. 14/15):

*„Digging tributaries to river. Bucketing out the water. Carrying it upstream to first tributary. Pouring it back in. Bucketing out that water. Carrying it upstream to next tributary. Pouring it back in. And so on, till no more tributaries.“<sup>48</sup>*

Die TeilnehmerInnen wussten somit, was zu tun war, aber wie genau die Aufgabe zu bewältigen und eventuell auftretende Probleme zu lösen wären, war nicht vorgeschrieben. Auch gab es keine richtige oder falsche Ausführung. Stattdessen kennzeichnete ein steigendes Maß an Offenheit und Partizipation Kaprows Entwicklung.<sup>49</sup> Die aktive Beteiligung des Publikums und die Verbindungen zur wirklichen Welt, die sich bei Kaprow in der Einbeziehung alltäglicher Situationen und Gegenstände ausdrückten, sollten von späteren KünstlerInnen noch weiter ausgearbeitet werden. Der Kunstkritiker Grant Kester identifizierte eine sogenannte dialogische Kunst, die auf der kommunikativen Interaktion der TeilnehmerInnen basierte, sich zumeist mit deren gesellschaftlichen Positionen auseinandersetzte, sozialpolitische Sachverhalte thematisierte und damit das Publikum betreffende tatsächliche Probleme aufgriff. Das Werk bestand aus dem Prozess dialogischen Austauschs und wurde auch an der Qualität dieser Erfahrung gemessen, wobei etwaige Transformationen des Bewusstseins, die Gleichberechtigung von KünstlerIn und MitproduzentIn, die kooperative, gemeinschaftliche Praxis und die reziproke Offenheit eine große Rolle spielten. Die 1978 von Stephen Willats realisierte Arbeit „Vertical Living“ kann als Beispiel dialogischer Kunst dienen. Willats beschäftigte sich unter anderem mit in Hochhäusern lebenden Menschen, um den Einfluss der Wohnumgebung auf die Leute zu reflektieren.<sup>50</sup> Für „Vertical Living“ führte er über drei Monate hinweg Einzelgespräche mit BewohnerInnen, die die Beziehung zwischen dem Gebäude und den täglichen Lebensgewohnheiten, dem

---

<sup>46</sup> Vgl. Ursprung 2003, S. 139f.

<sup>47</sup> Vgl. Kelley 1993, S. XI-XVI, Blunck 2003, S. 114 sowie Ursprung 2003, S. 110.

<sup>48</sup> Kelley 2004, S. 141.

<sup>49</sup> Vgl. ebenda, S. 139f.

<sup>50</sup> Vgl. Kester 2004, S. 10-12 und 90f.

Freizeitverhalten und den sozialen Kontakten aufzeigen sollten. Die Tonbandaufzeichnungen der Konversationen eröffneten einen Problemhorizont, der die Grundlage für die anschließende Kooperation mit den BewohnerInnen, die sich weiter involvieren wollten, bildete. Es folgten spezifischere Gespräche über bestimmte Probleme, die in der Herstellung von Schautafeln, die in Zusammenarbeit des Künstlers mit jeweils einem/r MieterIn entstanden, mündeten. Die Tafeln sprachen durch Fotos und Kommentare gewisse Sachverhalte und Defizite an und wurden im Gang des Wohnblocks neben dem Lift aufgebaut. In regelmäßigen Abständen wurden zwei Stockwerke höher neue Tafeln platziert, sodass die Ausstellung sich langsam erweiterte und die BewohnerInnen anregte, auch einmal andere Etagen als die eigene zu besuchen. Zusätzlich verteilte Willats Antwortblätter, auf denen die MieterInnen Lösungsvorschläge für die dargelegten Probleme artikulieren konnten und die wiederum gesammelt und öffentlich präsentiert wurden. Die sich entwickelnde kommunikative Dynamik in einem ansonsten weitgehend anonymen Hochhaus wurde als so produktiv empfunden, dass ähnliche Strukturen nach Ende des Projekts von den BewohnerInnen selbst weitergeführt wurden.<sup>51</sup> Willats' Verständnis von Partizipation wird an folgendem Zitat deutlich:

*„I consider that the audience of the work of art is as important as the artist, and that the active involvement of people in the origination of art work is an essential part of the process of generating interventions in the social process of culture.“<sup>52</sup>*

Dem Publikum, das somit bereits an der Konzipierung eines Werks beteiligt war, wurden wesentliche Handlungskompetenzen übertragen. Der Fokus lag nicht auf einem eventuell entstehenden Objekt, sondern auf dem kommunikativen, zeitlich ausgedehnten Prozess der sozialen Interaktion und den dabei gemachten Erfahrungen. Der Gegenstand der künstlerischen Auseinandersetzung betraf konkret das Leben der TeilnehmerInnen und rief daher vermehrtes Interesse und Engagement hervor. Diese Auffassungen implizierten einen spezifischen Zugang zum Kunstpublikum, der die Produktion entsprechender Arbeiten mit deren Rezeption untrennbar verband. Der Kunstkritiker Marius Babias führte für dieses Phänomen 1995 den Begriff der Vermittlungskunst<sup>53</sup> ein. Auch die Kuratorin Mary Jane Jacob erkannte in den 90er-Jahren eine neue Orientierung an den BetrachterInnen und den Willen der KünstlerInnen, gezielt im sozialen Raum zu wirken. Diese Prinzipien unterstützte Jacob 1992/93 mit dem Programm „Culture in Action“, welches erheblich zum entsprechenden Diskurs beitrug.<sup>54</sup> „Culture in

---

<sup>51</sup> Vgl. Willats 1996, S. 12-16 sowie Kravagna 1998, S. 44f.

<sup>52</sup> Willats 1996, S. 7.

<sup>53</sup> Marius Babias (Hg.): *Im Zentrum der Peripherie. Kunstvermittlung und Vermittlungskunst in den 90er Jahren*, Dresden/Basel 1995. Siehe auch Rollig 1998, S. 19 sowie Sturm 2002b, S. 33.

<sup>54</sup> Vgl. Rollig 1998, S. 19.

Action“ versammelte in Chicago acht Projekte verschiedener KünstlerInnen, deren gemeinsame Nenner die direkte Zusammenarbeit mit ausgewählten TeilnehmerInnen und die Beschäftigung mit einem gesellschaftlichen Thema waren. So kooperierte die Gruppe HAHA mit HIV-Infizierten gemäß deren Bedürfnissen zur Erstellung eines keimfreien Gemüsegartens, der zugleich als sozialer Kommunikationsraum diente, Simon Grennan und Christopher Sperandio kreierte mit FließbandarbeiterInnen von Nestlé ihren persönlichen Schokoladeriegel, um mehr Überblick und Einflussmöglichkeiten zu gewinnen, und Daniel J. Martinez organisierte mit Teilen der mexikanischen und afrikanischen Bevölkerung einen Festumzug in deren eigenen ansonsten vielfach verödeten Stadtvierteln.<sup>55</sup> Jacob sah in diesen Entwicklungen eine Erweiterung der Definition des Kunstpublikums, das anstatt in Museen gelockt zu werden nun von den KünstlerInnen direkt aufgesucht und zu aktiver Mitwirkung angeregt wurde. Durch die Zusammenarbeit mit NichtkünstlerInnen, denen ein Mitspracherecht eingeräumt wurde, strebte man die kollektive AutorInnenschaft künstlerischer Resultate und die Demokratisierung des Zugangs zu Kunst an.<sup>56</sup> Gleiches gilt auch für eine kunsthafte Kunstvermittlung, bei der die BetrachterInnen unmittelbar angesprochen und zur Kooperation eingeladen werden, um kommunikative Interaktionen, gemeinsame Erfahrungen sowie ein etwaiges sozialpolitisches Engagement selbst zur kollektiven künstlerischen Praxis zu erklären.

### **1.3 Pädagogische Kompensation gesellschaftlicher Defizite**

Das Bedürfnis nach Gemeinschaftlichkeit und die sozialen Anliegen bestimmter KünstlerInnen ergaben sich aus entsprechenden Defiziten in unserer heutigen Gesellschaft und dem Versuch, diese durch Kunst auszugleichen. In den 60er-Jahren wurde zunächst unter dem Schlagwort „Kultur für alle“<sup>57</sup> die politische Forderung nach einer Demokratisierung von Kunstinstitutionen und kulturellen Aktivitäten laut. Man wollte angesichts eines beinahe ausschließlich sozial privilegierten Kunstpublikums mit hohem Bildungsgrad und starker Finanzkraft die Kunst allen Bevölkerungsschichten zugänglich machen. Zu entsprechenden Bemühungen zählten etwa pädagogische Tätigkeiten, die die MuseumsbesucherInnen über das Gezeigte aufklären, eventuelle Ängste und Hemmschwellen abbauen und somit einen größeren BesucherInnenkreis anlocken sollten. Der von künstlerischer Seite gewählte Weg, die Kunst dem Publikum nahe zu bringen, war die bereits besprochene direkte Einbeziehung meist museumsferner RezipientInnen in ein Kunstprojekt. Entsprechende Projekte waren folglich auch als Kompensation

---

<sup>55</sup> Vgl. Brenson 1995, S. 33-43.

<sup>56</sup> Vgl. Jacob 1995b, S. 50-53 sowie Brenson 1995, S. 22.

<sup>57</sup> Vgl. Hilmar Hoffmann: *Kultur für alle. Perspektiven und Modelle*, Frankfurt 1979.

realpolitischer Defizite zu verstehen.<sup>58</sup> Dabei spielten aber nicht nur gesellschaftliche Barrieren und der beschränkte Zugang zu kulturellen Angeboten, sondern auch weiter gefasste soziale Problematiken eine Rolle. Ein Fokus auf aktive Beteiligung in kollektiven Projekten ist ebenso als Reaktion auf eine zunehmende individuelle Isolation in Gesellschaft, urbanem Raum und Arbeitswelt zu werten, die etwa von dem Soziologen Richard Sennett<sup>59</sup> festgestellt wurde. Ein Werk, das das Gemeinschaftsgefühl der Bevölkerung anregen wollte, stammt von dem Künstlerduo Clegg & Guttman. Die in Graz, Hamburg und Mainz realisierte „Offene Bibliothek“ bestand aus einem im Außenraum installierten, frei zugänglichen Bücherschrank, den die NachbarInnen drei Monate lang als Leihbücherei auf Tauschbasis benutzen konnten. Die Teilnahme der AnwohnerInnen, die im Vorfeld informiert und um Buchspenden gebeten wurden, bildete Voraussetzung und entscheidendes Kriterium für das Projekt, das ohne Überwachung stattfand, ganz der Verantwortung der lokalen Bevölkerung überlassen wurde und somit zur Selbstdefinition der Gemeinschaft beitragen konnte. Begleitende soziologische Studien erkannten dem Werk ein hohes Maß an Beteiligung sowie grundsätzlich positive Reaktionen aufgrund der eröffneten Kommunikationsmöglichkeiten und der verstärkten Solidarität zu.<sup>60</sup> Die hier bekämpfte Entfremdung des einzelnen Menschen in seiner eigenen Umgebung beruht nach Sennett unter anderem auf der Kurzfristigkeit biographischer Abschnitte in unserer heutigen Gesellschaft. So sind oft durch gehäufte Wohnortswechsel, die die weit verbreitete schnelllebige Berufswelt fordert, gar keine langfristigen Beziehungen zu NachbarInnen möglich. Von einem beruflich erfolgreichen Menschen werden stattdessen umfassende zeitliche und örtliche Flexibilität verlangt. Folglich können auch am Arbeitsplatz selbst keine dauerhaften Kontakte aufgebaut werden. Eine ständig fluktuierende Belegschaft verhindert geradezu jeden aufkeimenden Gemeinsinn.<sup>61</sup> Dennoch weisen Menschen ein ausgeprägtes Bedürfnis nach sozialer Nähe und persönlicher Identität auf und suchen daher in anderen Lebensbereichen nach entsprechenden Erfahrungen und tiefer Bindung. Folglich steigt die Sehnsucht nach Verwurzelung in einer Gemeinde, die die Vereinzelung eines Individuums durch die Stützung auf ein gemeinschaftliches „Wir“ abwenden soll, aber auch eine auf Selbstschutz begründete Ablehnung eventueller Differenzen und Fremdartigkeiten entstehen lässt.<sup>62</sup> Ungenügende Rückzugsbereiche in der Öffentlichkeit selbst, der Mangel an funktionslosen, zum Verweilen

---

<sup>58</sup> Vgl. Büttner 1997, S. 131-133, Lewitzky 2005, S. 7 sowie Sturm 2002b, S. 28.

<sup>59</sup> Vgl. Richard Sennett: *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*, Frankfurt 1986, Richard Sennett: *Der flexible Mensch. Die Kultur des neuen Kapitalismus*, Berlin 1998 sowie Richard Sennett: *Die Kultur des neuen Kapitalismus*, Berlin 2005.

<sup>60</sup> Vgl. Rollig 1998, S. 20f sowie Kravagna 1998, S. 38-40.

<sup>61</sup> Vgl. Sennett 1998, S. 22-25 sowie Sennett 2005, S. 69-71 und 146-148.

<sup>62</sup> Vgl. Sennett 1998, S. 189f.

einladenden Orten sowie die Anonymität der Stadt bewirken, dass unbekannte Konstellationen und unvertraute Personen, denen man im öffentlichen Bereich unweigerlich begegnet, als unheimlich empfunden, so weit wie möglich gemieden und verachtet werden. Während simple Bedingungen für die Möglichkeit zu sozialem Austausch und zur Ausbildung von Interaktionsformen zwischen Fremden fehlen, verengt sich auch ständig die Bevölkerungsschicht, der die Stadt zur Verfügung steht.<sup>63</sup> Randgruppen werden vermehrt zugunsten der wohlhabenden Mittel- und Oberklasse aus dem öffentlichen Raum verdrängt. Eine Ursache dafür beruht auf der Profitorientierung moderner Stadtplanung. So konkurrieren sämtliche Städte um steuerzahlende, investierende und konsumierende BewohnerInnen, TouristInnen, ArbeitnehmerInnen und –geberInnen, insbesondere attraktiv für einkommensstarke Schichten sein und forcieren die Vertreibung vermeintlich störender marginaler Personen und deren Ausschließung von der öffentlichen Meinungsbildung. Auf dieser Basis kommt es zur Fragmentierung der Gesellschaft und Homogenisierung von Wohngebieten, die einem sozialen Zusammenleben und einer Konfrontation mit andersartigen Menschen entgegenwirken.<sup>64</sup> Dieser eingeschränkte Gemeinsinn heutiger Städte stellt nach dem Soziologen Pierre Bourdieu eine Herausforderung an Intellektuelle und KünstlerInnen dar, die gemäß ihrer gesellschaftlichen Position versuchen sollten, diversen Randgruppen Einlass zum öffentlichen Stadtgebiet und folglich auch Teilhabe am herrschenden Diskurs zu ermöglichen sowie die Entfremdung der Individuen vom wirklichen Leben zu bekämpfen. Bourdieu sieht in dem mit spezifischen kulturellen Ressourcen und Qualifikationen ausgestatteten Intellektuellen ein mögliches Bindeglied zwischen den Machthabenden und der von jeder Einflussnahme isolierten Gesellschaftsschicht. So können KulturarbeiterInnen in Kooperation mit einer unterprivilegierten Personengruppe dieser einen Teil ihrer Kompetenzen und ihres Zugangs zur herrschenden Autorität zur Verfügung stellen und sie somit am öffentlichen Diskurs beteiligen und ihnen zu gesellschaftlichem Gewinn verhelfen.<sup>65</sup> Eine solche Umleitung sozialen Kapitals machte sich etwa die von Wolfgang Zinggl geleitete KünstlerInnengruppe *WochenKlausur* in diversen Projekten zur Aufgabe. Das Kollektiv nutzte auf Einladung von Kunstinstitutionen deren Ressourcen, um sich mit einer spezifischen, lokalen Problematik zu beschäftigen, in Kooperationen mit der betroffenen, benachteiligten Bevölkerungsschicht eine schnelle Verbesserung herbeizuführen und realpolitische Defizite zu verringern. Die Verwirklichung der entsprechenden Interventionen war nur durch den Einsatz des zur Verfügung gestellten Rahmens

---

<sup>63</sup> Vgl. Sennett 1986, S. 27-36, 45f und 371-379.

<sup>64</sup> Vgl. Lewitzky 2005, S. 23-38 und 44-52.

<sup>65</sup> Vgl. Lewitzky 2005, S. 63-70 sowie Büttner 1997, S. 137-140. Zur Vertiefung siehe auch Bourdieu 1998, S. 48-52 sowie Schwingel 2000, S. 101-144.

einer kulturellen Institution sowie der eigenen symbolischen und praktischen Qualifikationen der KünstlerInnen zugunsten der jeweiligen ressourcenschwachen Personengruppe erzielbar.<sup>66</sup> So erklärte Zinggl:

*„Das mediale und bildungspolitische Kapital dieser Institutionen ermöglichen aufgrund des gesellschaftlichen Stellenwerts von Kultur einen schnellen und unbürokratischen Zugang zu Entscheidungsträgern. Lästige Instanzenwege können so umschifft werden. Der begrenzte Projekteinsatz setzt Energieschübe frei und beschleunigt die Realisierung.“<sup>67</sup>*

Oft ist eine derartig gesellschaftsgestaltende und sozial engagierte Kunstpraxis auch durch eine pädagogische Vorgehensweise, die auf der Anleitung zu kritischem Denken und Handeln, initiierten Bewusstwerdungsprozessen und der Weitergabe von Informationen und Fähigkeiten basiert, gekennzeichnet. Ein prominenter Vertreter dieser Methodik war der Künstler Joseph Beuys, der im Rahmen eines von ihm definierten erweiterten Kunstbegriffs sein gesamtes Wirken als Anleitung der Menschen zu einer besseren Form des Zusammenlebens verstand. Seine Tätigkeit als Lehrer an der Kunstakademie in Düsseldorf sowie an von ihm eigens gegründeten schulischen Einrichtungen bewertete er dabei als das größte Kunstwerk in seinem Schaffen, das die ihm wichtigste Funktion innehatte. Aber Beuys wollte nicht nur seinen StudentInnen neue Einsichten vermitteln, sondern wandte sich mit sämtlichen Aktionen an die gesamte Bevölkerung, die er von seinen Vorstellungen zur Umstrukturierung der Gesellschaft überzeugen und zu Selbstbestimmung erziehen wollte, um folglich mit Hilfe aller Menschen diverse Fortschritte herbeizuführen.<sup>68</sup> So gestaltete er 1972 seinen Beitrag zur Documenta 5, indem er sich 100 Tage lang für alle Interessierten zur Diskussion seiner Gedanken zur Verfügung stellte und den BesucherInnen ihre eigene Situation, ihre Handlungsmöglichkeiten und die Notwendigkeit einer Veränderung bewusst machen wollte.<sup>69</sup> Ähnliche pädagogische Ansätze finden sich bei der Künstlerin und Theoretikerin Suzanne Lacy, die sich demgemäß unter anderem auch auf Beuys berief.<sup>70</sup> In ihrem diskursbestimmenden Buch „Mapping the terrain. New Genre Public Art“<sup>71</sup> versuchte sie, ihre eigene Praxis mit der vieler anderer unter dem Etikett New Genre Public Art zu subsumieren und dieser neu benannten Kunstrichtung die gebührende professionelle Anerkennung zu verleihen. Nach Lacy selbst zeichneten sich ihr Werk sowie das Schaffen ihrer MitstreiterInnen durch aktive Partizipation einer Personengruppe, der Neudefinition spezifischer Publika, politische Intention, aufklärerische Arbeit und die

---

<sup>66</sup> Vgl. Lewitzky 2005, S. 108-112 sowie Zinggl 1995, S. 305f.

<sup>67</sup> Zinggl 1995, S. 305.

<sup>68</sup> Vgl. Lippard 1997, S. 121f sowie Adriani/Konnertz/Thomas 1981, S. 260-266 und 357-367.

<sup>69</sup> Vgl. Adriani/Konnertz/Thomas 1981, S. 293 sowie Stachelhaus 1993, S. 138-140.

<sup>70</sup> Vgl. Lacy 1995a, S. 203f.

<sup>71</sup> Suzanne Lacy (Hg.): *Mapping the terrain. New Genre Public Art*, Seattle 1995.

Absicht, soziale Veränderungen und Verbesserungen gesellschaftlicher Missstände zu bewirken, aus. Im Zuge dessen nahm auch eine gewisse erzieherische Dimension einen wichtigen Stellenwert ein. So sollten einerseits die meist aus benachteiligten Bevölkerungsschichten stammenden TeilnehmerInnen von der Zusammenarbeit mit der Künstlerin profitieren und etwas für ihren weiteren Lebensweg mitnehmen. Andererseits wandten sich diverse Projekte ebenso an die breite Öffentlichkeit, der soziale Ungerechtigkeiten bewusst gemacht wurden und die man demnach zu differenzierter Reflexion und berichtigten Verhaltensweisen motivieren wollte.<sup>72</sup> Lacy organisierte etwa in Oakland aufgrund der angespannten Atmosphäre zwischen PolizistInnen und latein- und afroamerikanischen Jugendlichen eine Serie von Diskussionen mit Mitgliedern beider Fraktionen, um gegenseitige Vorurteile auszuloten, ein besseres Verständnis des anderen herbeizuführen und den gemeinsamen konfliktreichen Alltag zu erleichtern. Daraus resultierte die 1999 aufgeführte Performance „Code 33: Emergency, Clear the Air“, bei der PolizistInnen und Jugendliche öffentlich vor starker Medienpräsenz miteinander über Stereotype und Probleme in täglichen Interaktionen auf der Straße redeten und damit weite Teile der Bevölkerung erreichten und über diverse gesellschaftliche Schwierigkeiten aufklärten.<sup>73</sup> Pädagogische Züge sind diesen und ähnlichen künstlerischen Tätigkeiten sowie einer kunsthafte Kunstvermittlung, die zum Teil aus der Museumspädagogik hervorgegangen ist, immanent. Die hauptsächlich durch persönliche Erfahrungen erzielte Aneignung von neuen Informationen, Einblicken und Fähigkeiten stellt einen Kerngedanken dieser Praxis dar, auf die im folgenden Abschnitt des Texts nun genauer eingegangen wird.

---

<sup>72</sup> Vgl. Lacy 1995b, S. 25-40 sowie Kravagna 1998, S. 33-36.

<sup>73</sup> Vgl. Kester 2004, S. 3-5, 116f und 183-187.

## KUNSTCOOP© UND KUNSTHAFTE KUNSTVERMITTLUNG

---

Für die Untersuchung der Grundlagen und Wesensmerkmale einer kunsthaften Kunstvermittlung wird hier vorerst das Künstlerinnenkollektiv *Kunstcoop©*, das sich um die Verwirklichung und Etablierung dieser Praxis bemüht, vorgestellt, um dann anhand dieses Beispiels die entsprechende künstlerische Vorgehensweise generell zu reflektieren. *Kunstcoop©* wurde 1999 von den deutschen Künstlerinnen Ana Bilankov, Susanne Bosch, Beate Jorek, Maria Linares, Nanna Lüth, Bill Masuch, Carmen Mörsch und Ulrike Stutz gebildet. Die Mitglieder von *Kunstcoop©* haben ausnahmslos eine künstlerische Ausbildung absolviert, sind als Künstlerinnen tätig, teilen ein Interesse an der Verbindung von Kunst, sozialem Engagement und direkter zwischenmenschlicher Kommunikation und versuchen in ihrer individuellen Arbeit, auf verschiedene Weisen explizit vermittelnde Tätigkeiten in ihre künstlerische Praxis einzubeziehen. Dieses gemeinsame Bestreben führte schließlich zu der Idee, sich zu einer Gruppe zusammenzuschließen, um so die eigenen Ansichten mit mehr Nachdruck vertreten zu können.<sup>74</sup> *Kunstcoop©* war bis 2002 hauptsächlich im Rahmen von Ausstellungen der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst, eines in Berlin ansässigen Kunstvereins, dessen Programm das Kollektiv über zwei Jahre hinweg begleitete, tätig. Heute versteht sich *Kunstcoop©* als loser Zusammenschluss, der als Forum für die Arbeit im Grenzbereich zwischen Kunst und Vermittlung dient und praktische Impulse zur Weiterentwicklung dieses Beschäftigungsfelds setzen sowie mit theoretischen Beiträgen dessen Professionalisierung vorantreiben will.<sup>75</sup> Nachfolgendes Zitat stammt aus der Eigendarstellung der Gruppe und soll ihr Selbstverständnis und den entsprechenden Arbeits- und Kunstbegriff erläutern:

*„In den neunziger Jahren ist die Grenze zwischen künstlerischer Praxis und Kunstvermittlung durchlässiger geworden. Parallel zu einem sich neu definierenden Kunstbegriff, in dem Werkbegriff und Autorenschaft neu verhandelt und radikal in Frage gestellt werden, ist die Kunstvermittlung zu einem offenen Feld geworden, in dem eine Vielfalt von Handlungs- und Interventionsformen angelegt ist. Kunstcoop© existiert seit Oktober 1999 als eine Initiative von Künstlerinnen, die über ihre künstlerische Arbeit hinaus in der Kunstvermittlung tätig sind. Das künstlerische Selbstverständnis der Gruppe ermöglicht eine andere, kreative Annäherung an Gegenwartskunst, die sich als interaktive Kunstaktion versteht. Durch ihre Initiative möchte die Kunstcoop© einer breiteren Öffentlichkeit Zugänge zur Kunst ermöglichen und die Wahrnehmung von und die Akzeptanz für Gegenwartskunst erweitern. In den Dialog über Kunst werden Personen aus unterschiedlichen gesellschaftlichen und beruflichen Zusammenhängen einbezogen. An diesen Schnittstellen entsteht ein neuer sozialer und kommunikativer Raum. [...]*

---

<sup>74</sup> Vgl. Sturm 2002a, S. 32-35, Mörsch 2002a, S. 76f sowie [www.kunstcoop.de/wer.html](http://www.kunstcoop.de/wer.html), 14. 11. 2008.

<sup>75</sup> Vgl. Baumann 2002b, S. 7-10 sowie Mörsch 2006a, S. 184f und 192.

*Die Kunstvermittlung der Kunstcoop© kann sich temporär von den Ausstellungen autonomisieren, d.h. eigene Themen und Projekte entwerfen, die sich unabhängig von einer bestimmten Ausstellung ereignen, als eigenständige Produktion und Interventionen existieren.*<sup>76</sup>

*Kunstcoop©* realisierte demnach Projekte, für die zumeist Werke anderer KünstlerInnen als Impulse fungierten, die jedoch für sich standen und selbst Kunststatus beanspruchten. Den Ausstellungen in der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst wollte die Gruppe auf diese Weise etwas zuvor noch nicht Vorhandenes hinzufügen anstatt lediglich Erklärungen zu dem Gezeigten zu bieten. Neben der Präsentation von und kritischen Auseinandersetzung mit aktuellen künstlerischen Standpunkten konnten in diversen Aktionen ebenso hintergründige politische Vorgänge und das weitere gesellschaftliche Umfeld wie auch Rückschlüsse auf persönliche Lebenszusammenhänge des Publikums zur Debatte stehen. Im Laufe einer Aktion gewonnene Erkenntnisse wurden so weit wie möglich aktiv mit den jeweiligen TeilnehmerInnen gemeinsam erarbeitet, sodass diesen ein bedeutsamer Anteil am Prozess zukam. Da sämtliche Projekte immer nur von ein oder zwei Mitgliedern von *Kunstcoop©* durchgeführt wurden, lässt sich keine typische Methodik identifizieren. Die Gruppe wünscht demgemäß auch einen pluralistischen Arbeitsansatz, der den Künstlerinnen Raum für individuelle und heterogene Herangehensweisen lässt, denen aber durchwegs vergleichbare Intentionen und Ziele zugrunde liegen. So sehen alle Mitglieder im Zwischenraum von Kunst und Vermittlung spannungsreiche Experimentiermöglichkeiten, im Zuge derer beide Disziplinen in einem neuen Kunstbegriff, der von sämtlichen besprochenen historischen Entwicklungen vorbereitet wurde, miteinander verschmelzen. Die Anerkennung dieser Praxis als legitime künstlerische Tätigkeit durch das Kunstsystem ist dem Kollektiv schließlich ein wichtiges Anliegen, für das es sich mit seiner Arbeit fortwährend einsetzte.<sup>77</sup> Zur besseren Veranschaulichung entsprechender Aktivitäten folgt nun eine Darlegung einiger ausgewählter Fallbeispiele.

Zur 2001 in der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst gezeigten Ausstellung „Joan Jonas – Performance Video Installation“ organisierten Ana Bilankov und Bill Masuch „Performative Führungen“. Ziel war, die vielschichtigen inhaltlichen und medialen Zusammenhänge in den Werken der Künstlerin dem Publikum nicht nur informativ zu vermitteln, sondern auch direkt erfahrbar zu machen. Für Jonas, die als Pionierin der Performance- und Videokunst gilt und deren Arbeiten komplexe Wahrnehmungssituationen bildeten, stellte der Spiegel wiederholt ein bedeutendes Requisit dar, um Bilder zu produzieren und den Blick zu vervielfältigen, aber auch

---

<sup>76</sup> [www.kunstcoop.de/wir.html](http://www.kunstcoop.de/wir.html), 14. 11. 2008.

<sup>77</sup> Vgl. NGBK 2002, S. 75, Maset 2002b, S. 148-150 sowie [www.kunstcoop.de/wir.html](http://www.kunstcoop.de/wir.html), 14. 11. 2008.

um die eigene Identität zu hinterfragen. An diesem Punkt setzten Bilankov und Masuch an, indem zu Beginn der von ihnen angebotenen Führungen alle TeilnehmerInnen Taschenspiegel erhielten und dazu aufgefordert wurden, diese während ihres Gangs durch die Ausstellung für Wahrnehmungsübungen und Selbstreflexionen zu benutzen. Die BesucherInnen sollten somit selbst erproben, wie Jonas den Spiegel in ihrer künstlerischen Arbeit einsetzte, und die Handlungsspielräume mit diesem Instrument erkunden. Außerdem versuchten Bilankov und Masuch die traditionelle Rollenzuweisung innerhalb der dem Publikum vertrauten Situation einer klassischen Führung durch unerwartete Störungen zu unterlaufen. So stand etwa eine Kunstvermittlerin mit dem Rücken zur BesucherInnengruppe und beobachtete sie im Spiegel, während die andere eine Sonnenbrille aufsetzte und eine Stellungnahme von Jonas zur Performance als Kunstform aus dem Katalog vorlas. Auch diese Aktionen waren angelehnt an Jonas' eigene Vorgehensweise, sich über klassische Gattungsbegriffe hinwegzusetzen und in ihren multimedialen Arbeiten verschiedene Elemente wie Performance, Installation, Narration, Zeichnung, Tanz, Musik und Video auf teils irritierende Weise miteinander zu verbinden. Die entsprechenden künstlerischen Strategien sollten so demonstriert und von den BetrachterInnen persönlich erlebt werden. Die Reaktionen des Publikums reichten von deutlichem Interesse und begeisterter Teilnahme bis zur Wahrnehmung der Provokation und Verunsicherung. In jedem Fall kam es jedoch zu einer aktiven Auseinandersetzung mit den in der Ausstellung präsentierten Werken, die durch die selbsttätige Heranführung an die dahinterstehende Methodik in ihrer Komplexität besser wahrnehmbar wurden. Die sinnlich involvierten BesucherInnen konnten ihre Distanz zu den Arbeiten überwinden und deren Intentionen auf inspirierende Weise in sich aufnehmen, was zur Kreation eigener imaginativer Installationen und Freisetzung unvermuteter und ungesteuerter Artikulationen führte. In diesem Prozess wurden die TeilnehmerInnen ferner dazu angeregt, die vorprogrammierten Verhaltensmuster in einer Ausstellungsführung zu hinterfragen, sich den Erwartungen an das eigene Auftreten zu widersetzen und abseits eindeutig identifizierbarer Situationen neue Handlungsmöglichkeiten zu finden wie es Jonas' künstlerischem Denken entspricht. Auch die in dieser Vermittlungsaktion stattfindende Einbeziehung des anwesenden Publikums ist charakteristisch für Jonas' performative Installationen, in der sich die BetrachterInnen oft selbst in Spiegeln oder auf Monitoren sehen und die entstehenden Bilder durch ihre Bewegungen beeinflussen können.<sup>78</sup> Bilankov und Masuch orientierten sich demnach in der Konzipierung ihrer „Performativen Führungen“ an den künstlerischen Prinzipien der ausgestellten Künstlerin und ermöglichten dem Publikum so

---

<sup>78</sup> Vgl. Bilankov 2002, S. 42f, Masuch 2006, S. 116-120 sowie Simon 2001, S. 13-16.

einerseits eine intensive unmittelbare Erfahrung des Werks und entwickelten andererseits gemeinsam mit den BesucherInnen selbst entsprechende künstlerische Energien.

Von Dezember 2001 bis April 2002 wurde in der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst unter dem Titel „Partnerschaften“ eine dreiteilige Ausstellungsreihe präsentiert, die sich den Werken drei künstlerisch tätiger homosexueller Paare (Ull Hohn und Tom Burr, Jochen Klein und Wolfgang Tillmans, Matt. Ranger und Piotr Nathan) widmete, von denen jeweils ein Partner frühzeitig an den Folgen von Aids verstorben war.<sup>79</sup> Nanna Lüth und Carmen Mörsch luden AktivistInnen, die sich im Kampf gegen Aids engagieren oder sich um die Anerkennung der Rechte Homosexueller bemühen, darunter auch selbst HIV-Positive, zu Ausstellungsgesprächen ein. Es kam zur Bildung mehrerer Gruppen, von denen jede in allen drei Ausstellungen einen dreistündigen dialogisch konzipierten Rundgang miterlebte. In der Begegnung mit persönlich in die Materie involvierten Individuen vermittelten sich Lüth, Mörsch und die TeilnehmerInnen gegenseitig ein jeweils anderes Wissen, wobei der Erfahrungshorizont der durch die Galerieräume geführten Personen eine bedeutende Bereicherung für die Diskussionen im Kunstkontext darstellte. Zunächst hatten die eingeladenen Gruppen die Möglichkeit, sich die Werke alleine anzusehen, um hinterher erste Eindrücke auszutauschen und auf Basis einer gemeinsamen Kommunikationsebene in weit vernetzte Gespräche einzutauchen. Die Gelegenheit zu eigenen Wahrnehmungen und Sprechakten sowie die Anknüpfung an persönliche alltägliche Begebenheiten erleichterte die allmähliche Aneignung der Kunst. Der dreistündige Aufenthalt in der Galerie bot die nötige Zeit und Ruhe, sich auf die gezeigten Arbeiten und den thematischen Hintergrund einzulassen und zugleich die individuellen Benutzungsmöglichkeiten eines Ausstellungsraums zu erkunden. Im Anschluss an die intensive Auseinandersetzung mit der Ausstellungsreihe formierten sich einzelne Interessierte über ein halbes Jahr hinweg zu einer Schreibwerkstatt und arbeiteten an eigenen Texten und Bildern, die schließlich in einer selbständigen Publikation resultierten. Das entstandene gedruckte Magazin „Nimm ein Kondom, du Arschloch“ (Abb. 16) verband eine öffentlichkeitswirksame Wiedergabe der sehr persönlichen und differenzierten Rezeption der Ausstellungen durch die TeilnehmerInnen einerseits mit Erörterungen ihrer Beschäftigung mit Aids und des Engagements in verwandten Feldern und andererseits mit eigenen künstlerischen Produktionen. Die fast einjährige Dauer des Projekts ermöglichte allen Mitwirkenden den Eintritt in einen intensiven Prozess, der von den Ausstellungsbesuchen angetrieben worden war, aber in ein kollektives Arbeitsverfahren mündete, das weit über anfängliche Diskussionen hinausging. Im Zuge dessen vollzog sich ein

---

<sup>79</sup> Vgl. Nakas 2002, S. 7.

Rollentausch, indem die eingeladenen Gruppen selbst Bedeutungsproduktion betrieben und sich somit Definitionsmacht aneigneten, ihre eigene Sprech- und Handlungsfähigkeit demonstrierten und sich an der öffentlichen Meinungsbildung beteiligten anstatt lediglich vorgefertigte Inhalte zu rezipieren und anzuerkennen. Normative Grenzen zwischen Publikum, künstlerischer Praxis und Kunstkritik wurden im Laufe dieser Vermittlungsaktion merklich verschoben.<sup>80</sup>

Die Ausstellung „Familienbild“, die 2001 in der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst stattfand, vereinte zeitgenössische künstlerische Positionen zum Thema Familie mit privaten Fotografien aus Familienalben und beschäftigte sich mit der Differenz zwischen dem in unserer Gesellschaft herrschenden stereotypen Bild einer funktionierenden Familie und den weniger bequemen Momenten eines familiären Zusammenlebens.<sup>81</sup> Bill Masuch realisierte dazu das partizipatorisch angelegte Vermittlungsprojekt „Familienstudio Kotti“. In Kooperation mit einem Obdachlosentheater und anderen Mitwirkenden entwickelte sie...

*„ [...] die Idee des >Familienstudio Kotti<, eines Fotostudios, das an einem sozialen Brennpunkt in Berlin-Kreuzberg aufgebaut wurde. Unsere Intention war es, im öffentlichen Raum den Familienbegriff neu zu definieren, Menschen aus verschiedenen sozialen Schichten und unterschiedlichster Nationalitäten temporär zu verbinden und eine Annäherung zwischen ihnen zu ermöglichen. Im Oktober 2001 wurde für zwei Tage ein Fotostudio am Kottbusser Tor aufgebaut, in dem sich das Publikum selbst als temporäre Familie inszenieren konnte. Wahlfamilien wurden von zufälligen PassantInnen, KiezbewohnerInnen und den AkteurInnen des Obdachlosentheaters >Ratten 07< zusammengestellt und als fiktive Familie im Familienbild abgelichtet. Die TeilnehmerInnen konnten zwischen drei verschiedenen Hintergründen wählen; einem Interieur mit Kamin, einem idyllischen Meerblick mit Schwänen und dem Kottbusser Tor als Ausschnitt. Drei klassische Familienfotos dienten als Vorlagen für die gewählten Positionen und die TeilnehmerInnen verhandelten miteinander, wer welche Rolle als Familienmitglied spielen wollte. Die entstandenen Fotos konnten kostenlos von den abgelichteten Personen in der Ausstellung >Familienbild< in der NGBK abgeholt werden, wodurch ein ungewöhnliches Publikum den Galerieraum betrat. Mit der freundlichen Unterstützung eines türkischen Fotoladenbesitzers konnten die Familienfotos als Vergrößerungen in den Schaufenstern verschiedener Läden in der Oranienstraße in Kreuzberg gezeigt werden. Gleichzeitig wurden sie im Glaspavillon der Volksbühne, der als Ausstellungs- und Projektraum für künstlerische Aktionen genutzt wird, ausgestellt.“<sup>82</sup>*

Durch die große Resonanz, der sich die Aktion erfreute, wurden ungefähr 300 Fotografien (etwa Abb. 17-19) aufgenommen, was unter anderem zu einem regen Publikumsverkehr in der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst führte. 2003 wurden die Bilder außerdem im Zuge der Ausstellung „Geschichte wird gemacht! Berlin am Kottbusser Tor“ im Kreuzberg Museum in

---

<sup>80</sup> Vgl. Lüth 2002, S. 71f sowie Mörsch 2002a, S. 76f.

<sup>81</sup> Vgl. Klein 2001, S. 7.

<sup>82</sup> Masuch 2002, S. 131f.

Berlin präsentiert, und 2005 kam es zu einer Wiederholung des Projekts in modifizierter Form in Kooperation mit der Kunstschule Ikarus und der Universität Lüneburg.<sup>83</sup> Das „Familienstudio Kotti“, das ursprünglich die TeilnehmerInnen mittels persönlicher Ansprache und entsprechender eigener Aktivitäten und Denkanstöße für die Grundintentionen der Schau „Familienbild“ sensibilisieren wollte, dann aber mehrfach selbst als Ausstellung im Kunstkontext auftauchte und auch als autonomes Konzept wiederholt wurde, lässt erkennen, wie durchlässig die Grenzen zwischen Kunstvermittlung und Kunstproduktion sein können.<sup>84</sup> Masuch verstand das Projekt als Intervention in den sozialen Raum, die gesellschaftlich festgelegte Kontexte und Strukturen bewusst machte, um diese kritisch und produktiv zu verändern und routinierte Ordnungen zu unterwandern.<sup>85</sup> So verbanden sich einerseits unterschiedlichste soziale Identitäten zu einer Familienaufnahme, andererseits wurde die Neue Gesellschaft für Bildende Kunst von unüblichen BesucherInnen betreten. Deutlich wurde dadurch, welchen Machtverhältnissen der soziale Raum unterliegt, wie Individuen und Gruppen positioniert sind und welche Ausschlüsse das gesellschaftliche System sowie die Kunstszene produzieren. Das „Familienstudio Kotti“ bot die Möglichkeit, Verschiebungen im sozialen Feld zu initiieren, indem sich die TeilnehmerInnen einen Augenblick lang zu ungewöhnlichen Familienkonstellationen zusammenschlossen und dabei aus realen Bedingungen und gesellschaftlich determinierten Rollen heraustreten konnten. Das klassische Fotostudio als Ort der Inszenierung und Repräsentation betonte die soziokulturelle Bestimmung unseres stereotypen Familienbegriffs, in dem sich gesellschaftliche Werte und soziale Gliederungen spiegeln. Die Angemessenheit dieses klischeehaften Konstrukts, das in der Aktion durch Begegnungen und Interaktionen verschiedenster Menschen sowie durch die Artikulation kultureller Differenz und deren Anerkennung ersetzt wurde, stand permanent zur Debatte.<sup>86</sup>

## **1. Diskurs und Grundzüge kunsthafter Kunstvermittlung**

In jüngster Zeit wurde im deutschsprachigen Raum eine verstärkte Diskussion um künstlerische Praktiken an der Grenze zu Vermittlungs- und Sozialarbeit geführt, die unter anderem an einem steigenden Aufkommen entsprechender Tagungen und Publikationen deutlich wird. So fand etwa im Jahr 2000 der Kongress „Dürfen die das? Kunst als sozialer Raum. Art/Education/Cultural

---

<sup>83</sup> Vgl. Baumann 2006, S. 106f, Masuch 2006, S. 103 sowie [www.kunstcoop.de/archiv.html](http://www.kunstcoop.de/archiv.html), 14. 11. 2008.

<sup>84</sup> Vgl. Kunstcoop© 2002, S. 75.

<sup>85</sup> Vgl. Masuch 2006, S. 100.

<sup>86</sup> Vgl. Masuch 2002, S. 132-138.

Work/Communities“<sup>87</sup> in Linz statt, 2002 folgte „Kunstvermittlung zwischen partizipatorischen Kunstprojekten und interaktiven Kunstaktionen“<sup>88</sup> in Kassel, und 2005 erfreute sich schließlich die Tagung „Wo laufen S(s)ie denn hin?! Neue Formen der Kunstvermittlung fördern“<sup>89</sup> in Wolfenbüttel regen Zuspruchs interessierter Fachleute.<sup>90</sup> In diesem theoretischen Diskurs wird mit der durch traditionelle Methoden der Kunstvermittlung mangelhaften Erschließung zeitgenössischer künstlerischer Prinzipien argumentiert, der neue Formen der Annäherung entgegenzusetzen wären. Gemäß gegenwärtig tätigen KünstlerInnen, die sich schon lange nicht mehr auf klassische Medien der Kunst beschränken, müssten sich auch die dazugehörigen vermittelnden Aktionen den neuesten Entwicklungen anpassen, um den BetrachterInnen die entsprechenden Denk- und Handlungsweisen nahebringen zu können. Bekannte Vermittlungstechniken wie Analyse, Deutung und Aufklärung über ein Werk führten nur selten zum erwünschten Verständnis ungewohnter künstlerischer Praktiken. Die Vermittlung sollte sich demnach an den Strategien der Gegenwartskunst orientieren, um das Publikum an dieser persönlich teilhaben zu lassen, ein Bewusstsein für die von KünstlerInnen erdachten Fragestellungen zu schaffen und daraus resultierende künstlerische Konzepte direkt nachvollziehbar zu machen.<sup>91</sup> Eva Sturm, die schon lange im Feld der Kunstvermittlung tätig ist und sich regelmäßig um theoretische Beiträge zur Diskussion bemühte, nannte dieses Vorgehen eine aktive Rezeption, die ihren Ausgangspunkt in der Kunst selbst nimmt, von dieser initiiert wird und im Zuge derer jeder Teilnehmende am jeweiligen Kunstbegriff weiterarbeitet und diesen transformiert.<sup>92</sup> Pierangelo Maset, ein anderer engagierter Vertreter einer kunsthaften Kunstvermittlung sowie Universitätsprofessor für Kunst und ihre Didaktik, führte in seinen Texten den Begriff der ästhetischen Operation ein, womit ebenso die Anwendung einer an zeitgenössischen Kunstpraktiken angelehnten Methodik gemeint ist. Laut Maset müssen Anschlüsse und Zugänge zu einem künstlerischen Konzept geschaffen und eine ästhetische Mentalität ausgebildet werden, indem man sich der Verfahren der jeweiligen KünstlerInnen bedient. So wird im Publikum ein vergleichbarer ästhetischer Prozess ausgelöst, der aber unter Umständen auch zu völlig anderen Ergebnissen führen kann. Die künstlerisch operierende Vermittlung sucht demnach Anknüpfungspunkte bei bestehenden ästhetischen Operationen und

---

<sup>87</sup> Siehe Stella Rollig/Eva Sturm (Hg.): *Dürfen die das? Kunst als sozialer Raum. Art/Education/Cultural Work/Communities*, Wien 2002.

<sup>88</sup> Siehe Arbeitsgemeinschaft deutscher Kunstvereine (Hg.): *Kunstvermittlung zwischen partizipatorischen Kunstprojekten und interaktiven Kunstaktionen*, Berlin 2002.

<sup>89</sup> Siehe Leonie Baumann/Sabine Baumann (Hg.): *Wo laufen S(s)ie denn hin?! Neue Formen der Kunstvermittlung fördern*, Wolfenbüttel 2006.

<sup>90</sup> Vgl. Maset 2002b, S. 142f sowie Baumann/Baumann 2006b, S. 12.

<sup>91</sup> Vgl. Baumann/Baumann 2006b, S. 13-16 sowie Wagner 2006, S. 203f.

<sup>92</sup> Vgl. Sturm 2002a, S. 29f sowie Sturm 2004b, S. 1-5.

will von diesen Impulsen ausgehend einen autonomen künstlerischen Vorgang anstoßen.<sup>93</sup> Das kunsthafte Wesen eines Werks soll nicht nur informativ weitergegeben, sondern mit seinen eigenen Mitteln bewahrt und fortgesetzt werden.<sup>94</sup> Durch diese Orientierung an der Kunst wandelten sich entsprechende Vermittlungsaktionen selbst zu schöpferischen Akten, in denen neue Formen, Strategien und Erkenntnisse generiert, eigenständige Inhalte und Bedeutungen produziert und künstlerische Denk- und Handlungsweisen initiiert wurden. Demgemäß entstanden Prozesse und Situationen mit kunsthaften Zügen, worauf unter anderem der von den AkteurInnen erhobene künstlerische Anspruch beruht.<sup>95</sup> Ferner schließt ein erweiterter zeitgenössischer Kunstbegriff wie bereits beschrieben vermittelnde Aktivitäten ohnehin in die künstlerische Praxis mit ein. Indikatoren für diese Entwicklung sind etwa Abhandlungen wie der bereits erwähnte programmatische Band „Im Zentrum der Peripherie. Kunstvermittlung und Vermittlungskunst in den 90er Jahren“<sup>96</sup>. Aufgrund der weitreichenden Transformation des klassischen Kunstbegriffs bilden Informations- und Kommunikationsangebote, partizipatorische Handlungen sowie Eingriffe in den sozialen und gesellschaftlichen Raum nun wesentliche Leitmotive der Gegenwartskunst, die sich daher zentral mit vermittelnden Aspekten auseinandersetzt. Der mögliche kunsthafte Charakter von Vermittlung ist infolgedessen inzwischen nicht mehr zu leugnen und stellt einen essentiellen Bestandteil zahlreicher künstlerischer Projekte dar.<sup>97</sup> Somit sind künstlerische Tätigkeiten von denen der Kunstvermittlung, die ihrerseits verstärkt auf gemeinschaftsorientierte und institutionskritische Aktionen setzt, oft nicht zu unterscheiden. Durch die Aktivitäten zeitgenössischer KünstlerInnen erfolgte dementsprechend eine Gleichsetzung der Bereiche Kunst und Vermittlung, deren Annäherung zu dem für Kunstvermittlungsprojekte beanspruchten Kunststatus beitrug. In diesem Sinn wirkende VermittlerInnen definierten ihre Arbeit konsequentermaßen als unabhängige künstlerische Praxis, die die Bemühungen um eine Erweiterung des Kunstbegriffs fortsetzt und sich aus ihrem untergeordneten Verhältnis zur Kunst befreien wie auch von ihrer herkömmlichen Funktion als institutionelle Dienstleistung loslösen will, um autonom agieren und selbst schöpferisch tätig sein zu können.<sup>98</sup> In diesem Handlungsfeld verortete Projekte sind bei all ihrer Heterogenität durch gemeinsame künstlerische Grundsätze vereint, die sich auch in den angeführten Fallbeispiele von *Kunstcoop*© feststellen lassen.

---

<sup>93</sup> Vgl. Maset 2002a, S. 14-21.

<sup>94</sup> Vgl. Masuch 2006, S. 125.

<sup>95</sup> Vgl. Sturm 2003, S. 46f sowie Maset 2006, S. 11, 17 und 21-23.

<sup>96</sup> Marius Babias (Hg.): *Im Zentrum der Peripherie. Kunstvermittlung und Vermittlungskunst in den 90er Jahren*, Dresden/Basel 1995.

<sup>97</sup> Vgl. Maset 2002c, S. 87f.

<sup>98</sup> Vgl. Maset 2002b, S. 144-146 sowie Mörsch 2002a, S. 90f.

Ein wesentlicher Kerngedanke ist zunächst die Ablehnung der Dominanz eines fertigen Werks zugunsten eines Fokus auf den künstlerischen Vorgang und die Bedeutsamkeit einer vollzogenen Aktion. Man will dementsprechend den Prozess statt des Produkts in den Vordergrund rücken und sich von der Wichtigkeit des Endergebnisses distanzieren, um sich einem Praxisparadigma zuzuwenden. So ist etwa in einem von *Kunstcoop*© veröffentlichten Thesenpapier von einer Handlungs-, Wahrnehmungs- und Erlebnisorientierung die Rede.<sup>99</sup> An anderen Stellen verweisen Mitglieder der Gruppe auf die in den Aktionen zentrale zeitlich ausgedehnte Entfaltung von Artikulationen und Aneignungen der Kunstwerke seitens der TeilnehmerInnen<sup>100</sup> sowie die Inszenierung von Situationen zur Anregung eigener Erfahrungen und Schaffung einmaliger, unwiederholbarer und ephemerer Ereignisse. Sämtliche durchgeführte Tätigkeiten bilden im Zuge dieser Strategien die notwendige Voraussetzung für eventuell zu gewinnende Erkenntnisse.<sup>101</sup> Auch Pierangelo Maset identifizierte in diversen Vermittlungsprojekten in Zusammenhang mit einem sich wandelnden Kunstverständnis eine Ausrichtung am Arbeitsbegriff und eine daraus resultierende Dematerialisierung des Werks, für das die Aktivität der Beteiligten nun einen unentbehrlichen Bestandteil darstellt. Ferner definierte er neben der Auslösung von Handlungen auch die aktive geistige Auseinandersetzung mit und Weiterentwicklung von theoretischen Maximen und künstlerischen Phänomenen als eine Form von Kunst, die in entsprechenden Betätigungen ausgeübt wird. Die handelnde Heranführung an die Kunst, spielerische, praktische und diskursive Prozesse vor den Werken, die Gestaltung von ästhetischen Ereignissen, das Herstellen persönlicher Anknüpfungspunkte, das direkte Erleben künstlerischer Grundbedingungen und die Erfahrung von Kunst in jeder ihrer Dimensionen sowie die Reflexion all dieser Vorgänge stehen folglich im Mittelpunkt dieser künstlerischen Praxis.<sup>102</sup> Den VermittlerInnen kommt dabei die Aufgabe zu, sämtliche Prozesse anzuregen und Situationen zu konstruieren, um allen Beteiligten Spielräume für autonome Tätigkeiten zu eröffnen und diverse Aktionsimpulse freizusetzen. Handelnd werden so Bedeutungsinhalte multipliziert, erweitert und generiert, wobei die RezipientInnen mit größtmöglicher Nähe zu und in intensiver Auseinandersetzung mit künstlerischen Erscheinungen ihren eigenen Erfahrungshorizont produzieren.<sup>103</sup> Aktivitäten, die sich dieser Methodik bedienen, implizieren zumeist eine deutliche und auch definitiv gewollte Hinwendung zu performativen Strategien, die als für die Schaffung neuer Handlungsmöglichkeiten erforderlich angesehen werden und die sich in der offenen Zeitstruktur, der Einmaligkeit des ephemeren Prozesses und dem Fokus auf das

---

<sup>99</sup> Vgl. *Kunstcoop*© 2002, S. 73.

<sup>100</sup> Vgl. Mörsch 2002a, S. 90.

<sup>101</sup> Vgl. Stutz 2002, S. 126-129 sowie Bilankov 2002, S. 43.

<sup>102</sup> Vgl. Görgen 2006, S. 184-186 und 200, Maset 2002c, S. 88-95 sowie Maset 2002a, S. 27-33.

<sup>103</sup> Vgl. Masuch 2002, S. 140f sowie Masuch 2006, S. 107f und 116-120.

bedeutungsgenerierende Agieren ausdrücken. Performativität äußert sich in diesem Sinn in Akten, die eine Veränderung des situativen und kommunikativen Felds herbeiführen, unlösbar mit der ausführenden Person verbunden sind und deren essentieller Sinn im hier und jetzt wirksamen Vollzug liegt. Eine entsprechende handlungsorientierte, performative Verwicklung in eine Werkgruppe lässt sich bei den bereits beschriebenen „Performativen Führungen“ zu der Ausstellung „Joan Jonas – Performance Video Installation“ erkennen, bei denen die TeilnehmerInnen die jeweiligen künstlerischen Strategien direkt erfahren und sich handelnd aneignen sollten. Einerseits beinhalteten die von den VermittlerInnen durchgeführten Störungen der Rollenverteilung in einer klassischen Führung performatives Potenzial, da sie die stereotype Situation vorführten und zugleich unterliefen und veränderten. Andererseits regte das selbständige Experimentieren mit Spiegeln innerhalb der Installationen das Bewusstsein und die Nutzung der eigenen Handlungsfähigkeit an, führte somit zu ungesteuerten offenen Artikulationen und erzeugte neue autonome Erfahrungen und Bedeutungen. Die möglichen vielfältigen und unwiederholbaren Prozesse, die die Beteiligten im Laufe der Aktion durchlebten, stellten den wesentlichen Kern des Projekts dar. Dabei offenbarte gerade die Kunstform der Installation, in deren Konzeption die Präsenz der BetrachterInnen im Raum berücksichtigt wird, die fundamentale Rolle einer ereignishaften Vermittlung, bei der die handelnden RezipientInnen durch ihre Bewegungen und Tätigkeiten das Werk beeinflussen, dessen Inhalte immer wieder produktiv aktualisieren und in diesem Prozess auch theoretische Arbeit an einzelnen künstlerischen Phänomenen sowie am Kunstbegriff generell leisten.<sup>104</sup>

Hier zeigt sich die enge Verbindung des Handlungs- und Prozessparadigmas mit dem Wunsch nach Partizipation und Einbeziehung des Publikums, der gleichfalls die Verfahrensweise einer künstlerisch operierenden Kunstvermittlung prinzipiell bestimmt. Das beginnt bei der eben angedeuteten Auffassung von Rezeption als Kunst anstatt lediglich Produktion als Kunst anzusehen wie auch bei der entsprechenden Erkenntnis der für ein Werk elementaren Rolle aktiver BetrachterInnen. Künstlerische Arbeiten realisieren sich demnach erst in der Auseinandersetzung mit dem Publikum, das parallel dazu die Sinnhaftigkeit seiner Anwesenheit und Tätigkeit in diesem Kontext erleben soll.<sup>105</sup> Durch diese konzeptionelle Berücksichtigung der RezipientInnen, deren Verhalten nicht berechenbar ist und somit nicht im Vorhinein festgelegt werden kann, finden unvorhersehbare Elemente in den künstlerischen Prozess Eingang. In sämtlichen Projekten können sich daher unkontrollierbare Vorgänge entfalten, deren

---

<sup>104</sup> Vgl. Stutz 2002, S. 126f, Masuch 2006, S. 117-126 sowie Sowa 1999, auf: [www.kulturkontakt.or.at/upload/medialibrary/Hubert\\_Sowa\\_5495.doc](http://www.kulturkontakt.or.at/upload/medialibrary/Hubert_Sowa_5495.doc), 01. 02. 2009.

<sup>105</sup> Vgl. Sturm 1996, S. 78 sowie Görgen 2006, S. 190 und 200f.

Ausgang stets ungewiss bleibt. Dieses Moment der Offenheit und unmöglichen Determinierung des Verlaufs bildet eine gewollte Bedingung für die angestrebten kommunikativen und interaktiven Handlungen, die zu einem wesentlichen Teil des Projekts deklariert werden.<sup>106</sup> Die Konzentration auf das Publikum ist dabei unter dem Leitspruch „Intensität statt Masse“ zu verstehen, sodass jeweils einer kleinen Personengruppe durch die Verfügbarkeit großzügiger personaler und zeitlicher Ressourcen zu einer intensiven und anhaltenden künstlerischen Auseinandersetzung verholfen werden soll anstatt permanent einer großen Anzahl von Menschen nur flüchtige und oberflächliche Informationen zukommen zu lassen. Den RezipientInnen wird durch die sprechende und handelnde Teilnahme am Geschehen mehr Freiheit, Eigenständigkeit und Mitwirkung gewährt, worin schließlich das vorrangige Ziel des Strebens nach Partizipation besteht.<sup>107</sup> In solch interaktiven Tätigkeiten, in denen die beteiligten Subjekte miteinander in Beziehung treten und zusammen einen künstlerischen Prozess gestalten, wird im Zuge der Zurücknahme der Bedeutsamkeit einzelner KünstlerInnenpersönlichkeiten der gemeinschaftliche Charakter diverser in sozialen Gefügen durchgeführten Aktionen betont.<sup>108</sup> Partizipation meint in diesem Sinn die Auflösung der Grenzziehung zwischen KünstlerInnen und teilnehmenden Laien, die in entsprechenden Projekten gleichberechtigt kooperieren und durch ihr jeweiliges kontextuelles Wissen und Können voneinander profitieren, um auf diesem Weg unter Umständen zu neuen und überraschenden Einsichten zu gelangen. Angestrebt wird demnach ein nachhaltiger Austausch, bei dem sich die künstlerisch wirkenden VermittlerInnen und TeilnehmerInnen auf gleicher Augenhöhe und mit reziprokem Respekt begegnen, den anderen in seiner Haltung, Reaktion und Position ernst nehmen und sich mit ihren verschiedenen Kompetenzen und Erfahrungen gegenseitig bereichern.<sup>109</sup> Eine kollektive Praxis, bei der Individuen in Zusammenarbeit Werke fabrizieren, ergibt ferner eine multiple AutorInnenschaft etwaiger gemeinschaftlich gestalteter Prozesse und Ergebnisse, sodass keine einzelne Person, sondern stets nur die gesamte Gruppe für den künstlerischen Vorgang verantwortlich ist.<sup>110</sup> Diese Auslegung der Begriffe Partizipation, Interaktion und Kooperation spiegelte sich etwa in der von *Kunstcoop*© organisierten Vermittlungsaktion zur Ausstellungsreihe „Partnerschaften“, im Rahmen derer besonders interessierte GaleriebesucherInnen ein konstantes Kollektiv bildeten, das weit über die Ausstellungsdauer hinaus an einem zu druckenden Magazin mit eigenen Inhalten arbeitete. Die aktive Teilhabe an der Gestaltung künstlerischer und diskursiver Prozesse, die intensive und dauerhafte gemeinsame Auseinandersetzung, der offene Ausgang des

---

<sup>106</sup> Vgl. *Kunstcoop*© 2002, S. 73, Maset 2002b, S. 150, Maset 2006, S. 18 sowie Sturm 2002b, S. 32.

<sup>107</sup> Vgl. Hildebrand 1987, S. 10f, Baumann 2002a, S. 12, Baumann 2006, S. 211 sowie Mörsch 2002a, S. 87-89.

<sup>108</sup> Vgl. Maset 2002a, S. 29-32.

<sup>109</sup> Vgl. *Kunstcoop*© 2002, S. 73, Baumann/Baumann 2006b, S. 18f sowie Baumann 2006, S. 104f.

<sup>110</sup> Vgl. Mörsch 2002a, S. 87 sowie Görge 2006, S. 190.

Projekts, die Formulierung persönlicher Anliegen und die Schaffung neuer kommunikativer Räume standen im Zuge dessen im Vordergrund. Die sich dabei entfaltende kooperative Arbeitsweise führte zur multiplen AutorInnenschaft des endgültigen Produkts, das von allen TeilnehmerInnen gemeinsam hervorgebracht wurde und dessen UrheberInnenrecht folglich bei der gesamten Gruppe liegt. Dabei bestand die Zusammenarbeit einerseits in der Interaktion der partizipierenden Personen und andererseits in der Begegnung des Publikums mit Lüth und Mörsch, wobei eine gegenseitige Bereicherung durch den Austausch verschiedenartiger Einblicke, Kenntnisse und Qualifikationen stattfand und somit die aus abweichenden Fachbereichen stammenden Individuen voneinander profitierten. Das Projekt entfaltete sich folglich zum konkreten Nutzen für alle Beteiligten, die sich zudem abseits jeglicher konventioneller Grenzziehungen auf einheitlicher Ebene annäherten und durch gleichrangige wechselseitige Vermittlung und Kommunikation hierarchische Abstufungen zwischen KünstlerInnen und Laien außer Acht ließen. In diesem Zusammenhang muss ferner auf die fließenden Grenzen und Überschneidungen unterschiedlicher Disziplinen hingewiesen werden. Zunächst gehörten die zum Galeriebesuch gebetenen Subjekte nicht dem traditionellen und routinierten Kunstpublikum an, standen auch sonst in keiner Beziehung zur Kunstszene, sondern kamen aus dem Kreis aktivistischer Initiativen, die sich für homosexuelle und HIV-positive Menschen sowie im Kampf gegen Aids engagieren. In der Schreibwerkstatt, in der im Laufe mehrere Monate schöpferisches Potenzial entwickelt wurde, verkehrten sich außerdem wie bereits angedeutet zunehmend die Aufgabenbereiche von KünstlerInnen, VermittlerInnen und RezipientInnen. Zugleich wurden außerhalb der Kunst liegende Fachrichtungen einbezogen und mit dem künstlerischen Kontext verbunden, wobei sich die TeilnehmerInnen auch um positive Effekte und die Verfolgung eigener Anliegen in ihren primären Arbeitsfeldern bemühten. Der gesamte künstlerische, alltägliche, soziale und gesellschaftliche Assoziationsraum der Ausstellung wurde in einer komplexen Einheit thematisiert und ließ sich in dieser Aktion, die demnach in vielfacher Hinsicht eine interdisziplinäre Vorgangsweise verdeutlichte, nicht in seine kategorischen Einzelteile trennen.<sup>111</sup> Diese Interdisziplinarität, die sich im Streben nach realer Umsetzung diverser die Kunst lediglich streifender Vorhaben sowie in der Verschiebung der vom System vorgeschriebenen Rollen und Kategorisierungen einzelner Personen ausdrückt, ist ein weiteres Wesensmerkmal einer kunsthafte Kunstvermittlung. So nehmen zum einen die RezipientInnen durch diverse künstlerische Produktionsvorgänge verschiedene Identitäten an, die über ihre gewöhnliche stereotype Verhaltensweise hinausgehende Tätigkeiten nach sich ziehen. Ebenso finden sich die VermittlerInnen, die sich im Zuge ihrer Aktivitäten gleichzeitig

---

<sup>111</sup> Vgl. Lüth 2002, S. 70-73, Mörsch 2002a, S. 86f sowie Baumann 2006, S. 109f.

als KünstlerInnen verstehen, überdies in diversen anderen Spezialgebieten wirken und etliche Berufsbezeichnungen annehmen, in multiplen Existenzen wieder. Zum anderen wird auch versucht, verschiedene wissenschaftliche, pädagogische und soziale Bereiche miteinander zu verbinden, sodass sämtliche künstlerische Erscheinungen nicht nur in ihrem eigenen Kontext reflektiert, sondern auch deren Bezüge zu anderen Disziplinen offengelegt werden. Die theoretische Integration zahlreicher Fachrichtungen sowie die Erzielung tatsächlicher wechselseitiger Auswirkungen sind dabei ausdrücklich erwünscht.<sup>112</sup>

Wie die vorangegangenen Ausführungen belegen, verbindet der Tätigkeitsbereich kunsthafter Kunstvermittlung künstlerische Auseinandersetzung stets mit sozialem Engagement und gesellschaftspolitischem Aktivismus. Zunächst ist den in diesem Feld aktiven Personen die Eröffnung des Zugangs zur Kultur für eine möglichst breite und heterogene Öffentlichkeit und dabei insbesondere die Heranführung museumsferner und marginalisierter Publikumsschichten an die Kunst ein unerlässliches Prinzip. Damit soll gegen die Ausschlüsse bestimmter Bevölkerungsgruppen, die das Kunstsystem etwa durch bildungs- oder finanztechnische Hürden produziert, gearbeitet, die Nutzungsmöglichkeit entsprechender Institutionen für potenziell jeden Menschen sichergestellt und für eine gewisse Chancengleichheit der gesamten Gesellschaft gekämpft werden. Aus dem kulturellen Leben ausgegrenzte Individuen werden demgemäß offensiv zur Beschäftigung mit Kunst eingeladen, um ihnen etwaige Vorteile aus dieser Auseinandersetzung zukommen zu lassen, unterschiedlichste Subjekte in die Aneignung von Kunst zu involvieren und die Unnatürlichkeit, Willkür und systematische Forcierung ihrer bisherigen Abwesenheit in diesem Kontext an das Tageslicht zu bringen.<sup>113</sup> Im Zuge dieser Taktik kommt es nicht selten zu dem Versuch, über die Produktion und Präsentation von Kunst nachzudenken, die Funktionsweisen des Kunstbetriebs transparent zu machen, ein Verständnis der Rollen- und Machtverteilung dieses Systems zu entwickeln und in Folge dieselbe zu variieren und die Erfüllung entsprechender Erwartungen und genormter Abläufe zu vermeiden. Weiterführend werden oft auch die konventionellen Arten von Vermittlung und Rezeption sowie das stereotype vorprogrammierte Verhalten des Publikums skeptisch hinterfragt. Diverse Projekte wollen demnach entgegen sämtlicher Ausgrenzungsmechanismen individuelle Zugänge für jede einzelne Person schaffen, Raum und Zeit für die Formulierung nicht vorhergesehener Kommentare und vielfältiger ungesteuerter Artikulationen zur Verfügung stellen und alle BesucherInnen zu eigenen Wahrnehmungen und Sichtweisen anregen, deren Sprech- und

---

<sup>112</sup> Vgl. Lüth 2002, S. 67f, Goebel 2006, S. 239 sowie Maset 2002a, S. 34.

<sup>113</sup> Vgl. Lüth 2002, S. 64f sowie Mörsch 2006b, S. 24-26.

Handlungsfähigkeit im künstlerischen Feld vorführen und sie damit aktiv in den Kunstdiskurs eintreten lassen. Den TeilnehmerInnen sollen Möglichkeiten und Werkzeuge zum differenzierten Umgang mit dem Gezeigten und zur Ausbildung eigenständiger Kritik- und Urteilsfähigkeit vermittelt und die Abweichung von traditionellen Wegen und ihnen zugewiesenen Plätzen gestattet werden. Aus solchen Strategien resultiert eine institutionskritische und selbstreflexive Praxis.<sup>114</sup> Der Aspekt des sozialen Engagements beschränkt sich dabei aber nicht nur auf die Forderung nach Gleichberechtigung der gesamten Bevölkerung und die Erweiterung der Handlungsspielräume benachteiligter Personengruppen im kulturellen Feld, sondern dehnt sich häufig auch auf die theoretische Auseinandersetzung mit sowie praktische Interventionen in anderen öffentlichen Bereichen aus. So versteht sich eine kunsthafte Kunstvermittlung definitiv als politische Arbeit, strebt unter Umständen reale Veränderungen an und kann ihre pädagogische Methodik nicht von einer Beschäftigung mit gesellschaftlichen Verhältnissen trennen. Zahlreiche Projekte verlassen folglich den ausschließlich künstlerischen Kontext, um sich sozialpolitischen Problemstellungen zu widmen und dabei bedeutsame Fragen aufzuwerfen.<sup>115</sup> Das von Bill Masuch anlässlich der Ausstellung „Familienbild“ durchgeführte Vermittlungsprojekt „Familienstudio Kotti“, in dem sich zufällige PassantInnen zu einer Momentaufnahme einer schematischen Familienfotografie zusammenfanden, veranschaulichte entsprechende Taktiken. Einerseits sollten die aus verschiedensten sozialen Schichten stammenden TeilnehmerInnen, die mehrheitlich nicht dem routinierten Kunstpublikum angehörten, durch eigene ausstellungsbezügliche Aktivitäten und die Anregung thematisch verwandter Reflexionen für die Inhalte der Schau empfänglich gemacht und zu einem Besuch der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst verleitet werden. Andererseits spielte auch die Analyse und Bearbeitung gesellschaftlicher Strukturen und des politischen Kontexts eine wesentliche Rolle. So ging es in dem Projekt, das als aufmerksamkeitserregende Intervention im öffentlichen Raum gestaltet wurde, um eine Neudefinition und kritische Hinterfragung des soziokulturell bestimmten Familienbegriffs und den dazugehörigen sozialen Werten und Gliederungen. Das „Familienstudio Kotti“ arrangierte die Begegnung, Annäherung und Interaktion von Menschen variierender Nationalitäten und gesellschaftlicher Klassen, die sich temporär zu einer fiktiven Familie verbanden, die weder durch soziologische noch biologische Zusammenhänge gebildet war. Masuch wollte damit die Einteilung der Gesellschaft in soziale Klassen kritisieren und routinierte Ordnungen unterwandern. An die Stelle determinierter Positionierungen und Rollen, die Individuen im sozialen Raum üblicherweise alltäglich

---

<sup>114</sup> Vgl. Lüth 2002, S. 66f und 71-73, Maset 2002b, S. 149f sowie Mörsch 2002a, S. 89-91.

<sup>115</sup> Vgl. Sternfeld 2005, S. 26 sowie Maset 2002b, S. 150f.

einnehmen müssen, traten ungewöhnliche Familienkonstellationen, die kulturelle Differenz, eine natürliche Vielfalt von gleichwertigen Perspektiven und deren Anerkennung demonstrierten sowie neue Verhaltenspotenziale in konventionellen Kontexten aufzeigten. Die Konstruktionen des gesellschaftlichen Systems sollten genauso wie die des Kunstfelds sichtbar gemacht sowie zugrunde liegende Machtverhältnisse und künstlich hergestellte Ausschlüsse zu Bewusstsein gebracht und angefochten werden. Dabei bewirkten die TeilnehmerInnen als subversiv agierende Personen Verschiebungen im sozialen Gefüge, überschritten symbolische Grenzen und erlangten politische Handlungsfähigkeit. Durch etliche Veröffentlichungen der entstandenen Fotografien wurde der Themenkomplex mit all seinen Assoziationen auch über den Kreis der Beteiligten hinaus vermittelt und konnte vergleichbare Denkanstöße und Auseinandersetzungen initiieren.<sup>116</sup>

In solchen und ähnlichen Formulierungen von Kritik an Institutionen und Misständen in der Gesellschaft, der Arbeit gegen Ausgrenzungsmechanismen und der Ermächtigung der TeilnehmerInnen liegen gemäß dem Selbstverständnis einer kunsthaften Kunstvermittlung die übergreifenden Ziele und weitreichenden Potenziale dieser Praxis. So wollen diverse künstlerisch wirkende VermittlerInnen nicht künstlerische Inhalte in harmlose Einzelteile zerlegen, sondern durch künstlerische Phänomene hervorgerufene Irritationen und Störungen gewohnter Wahrnehmungskonstruktionen und konventioneller Denkweisen weitertreiben und erfahrbar machen, sodass die RezipientInnen in spannende, produktive und eventuell folgenreiche Auseinandersetzungen involviert werden.<sup>117</sup> Die Beschäftigung mit ambivalenten und unvertrauten Elementen anstatt diese von vornherein auszuschließen kann Individuen helfen, das Fremde als konstitutives Element unserer Kultur anzunehmen, die eigene Perspektivität und Identität in Relation zu anderen Standpunkten zu erkennen und komplexen Anforderungen des Alltags kreativer, flexibler und aufmerksamer zu begegnen. Erfahrungen aus künstlerischen Vorgängen können somit einen nachhaltigen Beitrag zur besseren Bewältigung des täglichen Lebens und gesamtgesellschaftlicher Prozesse leisten.<sup>118</sup> Dem Publikum soll ferner Autonomie und Selbstbestimmung verliehen werden, indem es zu eigenständigen Artikulationen, Denk- und Verhaltensformen und zur aktiven Beteiligung an der öffentlichen Meinungsbildung ermutigt wird sowie Möglichkeiten zur Selbstermächtigung bereitgestellt werden.<sup>119</sup> Letztere bestehen zum einen in dem Erwerb von für die Realität nützlichen Kompetenzen und der Eröffnung neuer Spielräume für unkonventionelle Handlungen und Sichtweisen, die häufig mit einer Auflehnung

---

<sup>116</sup> Vgl. Masuch 2002, S. 131-142.

<sup>117</sup> Vgl. Sturm 2002b, S. 28 und 34f.

<sup>118</sup> Vgl. Baumann/Baumann 2006b, S. 12 und 18f, Kittlausz 2006, S. 298 sowie Engler 2006, S. 116.

<sup>119</sup> Vgl. Maset 2002c, S. 89f, Sturm 2003, S. 62 sowie Marchart 2005, S. 41.

gegen unerfreuliche gesellschaftliche Situationen und aufgezwungene soziale Strukturen verbunden sind und in einem erweiterten politischen Zusammenhang gesehen werden können.<sup>120</sup> Zum anderen geht es als Voraussetzung für die Bearbeitung und Veränderung entsprechender Umstände um die Bewusstmachung und kritische Reflexion der eigenen Position im kulturellen Kontext und der willkürlichen Machtausübung einflussreicher Institutionen. Im Zuge dessen steht potenziell jedwede gesellschaftliche Einrichtung zur Debatte, durch die Bewegung im künstlerischen Feld kommt es jedoch zunächst oft zu einer Analyse des Kunstsystems. Die Vermittlung, die im Kunstbetrieb verankert ist, traditionellerweise dessen Anliegen unterstützt und autorisierte vorbereitete Informationen weitergibt, will demnach einen kritischen Blick auf ihren eigenen Rahmen werfen und die Funktionsmechanismen und Bedingungen der dazugehörigen Institutionen offenbaren. Dabei rücken etwa die Kanonisierungs- und Homogenisierungseffekte einer Ausstellung oder die Definitions- und Exklusionsmacht eines Museums in den Mittelpunkt des Interesses.<sup>121</sup> Versteckte Gesetzmäßigkeiten, Herrschaftsverhältnisse und Rollenzuschreibungen sollen bewusst gemacht und zumindest situativ transformiert werden. Darunter fällt auch die Reflexion und Dekonstruktion von Ausgrenzungsstrategien, Machtstrukturen und etablierten kategorischen Ordnungsmustern und in weiterer Folge die Inklusion ausgeschlossener Subjekte und Beiträge und die Initiation von Gegenerzählungen mit der Absicht, im Zuge einer kritischen Lektüre des Kunstfelds abgesichertes Wissen einer skeptischen Betrachtung zu unterziehen, Stimmen marginalisierter Gruppen hörbar zu machen und an der repräsentativen Arbeit zu beteiligen und Diskurse dementsprechend zu demokratisieren. Diese Taktik widersetzt sich den Routinen des eigenen Tätigkeitsbereichs und verortet die künstlerisch operierende Kunstvermittlung als Teil der zu kritisierenden Institution in einem Zwischenraum, der Dilemma und Chance zugleich beinhaltet. Das besondere Potenzial dieser Position liegt in der Komplizenschaft mit den vom System benachteiligten Individuen und Wissenschaftsgebieten, die eine völlige Identifikation mit der Institution verhindert, sodass deren permanente Hinterfragung leichter zu bewältigen ist. Eine derart oppositionell angelegte Vermittlung propagiert demnach eine gleichberechtigte Diskussionskultur, akzeptiert Uneinigkeit als wesentlichen Bestandteil unserer Gesellschaft und arbeitet gegen vorherrschende Diskurse und unreflektierte Machtverteilungen. Von hier aus gilt es aber auch, sich selbst als Teil der zu analysierenden Struktur zu begreifen und ständig die

---

<sup>120</sup> Vgl. Lüth 2002, S. 73 sowie Masuch 2002, S. 140f.

<sup>121</sup> Vgl. Sternfeld 2005, S. 30-32 sowie Marchart 2005, S. 34f und 46f.

eigene Praxis zu dekonstruieren, um etwaige sich ausbreitende erstarrte Konzeptionen aufzudecken und nicht neuen hegemonialen Prinzipien zu verfallen.<sup>122</sup>

Auf sämtliche besprochene Merkmale einer kunsthaften Kunstvermittlung stößt man auch in dem erörterten erweiterten Kunstbegriff und somit in der gegenwärtigen Kunstproduktion. In diesem Feld aktive KünstlerInnen sehen den einzigen Unterschied ihrer eigenen zu anderen anerkannten künstlerischen Tätigkeiten in den Ausgrenzungen und Differenzierungen des Kunstsystems, das erheblichen Widerstand gegen die Bestätigung des Kunststatus für die entsprechende Praxis leistet, was unter anderem an deren eben erläuterten kritischer Haltung zum Kunstbetrieb liegen mag. So ist es für eine Institution vermutlich ein paradoxes Unterfangen, die Störung der eigenen Logik aktiv zu unterstützen. Die für die Vermittlung notwendige Bereitstellung von Aktionsfreiräumen und der damit verbundene Kontrollverlust stehen dem Streben nach statischem Selbsterhalt diverser mächtiger Einrichtungen entgegen. Ferner sind Vermittlungsaktionen im deutschsprachigen Raum von vornherein mehrheitlich am unteren Ende der Hierarchie situiert, was sich in der mangelhaften finanziellen Ausstattung und den spärlichen Gestaltungsmöglichkeiten der AkteurInnen äußert. Daraus resultiert eine Methodik, die häufig weder innovativ noch qualitativ ist. Um die Potenziale dieses Fachgebiets auszuschöpfen, wären die Ablehnung seiner dienenden Funktion und seine autonome und gleichberechtigte Positionierung gegenüber der legitimierten Kunstpraxis nötig. Ein Blick nach Großbritannien zeigt, dass diese Situation auch anders konstruiert sein kann. Dort scheint das für die zeitgemäße Weiterentwicklung und Entfaltung hochwertiger künstlerisch operierender Vermittlungsarbeit erforderliche offene Experimentierfeld zur Verfügung zu stehen.<sup>123</sup> Ein Vergleich der entsprechenden Tätigkeitsbereiche ist Gegenstand des nächsten Abschnitts dieses Texts.

---

<sup>122</sup> Vgl. Mörsch 2006b, S. 23-31 sowie Sturm 2003, S. 60-62.

<sup>123</sup> Vgl. Mörsch 2002a, S. 76-85 und 91, Mörsch 2006a, S. 180f sowie Baumann/Baumann 2006b, S. 18.

## THE ART OF CHANGE UND KRITISCHE AKTIVITÄT

---

Um das Arbeitsumfeld einer kunsthafte Kunstvermittlung in Großbritannien demjenigen im deutschsprachigen Raum besser gegenüberstellen zu können, wird an dieser Stelle vorerst das englische KünstlerInnenduo *The Art of Change*, das ebenfalls vermittelnde Kunstprojekte durchführte, präsentiert und dann zu seinem nationalen Kontext in Beziehung gesetzt. *The Art of Change* war eine Organisation der Bildenden Künste, die 1992 von den britischen KünstlerInnen Peter Dunn und Loraine Leeson, die zu diesem Zeitpunkt bereits auf eine 20jährige Zusammenarbeit zurückblicken konnten, ins Leben gerufen wurde. Das KünstlerInnenduo hatte durchwegs Erfahrungen in gemeinsamen sozialpolitischen und kooperativen Projekten gesammelt und im Zuge dessen seine Methodik stets weiterentwickelt.<sup>124</sup> Dunn und Leeson fühlten sich bereits in den 70er-Jahren von den pädagogischen und gesellschaftskritischen Zügen der künstlerischen Praxis Joseph Beuys‘ angesprochen. Ihr Interesse galt der Überschreitung von Disziplinen und der Kooperation mit anderen Menschen mit dem Ziel, Veränderungen herbeizuführen und effektiv in der Gesellschaft zu wirken. Aussagen aus dieser Zeit bezeugen die frühe eindeutige Entscheidung für eine künstlerisch-politische Tätigkeit außerhalb des Kunstsystems. Dunn und Leeson wollten die Rolle der Kunst hinterfragen, eine neue Aufgabe für sie finden und unmittelbar nützliche Kunst machen, die aus der Gesellschaft heraus entsteht. Sie beabsichtigten, ihre Kunstproduktion auf einen größeren Kontext hin auszurichten und in den Bedürfnissen derjenigen zu verankern, denen sie dienen soll.<sup>125</sup> So entstand in enger, mehrere Jahre anhaltender Zusammenarbeit mit sozial engagierten AktivistInnen visuelles Material zur Unterstützung von Kampagnen gegen unmenschliche Rationalisierungen im Gesundheitsbereich und rücksichtslose Pläne zur Erschließung von Stadtgebieten. Die politisch motivierten und zur Bewusstmachung von gesellschaftlichen Missständen gebrauchten Fotomontagen (etwa Abb. 20) erlangten auch Popularität in der Kunstszene und tauchten in Londoner Ausstellungen wie „Art for whom“<sup>126</sup> oder „Issue – Social strategies by Women Artists“<sup>127</sup> auf. Beeindruckt von den reichhaltigen Einsichten, die aus der langfristig und kooperativ angelegten Arbeitsweise, die auf gegenseitiger Anerkennung jeweiliger Kompetenzen und der so erreichten Potenzierung von Wissen beruhte, resultierten, machten Dunn und Leeson diese zu einer strukturellen Grundlage

---

<sup>124</sup> Vgl. Leeson 2005, S. 11-15 und 27 sowie Mayerhofer 2005, S. 151.

<sup>125</sup> Vgl. Jedermann 2005, S. 59-63, Dunn/Jedermann/Wilcke 2005, S. 103 sowie Leeson 2005, S. 43.

<sup>126</sup> Kuratiert von Richard Cork in der Serpentine Gallery, London, 1978. Vgl. Kammerlohr/Mayrock 2005, S. 93.

<sup>127</sup> Kuratiert von Lucy Lippard im Institute of Contemporary Arts, London, 1980. Vgl. Leeson 2005, S. 21.

ihrer Kunstpraxis. Dementsprechend verstanden sie jegliche visuelle Endprodukte auch als Hinweis auf den vorangegangenen intensiven zwischenmenschlichen Austausch und gemeinsamen Herstellungsvorgang und begriffen die in diesem Prozess geführten Dialoge und Erlebnisse aller TeilnehmerInnen als zentralen Bestandteil der künstlerischen Arbeit. Daraus folgte eine klare Ablehnung von einzelner AutorInnenschaft und isolierter Produktionsform.<sup>128</sup> Während Dunn und Leeson die im Laufe ihrer Kooperation mit politischen Initiativen entwickelten Prinzipien ihrer Praxis beibehielten, mussten sie ihre diesbezüglichen spezifischen Tätigkeiten, nachdem ihnen ihre finanzielle Grundlage durch die Abschaffung der entsprechenden Förderinstitution, des Greater London Council, entzogen wurde, beenden. Anschließend gründete das KünstlerInnenduo die Organisation *The Art of Change*, mit der es in vielen einzelnen aufeinanderfolgenden Projekten, für die jeweils eine eigene Finanzierungsmöglichkeit gefunden werden musste, soziale Angelegenheiten abseits der bisher behandelten Problematiken aufgreifen konnte. Die Erfahrungen in den Bereichen der visuellen Repräsentation und der Erzielung transformativer Effekte, die sich Dunn und Leeson bisher angeeignet hatten, wollten sie nun auch für andere Kontexte produktiv machen.<sup>129</sup> Überwiegend ging es um...

„ [...] *issues of change – particularly transformation of the urban environment and its impact upon quality of life and cultural identity.*“<sup>130</sup>

*The Art of Change* existierte bis 2002 und war in Folge von Einladungen und Arbeitsaufträgen von Institutionen wie Museen, Schulen und Universitäten vorwiegend in Kooperationen mit Kindern, Jugendlichen und jungen Erwachsenen tätig. Edukative Projekte und die explizite Arbeit im formalen Bildungssektor wurden konstitutiver Bestandteil der künstlerischen Praxis Dunns und Leasons. Weitere Aktivitäten beinhalteten die Konzepterstellung für die kreative Gestaltung von gemeinschaftlichen Bereichen wie Parks sowie Kunstwerken im öffentlichen Raum, die stets unter Einbeziehung und in enger Abstimmung mit den Bedürfnissen der AnwohnerInnen erfolgten. Prinzipiell versuchte das KünstlerInnenduo, bereits bestehende Initiativen zu vernetzen und zu stärken, vorhandene Interessenslagen aufzugreifen und nachhaltige Aktivitäten in Gang zu setzen. Diverse kollektive Arbeitsprozesse kulminierten unter zunehmender Verwendung digitaler Medien, die auch im Schulbetrieb die Anfertigung qualitativ hochwertiger Ergebnisse ermöglichten, in einem visuellen Endprodukt, das zumeist öffentlich ausgestellt wurde, um die Reflexionen und Standpunkte der TeilnehmerInnen evident zu

---

<sup>128</sup> Vgl. Leeson 2005, S. 17-23, Mörsch 2005a, S. 5-7 sowie Kester 2005, S. 86f.

<sup>129</sup> Vgl. Leeson 2005, S. 25-27 sowie Dunn/Leeson 1993, S. 139-142.

<sup>130</sup> Leeson 2005, S. 26.

machen, von der Norm abweichende Vorstellungen zu verbreiten und somit soziale Wirkung zu erlangen. Absicht dieser Methodik war es unter anderem, die beteiligten, zumeist gesellschaftlich marginalisierten Personen ihre persönlichen Erfahrungen in den Prozess einbringen und in Opposition zu stereotypen Klischees ihre eigenen visuell komplexen Repräsentationen selbst schaffen zu lassen sowie diese öffentlich sichtbar zu machen. Im Zuge dessen stand einerseits die politische Ermächtigung eines Publikums jenseits der routinierten MuseumsbesucherInnen, das aktiv in die Entschlüsselung seiner Welt involviert wurde und Gewinne aus der künstlerischen Auseinandersetzung ziehen konnte, im Mittelpunkt.<sup>131</sup> Andererseits ging es auf einer allgemeineren Ebene um die Formulierung einer Kritik an Institutionen, unbedachten zentralisierten urbanen Planungsprozessen und Identitätskonstruktionen im von Machtverhältnissen geprägten, ethnisch und geschlechtlich codierten städtischen Raum, die in einen prinzipiellen Widerstand gegen hegemoniale und simplifizierende Darstellungen gesellschaftlicher Sachverhalte mündete.<sup>132</sup> Dunn und Leeson setzten sich demnach für die Entwicklung von „Local narratives“ und die Anerkennung differierender Perspektiven ein:

*„We mean >local narratives< as opposed to the >grand narrative< claims of international modernism in art, multinational economies and its corporate culture. >Local narratives<, not just defined by geography but as the specificity of what it is like to be working class in this society, to be a woman, to be black, to be gay, to be differently abled. >Local narratives<, in other words, as the voices of all those suppressed and marginalized – defined as >other< - by the arrogant claims and practices of the greatest and most pernicious cultural imperialism the world has ever seen.<sup>133</sup> [...] The most progressive Futures will surely be those that propagate the creative value of fragmented power – decentralized, democratized – and of a culture made rich and vital from the many strands and threads of difference that are currently excluded or marginalized.“<sup>134</sup>*

Neben der kritischen Aufdeckung sozialer Missstände und stereotyper Ansichten und der Kreation angemessener Gegenentwürfe waren es auch unmittelbare transformative Effekte, die *The Art of Change* herbeiführen wollte und die sich unter anderem in einem gesteigerten Selbstbewusstsein, der Entwicklung einer kritischen Fremd- und Eigenwahrnehmung und der Aufzeigung von Möglichkeiten zur Erlangung einer politischen Sprech- und Handlungsfähigkeit ausdrückten. Der Wunsch nach einer durch künstlerische Tätigkeiten unterstützten Veränderung prägte bereits den Namen der Organisation, die sich in einen umfassenden Kampf für soziale Gerechtigkeit involvieren und im Zuge der öffentlichen Ausstellung etlicher Werke auf die

---

<sup>131</sup> Vgl. Leeson 2005, S. 27-37, Mörsch 2002b, S. 20, Mörsch 2005b, S. 109-113, Kester 2005, S. 79 sowie Dunn/Leeson 1997, auf: [http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m0425/is\\_n1\\_v56/ai\\_19827689](http://findarticles.com/p/articles/mi_m0425/is_n1_v56/ai_19827689), 24. 10. 2007.

<sup>132</sup> Vgl. Mörsch 2002b, S. 22, Mörsch 2005b, S. 113, Dunn/Leeson 1993, S. 145 sowie Kester 2004, S. 174.

<sup>133</sup> Dunn/Leeson 1993, S. 143.

<sup>134</sup> Ebenda, S. 147.

gesellschaftliche Meinungsbildung Einfluss nehmen wollte.<sup>135</sup> Dunn und Leeson sahen ihre Rolle dabei primär in der Demonstration neuer und unkonventioneller Auffassungen verwirklicht, die zu Interventionen in den routinierten Alltag führen und eventuell auch Konflikte auslösen kann. Dementsprechend versuchten sie in ihren Projekten Rahmenbedingungen bereitzustellen, in denen Differenzen ohne Angst vor Konsequenzen aufeinanderprallen dürfen und alle beteiligten Personen bedenkenlos eigenständige unterschiedliche Artikulationen darlegen können, wobei jeder aus der daraus resultierenden Diskussion profitieren soll. Die Ergebnisse, die aus solchen Arbeitsprozessen hervorgingen, mussten professionellen visuellen Ansprüchen gerecht werden und zugleich Inhalte darlegen, die die jeweilige Gruppe gemeinsam entwickelt hatte und mit denen sie sich klar identifizierte.<sup>136</sup> So verschmolzen im Laufe der Projekte von *The Art of Change* soziale, vermittelnde und künstlerische Vorgänge zu einer Einheit, aus der sich beachtliche innovative und transformative Energien ergaben.<sup>137</sup> Folgende Beispiele wurden aufgrund ihrer Bedeutsamkeit im Zusammenhang dieses Texts herausgegriffen.

1992 führte *The Art of Change* auf Einladung einer Mittelschule im Osten Londons mit einer Gruppe von Mädchen im Alter von 17 Jahren, die überwiegend aus Bangladesch stammten und noch nicht lange in England lebten, unter der Anleitung Leesons das Projekt „West meets East“ durch. Der Vorstand der Kunstabteilung der Schule wollte als Ergebnis der Kooperation ein öffentlich auszustellendes Plakat sehen, machte aber keine weiteren inhaltlichen Vorgaben. Da viele der Teilnehmerinnen kaum Englisch sprachen, musste Leeson sich auf einen Prozess visueller Kommunikation einlassen. Um ein gemeinsames Thema zu finden, sollten die Schülerinnen zunächst Gegenstände mitbringen, die für sie eine besondere Bedeutung besaßen. Aufgrund von Verständigungsschwierigkeiten mit der begleitenden Kunstlehrerin erhielt die Gruppe aber den Auftrag, anstatt der realen Gegenstände Abbildungen aus Zeitschriften auszuschneiden. Da mediale Bilder stark von kommerziellen oder politischen Interessen geprägt sind, eignen sie sich nach Leeson nicht als Träger für persönliche Mitteilungen. Dennoch arbeitete die Künstlerin mit diesem Verfahren weiter, da ihr in dieser Situation das kooperative Verhältnis zu der Lehrerin wichtiger als die Einhaltung ihrer eigenen Kriterien war und sie außerdem die Bemühungen der Schülerinnen, die bereits Zeit und Energie in die Auswahl der Bilder investiert hatten, nicht ignorieren wollte. In einem zwölfwöchigen Prozess von

---

<sup>135</sup> Vgl. Kester 2004, S. 25 und 174, Kester 2005, S. 79 und 86, Mayerhofer 2005, S.155 sowie Dunn/Leeson 1997, auf: [http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m0425/is\\_n1\\_v56/ai\\_19827689](http://findarticles.com/p/articles/mi_m0425/is_n1_v56/ai_19827689), 24. 10. 2007.

<sup>136</sup> Vgl. Dunn/Leeson 1993, S. 143, Leeson 2005, S. 29-33 sowie Mörsch 2005b, S. 113.

<sup>137</sup> Vgl. Dunn/Leeson 1997, auf: [http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m0425/is\\_n1\\_v56/ai\\_19827689](http://findarticles.com/p/articles/mi_m0425/is_n1_v56/ai_19827689), 24. 10. 2007.

wiederholtem Kopieren, Kolorieren, Zeichnen und Collagieren wurden die medialen Abbildungen schließlich durch deren Aneignung, Umdeutung und ästhetische Transformation in individuelle Darstellungen aller Beteiligten umgewandelt. Aus dem Vergleich dieser Resultate ergab sich die Auseinandersetzung mit der Erfahrung, zwischen zwei oft konfligierenden Kulturen zu leben und diese im Alltag miteinander zu verbinden, als gemeinsames Anliegen der großteils bengalischen Mädchen. Da alle Mitglieder der Gruppe sowie ihre Kunstlehrerin insbesondere textile Techniken gut beherrschten und die Arbeit mit verschiedenen Stoffen auch eine Verbindung zu bengalischen Bräuchen darstellte, wurde ein Motiv aus diesem Bereich für das zu entwerfende Plakat gewählt. Ferner sollte das endgültige Ergebnis eine Nähmaschine zeigen, die im täglichen privaten wie auch beruflichen Leben aller Teilnehmerinnen, deren Familien ihren Lebensunterhalt mehrheitlich in der Textilindustrie verdienten, eine wichtige Rolle spielte. Bei der ersten Fotosession, bei der eine Jeansjacke und ein Schleier zusammengenäht wurden, entstand die Assoziation einer Hochzeit der britischen und bengalischen kulturellen Positionen. Daher überraschte die Gruppe Leeson beim nächsten Treffen mit aufwändigen Bemalungen ihrer Hände, die an traditionellen ornamentalen Hennaschmuck, der in Bangladesch bei Eheschließungen aufgetragen wird, erinnerten. Die Schülerinnen benutzten dazu regelmäßig Nagellack, um sich die Hände gegenseitig zu verzieren und die Farbe auf dem Heimweg leicht und schnell entfernen zu können. Es handelte sich dabei folglich um eine alltägliche Handlung, die in Form von in Großbritannien gebräuchlichem Nagellack und überlieferten bengalischen Mustern Elemente aus beiden kulturellen Kontexten miteinander verband. Die Teilnehmerinnen beschlossen demgemäß, die geschmückten Hände in den Plakatenwurf zu integrieren und entschieden sich mit Verweis auf ein Lied des bei ihnen sehr beliebten Musikers Ravi Shankar für den Titel „West meets East“. Bei der letzten Fotosession hatte die damit beauftragte Schülerin den Schleier vergessen, wodurch es wiederum aus einer Improvisation heraus zur Verwendung eines roten traditionellen bengalischen Kleidungsstücks kam, das eine andere Schülerin zufällig dabei hatte. In das das kollektive Bild umgebende Randornament integrierten die Mädchen Worte in englischer und bengalischer Schrift, die in ihrem Alltag wichtige Themen und Aktivitäten bezeichneten. Ferner erkennt man westlich geprägte Logos, denen an bengalische konventionelle Repräsentationen angelehnte Szenen aus der Erinnerung an das Dorfleben in Bangladesch gegenübergestellt wurden. Sämtliche Begriffe und Zeichnungen dienten unter anderem als Selbstbeschreibungen der in zwei Zivilisationen verankerten Mädchen.<sup>138</sup> Das so entstandene Plakat (Abb. 21) untersuchte die Bedeutungen von Kultur, Identität, Gemeinschaftlichkeit und Differenz, erforschte die

---

<sup>138</sup> Vgl. Mörsch 2005b, S. 115-117, Kester 2004, S. 23 sowie Blunt/Gruffudd/May/Ogborn/Pinder 2003, S. 1.

gemeinsamen Erlebnisse der Immigrantinnen, schloss deren Kenntnisse, Bedürfnisse und Fähigkeiten explizit mit ein und symbolisierte den Kampf, mit den Einflüssen zweier verschiedener kultureller Regelwerke zurechtzukommen und in einem komplexen Prozess neuartige persönliche Positionen zu finden. Zugleich versuchten die Teilnehmerinnen, sich gegen die Ausbreitung eines Kulturtourismus, der auf der Konstruktion eines exotischen Images ihres Wohnviertels basierte und die dazugehörigen schlechten Lebens- und Arbeitsbedingungen verdeckte oder romantisierte, zu wehren, indem sie ihre eigene hybride englische Persönlichkeit betonten.<sup>139</sup> Das Endprodukt wurde zunächst in Wapping ausgestellt, einem von starken rassistischen Spannungen geprägten Londoner Bezirk, der von einer britisch-weißen und einer britisch-asiatischen Gruppierung dominiert wurde, wobei die jeweiligen Bevölkerungen strikt voneinander getrennt lebten. Zweisprachige Bild- und Texttafeln, die den Entstehungskontext und –vorgang dokumentierten, kommentierten stets die Veröffentlichung des Plakats. In der städtischen Landschaft von Wapping bildete das Werk eine radikale visuelle Intervention, die so brisant war, dass es aus politischen Gründen zerstört wurde. Ursache für den Vandalismus war vermutlich die Vereinigung der beiden stark segregierten ethnischen Gemeinschaften, die durch das dargestellte Motiv wie auch die Bilingualität des Begleittexts geleistet wurde. Die gesamte Installation wurde ferner an der Fassade des Museums für Gegenwartskunst in Barcelona, das in einem Bezirk mit ähnlich heterogener EinwohnerInnenstruktur liegt, gezeigt. Zudem wurde für edukative Zwecke eine Wanderausstellung zum Hergang des Projekts entwickelt, die durch unzählige Schulen und Gemeindezentren reiste und von Leeson mit Workshops begleitet wurde. Jahre später tauchte das Bild mehrfach als Buchtitel auf, unter anderem für den 2003 herausgegebenen Reader „Cultural Geography in Practice“<sup>140</sup>, und fungierte dabei als Metapher für kulturelle Verschmelzungen samt den dazugehörigen reizvollen und problematischen Aspekten.<sup>141</sup>

1994 lud die Tate Gallery, heute Tate Britain, *The Art of Change* ein, im Rahmen ihres Bildungsprogramms ein Projekt durchzuführen. Colin Grigg, Leiter der pädagogischen Abteilung, hatte seine Position mit dem Vorhaben angetreten, unterschiedlichste Öffentlichkeiten Londons, die keine routinierten BesucherInnen der Tate Gallery darstellten, zu kontaktieren und zum Gebrauch der Institution anzuregen. In diesem Zusammenhang entschloss sich Grigg dazu, mit künstlerischen Initiativen, die schon zuvor gemeinschaftliche Arbeiten mit einem

---

<sup>139</sup> Vgl. Kester 2004, S. 23f sowie Dunn/Leeson 1997, auf: [http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m0425/is\\_n1\\_v56/ai\\_19827689](http://findarticles.com/p/articles/mi_m0425/is_n1_v56/ai_19827689), 24. 10. 2007.

<sup>140</sup> Alison Blunt (Hg.): *Cultural Geography in Practice*, London 2003.

<sup>141</sup> Vgl. Mörsch 2005b, S. 117-119.

museumsfernen Publikum realisiert hatten, zu kooperieren. Das von der Tate Gallery zur Verfügung gestellte Budget und der angedachte Zeitraum schienen Dunn und Leeson aber für ein Projekt nach ihren Vorstellungen nicht ausreichend zu sein. Daher bemühten sie sich um weitere finanzielle Mittel durch andere Förderinstitutionen und verlängerten die vorgeschlagene Projektdauer von drei Monaten auf ein Jahr. Ferner entschieden sie sich für eine Zusammenarbeit mit einer Londoner Gesamtschule, mit der sie bereits positive Erfahrungen gesammelt hatten. Das daraus resultierende Projekt „Changing Places“ sollte mit Jugendlichen englischen, irischen, bengalischen, vietnamesischen und chinesischen Hintergrunds den Eurozentrismus der Sammlung der Tate Gallery untersuchen, den TeilnehmerInnen Möglichkeiten zur differenzierten Auseinandersetzung mit den Werken und Strategien zu deren Aneignung aufzeigen sowie im Interesse der Lehrenden und mit Rücksicht auf den Lehrplan, die künstlerisch-technischen Fähigkeiten der SchülerInnen erweitern. Zugleich wollten Dunn und Leeson nachhaltige Schritte setzen, indem sie einerseits eine fortdauernde Partnerschaft zwischen der Schule und dem Museum und andererseits die Erarbeitung modellhafter Vorschläge für einen zukünftigen Kunstunterricht, der das Erlernen künstlerischer Techniken und eine kritische Beschäftigung mit dem kunstgeschichtlichen Kanon miteinander verbindet, anstrebten. Sie beabsichtigten außerdem, den Jugendlichen, die zum größten Teil noch nie zuvor ein Kunstmuseum betreten hatten, eine lohnende Begegnung mit der Tate Gallery zu vermitteln, sodass diese die Institution weiter für ihre eigenen Zwecke nutzen könnten. In der ersten Phase des Projekts lernten 50 SchülerInnen das Gebäude und die Sammlung der Tate Gallery kennen. Alle TeilnehmerInnen entschieden sich für je ein Bild, mit dem sie gerne arbeiten würden. Die Tate Gallery fertigte daraufhin Reproduktionen der gewählten Werke an, die der Schule übergeben wurden und dort seither als Lehrmaterial benutzt werden. Anschließend wurden mit den TeilnehmerInnen die Elemente der Bilder analysiert, die zur Konstruktion von sozialen und historischen Identitäten beitragen. Klischeehafte Darstellungen, die gesellschaftlichen Kategorien wie Geschlecht, Klasse oder Ethnizität zugeordnet werden konnten, standen dabei zur Debatte. Der Eurozentrismus der Sammlung, der sich aus dem Fokus auf britische Kunst ergibt, hat zur Folge, dass zahlreiche auf Gemälden abgebildete Szenen aus westlicher Perspektive geschildert und somit von entsprechenden Moral- und Wertvorstellungen geprägt sind. Die SchülerInnen sollten im Laufe des Arbeitsprozesses ein Bewusstsein konstruierter Stereotype und eine kritische Wahrnehmung entwickeln. Auf Kopien der Reproduktionen stellten sie einen Bezug zu ihrer eigenen Identität her, indem sie zunächst eines der analysierten Elemente umgestalteten. Weiterführend produzierten sie in Gruppenarbeit großformatige Werke, wobei sie lediglich den formalen Aufbau des Ursprungsbilds übernahmen, sämtliche Inhalte aber

an ihre jeweiligen alltäglichen Lebensbedingungen anpassten. In der nächsten Phase des Projekts bildeten 15 SchülerInnen, die an einer Vertiefung der künstlerischen Tätigkeiten interessiert waren, eine Gruppe, die sich nun auf die Gestaltung eines kollektiven Werks einließ. Als zu bearbeitendes Ausgangsbild wurde „The Resurrection, Cookham“ (1924-27) (Abb. 22) von Stanley Spencer gewählt, das von der Wiederauferstehung aller Menschen am jüngsten Tag handelt. Die Wiederauferstehung als Motiv, das malerisch immer wieder neu interpretiert wurde und oft dazu diente, die jeweils für die Zeit und den/die MalerIn spezifischen Wertvorstellungen zu visualisieren, wurde von Spencer in seinen Heimatort Cookham verlegt. Ferner integrierte er Freunde und Vorbilder in das Geschehen und schilderte die Szene in Abwesenheit der Hölle. Zugleich kann man in dem Werk eine Repräsentation kolonialer Konstruktionen sehen. So entsteigen hellhäutige EngländerInnen weißen Steingräbern und landen direkt in einer grünen Landschaft, die antike mit britischen Formen vereint. Menschen anderer Kulturen tauchen indessen aus einem dunklen Boden auf und bleiben von der paradiesischen Landschaft weitgehend getrennt. Nachdem den TeilnehmerInnen das Gemälde von der zuständigen Kuratorin nahegebracht worden war und diese es für sich annahm, wurden sie aufgefordert, mit dem Künstler Platz zu tauschen – daher der Titel des Projekts „Changing Places“ - und sich ein selbstgewähltes Element des Bilds anzueignen. Die christliche Thematik der Wiederauferstehung verschoben Dunn und Leeson aufgrund der Diversität der religiösen Hintergründe der SchülerInnen zu einem neutralen Erwachen nach einem langen Schlaf, das auch als Übergang in einen neuen Lebensabschnitt, das Erwachsenenalter, gedeutet werden konnte – daher der Titel des Endprodukts „Awakenings“ (Abb. 23). Die Gruppe erhielt außerdem einige entsprechende Leitfragen<sup>142</sup>, die ihr als Ansatzpunkte für die Entwicklung eigener Motive dienten. Die formale Struktur von Spencers Werk wurde wiederum beibehalten, inhaltliche Details ersetzten die TeilnehmerInnen aber durch ihre eigenen vielfältigen Perspektiven. Eine der begleitenden LehrerInnen wies besondere Kenntnisse in der plastischen Arbeit mit Ton auf, sodass die Jugendlichen alle für ihre Darstellungen benötigten Utensilien unter ihrer Anleitung zunächst aus Ton herstellten. Anschließend wurden einerseits diese Modelle fotografisch reproduziert, andererseits ließen sich die TeilnehmerInnen in selbst inszenierten Posen aufnehmen, in denen sie auf dem endgültigen Werk abgebildet werden wollten. Dunn und Leeson machten sich in diesem Projekt erstmals und zu einem sehr frühen Zeitpunkt das Bildbearbeitungsprogramm Photoshop zunutze, obwohl sich der entsprechende kollektiv durchgeführte Arbeitsprozess damals noch als sehr langwierig und mühevoll erwies.

---

<sup>142</sup> „Wie wird in deiner Familie mit dem Gedenken an die Toten umgegangen? Wenn du nach dem Tod nach einer langen Zeit wiedererwachen würdest, was würdest du als erstes tun? Wohin würdest du gerne zurückkehren? Und was wäre vielleicht deine zweite, etwas genauer überlegte Handlung?“ , Mörsch 2005b, S. 125.

Dennoch war es nur so möglich, die Fotografien der SchülerInnen gemeinsam mit denen der aus Ton angefertigten Zubehöre ohne sichtbare Nahtstellen in der formalen Ordnung des Gemäldes zusammenzufügen und folglich die Illusion einer Einheit zu erzeugen, die zu dieser Zeit ausgesprochen erstaunlich gewesen sein muss und außerdem die trotz der kulturellen Vielfalt der Belegschaft der Schule vorhandene Eintracht repräsentierte. In Anlehnung an das Vorgehen Spencers wurden ferner auch Vorbilder und Stars der Jugendlichen, etwa Bob Marley, ein Fußballstar oder ein lokaler Bürgerrechtler, sowie alle SchülerInnen der ersten Phase des Projekts und alle sonstigen beteiligten Personen wie die KünstlerInnen, LehrerInnen und Mitwirkenden der Tate Gallery in das Bild integriert. Außerdem fand die Szene nun nicht mehr in Cookham, sondern im Londoner Hafengebiet, dem Wohnort der Jugendlichen, statt wie man an der Stadtlandschaft im linken oberen Eck erkennt. Spencers Gemälde erhielt somit eine Aktualisierung, in der der formale Aufbau des Ursprungsbilds weitgehend beibehalten, inhaltliche Kritikpunkte aber dekonstruiert und einer Modifikation unterzogen wurden, sodass nun alle beteiligten Personen ungeachtet ihrer verschiedenen Hintergründe gleichberechtigt und selbstbewusst in persönlich bestimmten Positionen nebeneinander stehen und sich durch ihre Differenzen gegenseitig bereichern so wie es auch in einer modernen Gesellschaftsordnung angestrebt werden sollte. Zugleich beschäftigten sich die TeilnehmerInnen, deren Wohngegend von einer hohen Anzahl von Minderheitenbevölkerungen geprägt war und die zu dieser Zeit mehrheitlich unter nachhaltigen Attacken der neofaschistischen *British National Party* litten, von Anfang an mit ihren eigenen sozialen Bedingungen und Interessen, während ihnen das autorisierte Wissen des Museums auf eine kritische und ermächtigende Weise vermittelt wurde. Der Professionalität des Ergebnisses ist es zu verdanken, dass „Awakenings“ von Mai 1995 bis Februar 1996 in der Tate Gallery an einer Wand im Treppenhaus, die gewöhnlich der Präsentation großer Historien Gemälde vorbehalten war, ausgestellt wurde (Abb. 24). Dieser Platz separierte das Bild zwar von der Sammlung, ließ es aber auch eine große Popularität erlangen, da sämtliche BesucherInnen des Museums zwangsläufig daran vorbeigehen mussten. Eine Texttafel, die den Kontext des Werks erklärte, begleitete das Bild unmittelbar, während eine Dokumentationsausstellung im Untergeschoß nahe den Räumen der pädagogischen Abteilung eine detaillierte Schilderung des Entstehungsprozesses bot. Die Präsenz des Werks an einem repräsentativen Ort wie der Tate Gallery hatte für die teilhabenden SchülerInnen eine besondere Bedeutung, da ihnen dadurch unter anderem ein Mitspracherecht im öffentlichen Diskurs verliehen wurde, sie sich an ihrer eigenen Darstellung beteiligen konnten und diese zudem in einer Einrichtung gezeigt wurde, von der sie sich zuvor distanziert und ausgeschlossen gefühlt hatten und in der das originär britische Kulturerbe definiert wird. Die Antwort, die sie auf

Spencers Gemälde gegeben hatten, konnte überdies als Bereicherung des institutionellen Wissens der Tate Gallery gesehen werden, sodass beide Seiten von der Kooperation profitierten.<sup>143</sup>

Der Praxis von *The Art of Change* lagen wiederum die gleichen Prinzipien zugrunde, auf Basis derer die Gruppe *Kunstcoop*© im Rahmen einer kunsthaften Kunstvermittlung ihre Aktivitäten entwickelte und deren Ursprung sich in der erläuterten Erweiterung des Kunstbegriffs festmachen lässt. Außerdem sind auch die Verankerung des KünstlerInnenduos im britischen Kunstfeld und die entsprechende kontextuelle Ausgangssituation für das Verständnis seiner Tätigkeiten wichtig. So ergibt sich aus historischen Entwicklungen und der politischen Lage in Großbritannien ein wesentlich größerer Spielraum für Projekte wie die von *The Art of Change* als das im deutschsprachigen Raum der Fall ist. Im Grenzbereich zwischen Kunst, Vermittlung, Politik und Sozialarbeit existiert in England ein lebendiges Beschäftigungsfeld, das sich durch kritische und subversive Aktivitäten auszeichnet. Die pädagogischen Abteilungen sämtlicher Kunstinstitutionen werden einerseits vielfach von KünstlerInnen geleitet und kooperieren andererseits häufig mit externen unabhängigen KünstlerInnen, die mit dem Publikum edukative und zugleich künstlerische Projekte durchführen, sich dabei durchaus einer partizipatorischen und institutionskritischen Herangehensweise bedienen und keine professionelle Abwertung aufgrund ihrer Tätigkeit im Bildungsbereich erfahren. Im Zuge dessen profilieren sich die sozialpolitisch motivierte Vermittlungsarbeit sowie ähnliche Aktivitäten außerhalb diverser Kunstinstitutionen als eigenständige Praxisfelder, die maßgeblich durch künstlerische Kompetenzen strukturiert werden.<sup>144</sup> Dieser umfangreiche und niveauevolle Beschäftigungsbereich verdankt sein Bestehen unter anderem einer spezifischen Förderpolitik, die ihren Schwerpunkt auf künstlerische Praktiken, die sich zwischen Vermittlung und sozialem Engagement verorten, gelegt hat. So werden öffentliche Museen und Galerien nur dann subventioniert, wenn sie über ein umfassendes Bildungsprogramm verfügen.<sup>145</sup> Ferner erhalten künstlerische Projekte außerhalb der institutionellen Vermittlung finanzielle Unterstützung anhand der Schlagworte Social Inclusion, Regeneration, Access und Diversity, sodass das Experimentieren mit einer sozial engagierten, partizipatorischen und alle Bevölkerungsschichten einschließenden Methodik aktiv angeregt wird. Dieser Umstand beruht auf einer reichen Tradition und der daraus resultierenden professionellen Würdigung gesellschaftlich engagierter

---

<sup>143</sup> Vgl. Mörsch 2005b, S. 119-127, Mörsch 2002b, S. 20-22, sowie Dunn/Leeson 1997, auf: [http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m0425/is\\_n1\\_v56/ai\\_19827689](http://findarticles.com/p/articles/mi_m0425/is_n1_v56/ai_19827689), 24. 10. 2007.

<sup>144</sup> Vgl. Mörsch 2002b, S. 22f, Mörsch 2003, S. 70 sowie Mörsch 2005b, S. 109.

<sup>145</sup> Vgl. Mörsch 2005b, S. 127-129.

Kunstrichtungen in Großbritannien. Die explizite Integration von KünstlerInnen in die Erziehungs- und Lehrarbeit, die immer an die Forderung nach Teilhabe der gesamten Gesellschaft an Kunstproduktion und -rezeption sowie kultureller Bildung geknüpft war, breitete sich zudem seit den 70er-Jahren verstärkt aus.<sup>146</sup> Diese Entwicklungen schreiben sich auch in der Ausbildung von KünstlerInnen in England nieder, wo neben der Erlangung künstlerischer Fertigkeiten in Auseinandersetzung mit verschiedenen Lehrpersonen und Perspektiven auch die Beschäftigung mit einem theoretischen Hintergrund und die Kontextualisierung der eigenen Praxis stattfinden sowie organisatorische, aktivistische und soziale Kompetenzen vermittelt werden. Folglich traut man KünstlerInnen die Erfüllung interdisziplinärer Aufgaben durchaus zu und spricht den jeweiligen Werken nicht schon von vornherein jede Qualität aufgrund vermeintlich mangelnder Fähigkeiten ab.<sup>147</sup> Entsprechende Projekte, die im deutschsprachigen Raum somit um die Anerkennung ihres Kunststatus und ihr finanzielles Überleben kämpfen müssen, stellen in Großbritannien eine legitimierte Praxis im Rahmen eines künstlerischen Handlungsfelds dar. Der vergleichsweise hohe Stellenwert, den die künstlerisch strukturierte Arbeit im Vermittlungs- und Sozialbereich in England genießt, führt zu den günstigen Rahmenbedingungen für Aktivitäten an den Schnittstellen von Kunst, Bildung und gesellschaftlichem Aktivismus, die die Entwicklung qualitativ hochwertiger Werke in diesem Bereich ermöglichen. Insgesamt ergibt sich so ein sehr fruchtbares Beschäftigungsfeld.

## **1. Kritische Aktivität als grundlegendes Prinzip**

Bei einem Vergleich von *Kunstcoop*© und *The Art of Change* offenbart sich die Konstellation um den jeweiligen Kunststatus als paradoxe Situation. So bediente sich *The Art of Change* wiederholt Methoden, die aus der üblichen museumspädagogischen Praxis bekannt sind. Etwa die gemeinsame inhaltliche Auseinandersetzung mit einem Werk, gefolgt von einer praktischen Arbeit und der Transformation der historischen Vorlage, wie in dem Projekt „Changing Places“ stattgefunden, stellt auch ein häufiges Vorgehen der Bildungsabteilungen von Kunstinstitutionen dar. „West meets East“ war methodisch ähnlich aufgebaut und ist ebenso für Lehrkräfte im schulischen Rahmen leicht nachvollziehbar. *The Art of Change* lehnte sich folglich in ihrer prinzipiellen Herangehensweise deutlich an Kunstunterricht und Museumspädagogik an, beschäftigte sich aber trotzdem kaum mit der Etablierung ihres Kunststatus, der eigentlich als selbstverständlich angenommen und nicht weiter thematisiert wurde. Die Gruppe *Kunstcoop*©

---

<sup>146</sup> Vgl. Mörsch 2003, S. 62-69 und 72f sowie Mörsch 2005b, S. 109.

<sup>147</sup> Vgl. Jedermann 2002, S. 14-16 sowie Mörsch 2002b, S. 22.

hingegen orientierte sich vielfach an Strategien zeitgenössischer KünstlerInnen. So versuchten Bilankov und Masuch in den von ihnen organisierten „Performativen Führungen“ sich so weit wie möglich der künstlerischen Praxis von Joan Jonas anzunähern und integrierten entsprechende Aspekte explizit in den Verlauf der Aktion.<sup>148</sup> Auch das von Masuch realisierte interventionistische Projekt „Familienstudio Kotti“, das von einem institutions- und gesellschaftskritischen Vorgehen charakterisiert war, wies aus gegenwärtigen Kunstformen bekannte Taktiken auf.<sup>149</sup> Ungeachtet weitgehender Parallelen zu zeitgenössischer anerkannter Kunstpraxis müssen die Mitglieder von *Kunstcoop*© aber vehement um den Kunststatus ihrer Tätigkeiten kämpfen und verstehen das auch als ihre Aufgabe. Dieser Umstand beruht zum Teil bestimmt auf den beschriebenen unterschiedlichen nationalen Zusammenhängen. Dennoch stellt sich die Frage, ob die ausdrückliche Betonung des Vermittlungskontexts als Ausgangspunkt der Arbeit und die damit verbundene provokative Gleichsetzung von Kunst mit Bildung und Gemeinwesen nicht auch kontraproduktiv für die Tätigkeiten von *Kunstcoop*© sein könnten. Die impulsive Einforderung des Kunststatus für sämtliche Projekte der Gruppe rief heftigen Widerstand hervor und wirkte sich somit eventuell negativ auf den Spielraum, der den Künstlerinnen zugestanden wurde, aus. Zudem führte der Kampf um das symbolische Kapital des Etiketts Kunst, der ein großes Maß an Zeit und Energie in Anspruch nahm, zu einer Vernachlässigung der Aktivitäten, denen sich *Kunstcoop*© eigentlich widmen wollte.<sup>150</sup> Eine Gegenüberstellung von *Kunstcoop*© und *The Art of Change* zeigt ferner, dass sich trotz teils variierender Methoden die wesentlichen Leitsätze, die auf den Thesen eines erweiterten Kunstbegriffs basieren, und die übergeordneten Anliegen der beiden Gruppen mehrheitlich decken. So wollten Dunn und Leeson genau wie die Mitglieder von *Kunstcoop*© im Rahmen ihrer Arbeit eine Kritik an Institutionen und sozialen Missständen formulieren, sich gegen diverse Ausgrenzungsmechanismen des Kunstsystems und der Gesellschaft wenden und den TeilnehmerInnen sämtlicher Projekte die Möglichkeit zu eigenständigen ermächtigenden Artikulationen geben.<sup>151</sup> *The Art of Change* setzte sich in diesem Sinn auch für die Erlangung von Autonomie durch das Publikum und für dessen Teilhabe an Definitionsmacht im Kunstdiskurs und in der öffentlichen Meinungsbildung sowie gegen die Aufrechterhaltung jeglicher stereotyper Normen von Identität und Verhalten ein. Überdies ging es wiederholt darum, soziale und kulturelle Differenz als konstitutives und bereicherndes Element unseres Alltags anzunehmen und die Vielfalt gleichwertiger Perspektiven aufzuzeigen. Nicht zuletzt

---

<sup>148</sup> Vgl. Bilankov 2002, S. 42f sowie Masuch 2006, S. 117-120.

<sup>149</sup> Vgl. Masuch 2002, S. 131-138.

<sup>150</sup> Vgl. Sturm 2002b, S. 34 sowie Maset 2002b, S. 150-153.

<sup>151</sup> Vgl. Mörsch 2006b, S. 26-31 sowie Sternfeld 2005, S. 30-32.

bestimmten außerdem die Bewusstmachung, kritische Reflexion und permanente Hinterfragung von Machtverhältnissen, deren Einfluss auf unser Leben und der eigenen Position im kulturellen und gesellschaftlichen Kontext die Praxis des KünstlerInnenduos.<sup>152</sup> Angesichts dieser parallelen Ziele von *Kunstcoop*© und *The Art of Change*, an denen sich unabhängig vom Kunststatus entsprechender Projekte die Arbeit beider Gruppen orientierte, ist die Wichtigkeit der Kategorie Kunst für diverse Tätigkeiten an der Grenze zu anderen Disziplinen erneut anzuzweifeln. Der Begriff einer kritischen Aktivität oder Praxis kann eine solche Methodik theoretisch fundieren. So sprach der Kunstkritiker Craig Owens im Hinblick auf zahlreiche postmoderne künstlerische Positionen von einer kritischen Aktivität, die die Arbeitsteilung, etwa zwischen KünstlerIn und KritikerIn oder TheoretikerIn und HistorikerIn, herausfordert, soziales Engagement in die künstlerische Beschäftigung einbezieht und generell verschiedenartige Aktivitäten einer in- und außerhalb der Kunstwelt tätigen Person vereint. KünstlerInnen wird somit zugestanden, auch andere Funktionen abseits ihrer eindeutigen künstlerischen Tätigkeit wie die Theoretisierung und Kontextualisierung ihres Werks, die Auseinandersetzung mit dem Publikum oder die Erzielung gesellschaftlicher Wirksamkeit auf kompetente Weise zu erfüllen. Zudem sind diese Aktivitäten nach Owens nicht von der künstlerischen Arbeit trennbar.<sup>153</sup> Ähnliche Auffassungen waren die Motivation für eine Podiumsdiskussion<sup>154</sup>, die im März 1992 in New York abgehalten wurde und sich mit eben dieser Überschneidung und Auflösung von traditionellen Disziplinen, Identitäten und Berufsbildern unter dem Einfluss konzeptuell und politisch orientierter Praktiken sowie kultureller Aktivismen beschäftigte. Die an der Debatte beteiligten KünstlerInnen bezeichneten sich demgemäß primär als kulturelle ProduzentInnen, die die Grenzen im kulturellen Feld aufbrechen wollten, um kommunikative Beziehungen zwischen divergierenden Positionen zuschaffen und so deren gegenseitige Bereicherung zu ermöglichen.<sup>155</sup> In diesem Rahmen fand der Künstler Gregg Bordowitz folgende Worte:

*„I understand >practice< to be an ensemble of activities unified by the goals of the practitioner. These goals are defined by her or his interests and are motivated by her or his direct experiences. The ensemble of activities constituting a practice can and, I argue, must transgress the boundaries of established divisions of cultural labor between the art world and the rest of society. Art is no longer, and perhaps never was, a categorically autonomous entity. At this point*

---

<sup>152</sup> Vgl. Dunn/Leeson 1997, auf: [http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m0425/is\\_n1\\_v56/ai\\_19827689](http://findarticles.com/p/articles/mi_m0425/is_n1_v56/ai_19827689), 24. 10. 2007, Dunn/Leeson 1993, S. 145-147 sowie Mayerhofer 2005, S. 155.

<sup>153</sup> Vgl. Owens/Stephanson 1987, S. 307 und 310f.

<sup>154</sup> Joshua Decker/Andrea Fraser: „Sites of Criticism – a symposium. Practices: The Problem of Divisions of cultural labor“, Podiumsdiskussion mit Gregg Bordowitz, Coco Fusco, Félix González-Torres, Renée Green, Peter Halley, Silvia Kolbowski, Calvin Reid, Mary Anne Staniszewski, gesponsert von The New Museum of Contemporary Art in New York, 1992.

<sup>155</sup> Vgl. Bordowitz/Decker/Fraser/Fusco/González-Torres/Green/Halley/Kolbowski/Reid/Staniszewski 1992, S. 37.

*in time, it's questionable to discuss divisions of labor without recognizing that the category >art< is deeply troubled and increasingly irrelevant to discussions of cultural work.*"<sup>156</sup>

Bordowitz artikuliert damit eine Vorstellung einer kritischen Praxis, die konventionelle Differenzierungen zwischen einem Kunstwerk und dessen Produktion oder eigentlichem künstlerischen Schaffen und anderen nebensächlichen Tätigkeiten, etwa aktivistischer oder lehrender Art, negiert und eine vollständige Enthierarchisierung beruflicher Rollen forderte. Sämtliche Tätigkeiten einer Person oder Gruppe bilden danach durch deren übergeordnete Anliegen und Absichten eine Einheit, wobei eine Zergliederung der Praxis und Kategorisierung einzelner Elemente in Kunst und Nicht-Kunst hinfällig, kontraproduktiv und überholt ist. Das Kunstfeld ist sogar gezwungen, sich mit anderen Bereichen zu verbinden, wenn reale Effekte in einem größeren Zusammenhang angestrebt werden. Mit dieser Anschauung stand Bordowitz keineswegs alleine da. Das entsprechende Gedankengut stammt aus dem kulturellen Aktivismus der 80er-Jahre, im Zuge dessen sich viele KünstlerInnen sozialen Angelegenheiten widmeten und neben künstlerischen eben auch andere, meist gesellschaftliche, Ziele verfolgten.<sup>157</sup> Das Modell einer derartigen kritischen Aktivität oder Praxis untermauert die Vorgehensweisen von *Kunstcoop*© und *The Art of Change* und bietet eine Basis für eine kunsthafte Kunstvermittlung und die Arbeit an Schnittstellen diverser Disziplinen generell. Dennoch lassen sich in den zahlreichen Varianten dieser Methodik etliche problematische Aspekte feststellen, die Gegenstand des nächsten Abschnitts dieses Texts sind.

---

<sup>156</sup> Bordowitz/Decter/Fraser/Fusco/González-Torres/Green/Halley/Kolbowski/Reid/Staniszewski 1992, S. 42.

<sup>157</sup> Vgl. Meyer 1994, S. 243f und 255.

# KRITIK UND VERGLEICHSPBEISPIELE

---

## 1. Verwertung und Umkehr von Oppositionalität

Mit dem Modell einer kritischen Aktivität oder Praxis kann, wenn dessen Anwendung nicht auf kulturellen Aktivismus und soziales Engagement beschränkt bleibt, prinzipiell jede Tätigkeit und Veranstaltung zu Kunst erklärt werden. Solch revolutionäre Vorstellungen und Aussagen verlieren dementsprechend mit ihrer räumlichen und zeitlichen Ausdehnung oft ihre ursprüngliche Bedeutung und Wirksamkeit. Speziell im Rahmen einer Eventkultur, in der unter dem Deckmantel der Kunst diverse Ereignisse und Aktionen in der Unterhaltungsbranche durchgeführt werden, verlieren die einer kritischen Praxis impliziten progressiven Arbeitsweisen ihren oppositionellen Charakter und wandeln sich etwa im Zuge ihrer symbolischen und ökonomischen Verwertung in einer Erlebnisgesellschaft zu äußerst zwiespältigen Aspekten. So können inzwischen verschiedenste Projekte an der Schnittstelle von Kunst und anderen Disziplinen Anspruch auf Kunststatus erheben. Beliebige Festlichkeiten, Vorträge oder Interviews definieren sich allesamt als Kunst, nutzen deren Ambiente, werden der Öffentlichkeit als Avantgarde präsentiert und bedienen dabei auf naive Weise flüchtige Freizeitbedürfnisse der breiten Masse sowie wirtschaftliche Interessen von Staat, Institutionen und Unternehmen. Suggestion von Lebendigkeit und Kommunikation, Publikumsanimation sowie Festivalisierung und Spektakularisierung der Kunst lauten demgemäß die Stichworte.<sup>158</sup> Von diesen Entwicklungen können etwa Stadtregierungen profitieren, die zur Aufbesserung ihres Budgets die jeweilige Stadt durch die Anhäufung unterhaltsamer, als Kunst ausgewiesener Ereignisse für konsumfreudige und zahlungskräftige EinwohnerInnen und TouristInnen attraktiv machen. Die generöse Organisation und Finanzierung leicht verdaulicher künstlerischer Projekte im Stadtraum, die ohne weiteres avantgardistische Prinzipien wie Partizipation oder Grenzüberschreitung beinhalten und die Leute in triviale, aber amüsante Aktionen verwickeln dürfen, gleichen somit einer geschickt getarnten Standortwerbung, welche die handelnden KünstlerInnen zumeist nicht beabsichtigten. In diesem Rahmen werden mit Kunst assoziierte, positive Eigenschaften auf den Veranstaltungsort übertragen, wodurch die Umgebung auch für Leute ohne ausgeprägtes Kunstinteresse einen offenen, modernen und vielfältigen Eindruck vermittelt. Zugleich kann Kunst im Außenraum dazu dienen, einkommensschwache und

---

<sup>158</sup> Vgl. Rollig 1998, S. 27, Rollig 2002, S. 135-138 sowie Rollig/Sturm 2002b, S. 22.

marginalisierte Gesellschaftsklassen, die sich aus der als elitär empfundenen Kunstszene ausgeschlossen fühlen, abzuschrecken. Der Kulturbereich verbündet sich demnach bewusst oder unbewusst mit einer Ökonomisierung des öffentlichen Raums, die entgegen gut gesinnter Bestrebungen zu einer Demokratisierung von Kunst diese lediglich zur Anlockung eines wohlhabenden Publikums und zur Exklusion randständiger Bevölkerungsgruppen missbraucht. Auch kritische und sozial engagierte Projekte lassen sich folglich nicht selten als Marketingstrategie funktionalisieren, mit der beliebigen Regionen Einzigartigkeit, Authentizität und der Charme des Besonderen zugeschrieben wird und die zudem zur Verdrängung unerwünschter Gesellschaftsschichten beiträgt.<sup>159</sup> Aus der Instrumentalisierung vermeintlich fortschrittlicher Kunstaktionen können auch Kunstinstitutionen, die offensichtlich in der Lage sind, ihre feindlichsten Positionen zu integrieren, beträchtlichen Nutzen ziehen, wenn sie KünstlerInnen, die eine derartige vermeintlich avantgardistische Methodik anwenden, in ihr Programm aufnehmen, damit die eigene Progressivität unter Beweis stellen und Distinktionsprofit abschöpfen. In diesem Zusammenhang sind die explizite Positionierung der Praxis im Zwischenraum von Kunst und anderen Bereichen, die Betonung der dadurch erreichten Widerständigkeit oder eben das mit symbolischem Kapital versehene Label einer kunsthaften Kunstvermittlung auch deshalb problematisch, da solch ausdrückliche provokative Irritationen die Vereinnahmung der entsprechenden, anfänglich möglicherweise wahrhaftig subversiven Projekte hervorrufen können. So lassen sich oppositionelle oder grenzüberschreitende Bewegungen, die zum Beispiel einem Museum durch ihr strategisches Vorgehen und den Einfluss auf die öffentliche Meinungsbildung womöglich schaden könnten, weitaus einfacher kontrollieren, wenn sie sich unter dessen eigenem Dach entfalten. Folglich geben mächtige Institutionen sogar offensiv die entsprechende künstlerische Kritik in Auftrag, die sie auf diese Weise leicht verkraften und abfedern können, durch die sie je nach Inhalt karitative, kritische oder politische Impulse für sich besetzen und die ihnen paradoxerweise durch die Demonstration der eigenen Offenheit und Toleranz trotz eventueller prekärer Ergebnisse eine Verbesserung ihrer Reputation einbringt. Die gewünschte gesellschaftliche Effektivität bleibt im Zuge der institutionellen Aneignung sozialpolitischer Strategien aus, deren kritisches Potenzial im Kunstkontext Gefahr läuft, routiniert und folgenlos repräsentiert anstatt tatsächlich eingesetzt zu werden. Diese Transformation widerständiger Kunstpraxis in allzeit verfügbare harmlose kritische Häppchen, deren impliziter sozialer Impetus lediglich der symbolischen und ökonomischen Wertsteigerung dient, wird schließlich durch deren ständige Wiederholung und

---

<sup>159</sup> Vgl. Lewitzky 2005, S. 7f, 27-35, 83f und 98f, Ullrich 2004, S. 417-420, Müller 2002, S. 48 sowie Kwon 2002, S. 52-55.

Einverleibung in kommerzielle Kreisläufe besiegelt. Der Warencharakter von Kunst, gegen den man zunächst mit konzeptuellen Kunstformen und dann in kontextspezifischen und gesellschaftlich engagierten Aktionen ankämpfte, erlangt damit letztlich wieder die Oberhand. An der Domestizierung avancierter künstlerischer Methoden durch die herrschende Kultur und Ideologie sind die betroffenen KünstlerInnen, die einerseits mit provokativen revolutionären Aussagen und Standpunkten unter anderem auch die eigene Profilierung anstreben und zugleich die beschriebenen Kooptationsprozesse durch das Kunstfeld in Gang setzen, sich andererseits um die Etablierung von Akzeptanz und kulturelle Legitimation ihrer Arbeit bemühen und somit Einladungen einflussreicher Kunstinstitutionen kaum ausschlagen können, ungewollt auch selbst beteiligt.<sup>160</sup> Überdies mag es heutzutage selbstverständlich erscheinen, dass insbesondere wirtschaftliche, aber inzwischen ebenso politische und institutionelle Einrichtungen immer in eigennützigem Interesse handeln und für die Förderung und Unterstützung künstlerischer Projekte eine gewisse Gegenleistung erwarten. Dennoch kann es nicht akzeptabel sein, dass aufgrund weitgehend differierender Ziele die ursprünglichen Intentionen der KünstlerInnen, die sich zumeist gegen ungleiche Machtverhältnisse wenden, gänzlich verloren gehen. Allzu häufig lässt sich die beschriebene Kunstpraxis jedoch entgegen der Absichten ihrer ProtagonistInnen gerade von den vorherrschenden wirtschaftlichen, politischen und institutionellen Systemen und Mechanismen, denen ihre Kritik gilt, vereinnahmen und zu deren Gunsten einsetzen. Jegliche eingeforderte und angestrebte Oppositionalität wird dabei neutralisiert und umgekehrt.<sup>161</sup>

## **2. Soziale Affirmation und fragwürdige Partizipation**

Eine andere Variante der Instrumentalisierung von Kunstprojekten an der Grenze zu Vermittlungs- und Sozialarbeit ergibt sich aus deren inhaltlicher Ausrichtung, gesellschaftliche Missstände zu thematisieren, die Demokratisierung des Kunstbetriebs voranzutreiben und soziale Defizite zu kompensieren. Entsprechende Tätigkeiten fordern demnach nicht selten eine Vereinnahmung seitens des Staats geradezu heraus. Der politische Anspruch dieser künstlerischen Arbeit, der ganz generell als das Bemühen um eine Verbesserung der Gesellschaft im weitesten Sinne zusammengefasst werden kann, ermöglicht entgegen der eigentlichen Anliegen der handelnden KünstlerInnen unter Umständen die Zurücknahme staatlicher Verantwortung für öffentliche Problematiken im Sozialbereich. Diese Entwicklung drückt sich etwa in den erläuterten Förderrichtlinien für das Kunstfeld in Großbritannien aus, wo beinahe

---

<sup>160</sup> Vgl. Höller 1995a, S. 23-26, Rollig 1998, S. 25-27, Möntmann 2002, S. 159f sowie Kwon 2002, S. 33-39 und 46f.

<sup>161</sup> Vgl. Ullrich 2004, S. 417 sowie Butin 2002, S. 43.

ausschließlich diejenigen Projekte subventioniert werden, deren Aktivitäten demokratisierende, partizipatorische Aspekte und einen gesellschaftlichen Nutzen vorweisen können. Angesichts derartiger politischer Programme wurde bereits Kritik an einer staatlichen Verwertung und Einschränkung von Kunst laut, die sich gleichermaßen gegen die Vorgehensweisen britischer Kunstvermittlungsprojekte und sozial engagierter künstlerischer Bewegungen wendet.<sup>162</sup> Beanstandet wird in beiden Fällen eine systemstützende Methodik, die die kritisierten gesellschaftlichen Strukturen festigt anstatt sie zu unterwandern, die Funktionalisierung der Kunst als gemeinnützige Hilfsmaßnahme und die unreflektierte Übernahme von Aufgaben des Wohlfahrtsstaats, zu deren Erfüllung dieser nicht mehr bereit ist. So können partizipatorische Projekte, die einer randständigen Bevölkerungsgruppe mit künstlerischen Zuwendungen unter die Arme greifen, dabei helfen, den sozialen Zusammenhalt der Gesellschaft aufrecht zu erhalten. Das geschieht aber häufig in Verbindung mit einer Abschwächung und Verschleierung tatsächlicher Konflikte, wodurch einerseits gesellschaftliche Kontroversen und Eskalationen und andererseits jedoch auch die notwendigen Reformen verhindert oder hinausgezögert werden. Dabei bleiben nicht selten die wahren Ursachen der meist miserablen Situation der beteiligten Personen unangetastet, und es kommt zur Bewahrung der ungleichen Machtverhältnisse und unterdrückenden politischen Ordnungen, gegen die man sich wehren wollte. Im Umfeld aktivistischer Kunst entstandene Hilfseinrichtungen und Anlaufstellen für marginalisierte Gesellschaftsschichten wie HIV-Positive, vergewaltigte Frauen oder Obdachlose stellen etwa solche karitative Leistungen dar, die soziale Problematiken lindern ohne Prozesse zur Bewusstmachung der eigenen Lage und Möglichkeiten zu deren Überwindung zu initiieren. Zugleich betreiben KünstlerInnen hier pragmatische Sozialarbeit im Interesse des Staats, füllen Leerstellen im liberalistischen Wohlfahrtssystem aus, übernehmen fraglos dessen Pflichten und assistieren damit den zuständigen Regierungen ohne diese auch nur für die Mängel ihrer Politik zu kritisieren.<sup>163</sup> Künstlerische karitative Leistungen mutieren somit zum sozialtechnischen Instrument, mit dem aus Angst vor gesellschaftlichen Unruhen, Gewaltakten und Umwälzungen Verstimmungen und Unbehagen innerhalb benachteiligter Gemeinschaften abgebaut und Zorn und Unzufriedenheit aufgrund der ungleichen Verteilung kultureller und wirtschaftlicher Ressourcen ruhiggestellt werden. Alle handelnden Personen und Einrichtungen tragen im Zuge dessen zur Aufrechterhaltung des Status quo bei.<sup>164</sup> Problematisch in diesem Zusammenhang sind auch die in vielen kollektiv durchgeführten Projekten künstlich hergestellte und teils aufgezwungene gemeinsame Identität einer bestimmten Bevölkerungsschicht oder

---

<sup>162</sup> Vgl. Mörsch 2003, S. 62f.

<sup>163</sup> Vgl. Höller 1995a, S. 22 und 24-26, Höller 1995b, S. 111f sowie Lewitzky 2005, S. 100 und 111f.

<sup>164</sup> Vgl. Kwon 1996, S. 33f.

Personengruppe sowie die Simulation eines trügerischen harmonischen Zustands innerhalb dieser Konstellation, wodurch greifbare soziale Differenzen der betroffenen Subjekte negiert und vereinheitlicht werden. Die Vortäuschung von Einigkeit dient wiederum insbesondere der Verdrängung latenter Spannungen, um etwaige Konflikte zu vermeiden. Anstelle dieser Beschönigung realer Sachverhalte wäre es aber deutlich produktiver und ehrlicher, die meist offensichtlich vorhandenen Divergenzen aller Beteiligten zur Kollision zu bringen und aus dieser Begegnung neue Ansätze für ein friedliches Auskommen, das auf der eingehenden Bearbeitung und Akzeptanz individueller Unterschiede basiert, zu entwickeln. Die Grundlage einer demokratischen Öffentlichkeit besteht entgegen vorherrschender Auffassungen nicht in der Auslöschung von Differenzen und Unstimmigkeiten, sondern in der Möglichkeit, Kontroversen auszutragen und verschiedene Meinungen nebeneinander existieren zu lassen.<sup>165</sup> Die starre Konzentration auf die Schaffung einer homogenen Identität bewirkt dagegen eine ausschließliche Bindung an die eigene vermeintlich gleichgesinnte Gemeinschaft sowie eine zunehmende Abschottung gegenüber abweichenden Positionen und Einstellungen und fördert somit die Ausbildung von Intoleranz und Voreingenommenheit im Hinblick auf als anders empfundene Personen und Lebensstile. Ähnliches gilt für diejenigen Projekte kunsthafter Kunstvermittlung, die in Auseinandersetzung mit künstlerischen Strategien und Phänomenen dazu tendieren, unkonventionelle Elemente auszuschließen, schwierig zu erfassende Bedeutungen zu vereinfachen und auf Konfrontationen mit provokativen und unvertrauten Inhalten zu verzichten, um schnell zu einem oberflächlichen Konsens zu gelangen. Dabei liegt gerade die Stärke entsprechender Tätigkeiten darin, Differenz erfahrbar zu machen und Fremdheit zuzulassen. In der gründlichen und eventuell unangenehmen Beschäftigung mit den jeweiligen verschiedenen Bedingungen, Voraussetzungen, Perspektiven und Standpunkten können sich die teilnehmenden Personen ein spezifisches Verständnis der Funktionsweisen einer komplexen und pluralistischen Gesellschaft sowie Fähigkeiten zur besseren Bewältigung des Alltags in dieser aneignen.<sup>166</sup>

Von Ambivalenz gekennzeichnet sind auch künstlerische Kooperationen, die zur Verbesserung der Lebensbedingungen der Beteiligten auf deren schöpferische Betätigung und die Aneignung subjektiver Qualitäten abzielen. In solchen Prozessen wird folglich die Verantwortung für soziale Problematiken wie Diskriminierungen jeder Art, Armut, Kriminalität, Gewalttätigkeit, Alkohol- und Drogensucht, Arbeitslosigkeit oder Obdachlosigkeit auf individuelle formbare

---

<sup>165</sup> Vgl. Raunig 2002, S. 119-123 sowie Deutsche 1996, S. 281f und 326f.

<sup>166</sup> Vgl. Sturm 2002b, S. 34-37 sowie Sennett 1998, S. 189f und 197-199.

Eigenschaften abgeschoben anstatt die Aufmerksamkeit auf systemische Ursachen gesellschaftlicher Ungerechtigkeiten zu lenken. KünstlerInnen agieren dabei in der Absicht, bestimmten Randgruppen die nötigen Fähigkeiten zu verleihen, sodass sich diese auf zivilisierte Weise in die herrschende Berufs- und Lebenswelt eingliedern und somit gute StaatsbürgerInnen werden können. Der bemitleidenswerte Zustand marginalisierter Bevölkerungsschichten wird infolgedessen als eigenes und vermeidbares Versagen der jeweiligen Individuen wahrgenommen, während strukturelle Bedingungen wie die kapitalistische Logik des Arbeitsmarkts und der Weltwirtschaft, die Klassengesellschaft oder die ungleiche Verteilung von Wohlstand und Ressourcen und deren Effekte als Gründe für diverse gesellschaftliche Übel keine Berücksichtigung finden. Demnach gilt es aktiv an der Verbesserung der Lage zu arbeiten, indem die missratenen und bedürftigen Personen etwa im Zuge der Steigerung des Selbstbewusstseins und der Vermittlung kreativer Erfahrungen zu transformieren sind. Derartige Lesarten der sozialen Realität suchen die Quelle aller Schwierigkeiten in der minderwertigen Persönlichkeit des betroffenen Subjekts, die sich etwa in moralischer Schwäche oder einem Mangel an Initiative und Fleiß ausdrücken kann, und implizieren damit eine Selbstverschuldung benachteiligter gesellschaftlicher Positionen. Dies führt abermals zu einer Vergrößerung statt zur Beseitigung der Kluft zwischen verschiedenen Gesellschaftsschichten sowie zur Konsolidierung eines konservativen Weltbilds. Regierungen wird dabei eine Grundlage geboten, auf der sie sich zunehmend ohne Konsequenzen aus ihrer sozialen Verantwortung zurückziehen können. Zugleich müssen gesellschaftlich bevorzugte Individuen, obwohl in Wahrheit die Ausbeutung schlechter gestellter Gesellschaftsgruppen zur Erhaltung diverser Vorteile der Oberschicht beiträgt, weiterhin keine Schuldgefühle aufgrund sozialer Missstände entwickeln.<sup>167</sup> Ferner charakterisiert solch sozial engagierte, partizipatorische Projekte nicht selten sogar die Ausbeutung der TeilnehmerInnen, wenn sich KünstlerInnen etwa, obgleich gut gesinnt oder als selbstlos beschrieben, das symbolische Kapital ihrer MitarbeiterInnen aneignen und primär in ihrem eigenen Interesse einsetzen. Die jeweiligen Beteiligten, die sich häufig kulturell, wirtschaftlich oder sozial von der gesellschaftlichen Mittel- und Oberschicht unterscheiden, werden häufig zur Herstellung von Mehrwert ausgenutzt ohne selbst einen ihrer investierten Energie entsprechenden Lohn zu erhalten. So transportieren KünstlerInnen durch die Beschäftigung von Personen, die außerhalb des Kunstkontexts verortet werden, neue Inhalte in das Kunstfeld und lagern die Produktion künstlerischer Ergebnisse aus, während sie sich mit den aus den Kooperationen resultierenden Qualitäten selbst bereichern. Die eigene Erhöhung erfolgt

---

<sup>167</sup> Vgl. Kester 1995, auf: [http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m2479/is\\_n6\\_v22/ai\\_16737233](http://findarticles.com/p/articles/mi_m2479/is_n6_v22/ai_16737233), 30. 01. 2008, Kester 1999/2000, auf: [www.variant.randomstate.org/9texts/Kester/Supplement.html](http://www.variant.randomstate.org/9texts/Kester/Supplement.html), 07. 11. 2007 sowie Kester 2004, S. 131-140.

dabei über die Lieferung und Vereinnahmung fremder Belange, die meist eine gesellschaftliche Dimension aufweisen und denen daher im Gegensatz zur affektierten Kunstwelt der Hauch der wirklichen Welt anhaftet. Die für die ProtagonistInnen positiven Effekte dieses Prozesses ergeben sich aus einem allgegenwärtigen Verlangen nach sozialer Authentizität. Diese Sehnsucht basiert auf der Konstruktion eines Anderen, das einerseits arm, benachteiligt und hilfsbedürftig ist und andererseits Echtheit repräsentiert, eine Quelle der Inspiration darstellt und insbesondere über das verfügt, wovon man sich selbst ausgeschlossen fühlt. Die Eigenschaften und Merkmale, die für die Vermittlung der Verbindung von Kreativität und Intuition mit Natürlichkeit und Lebensnähe nötig sind, müssen KünstlerInnen nun im Rahmen eines Projekts nicht mehr selbst hervorbringen, sondern es reicht anscheinend der Kontakt zu außenstehenden Individuen, die von diesen gekennzeichnet sind und an die entsprechende schöpferische Aufgaben delegiert werden können.<sup>168</sup> In diesem Sinne versorgen sich KünstlerInnen auch gerne zu ihrem eigenen Vorteil mit hoch gehandelter Differenz, wenn sie für diverse künstlerische Aktivitäten nach TeilnehmerInnen suchen, die aus gesellschaftlichen Randgruppen, vornehmlich ethnischen Minderheiten, stammen und daher als anders in Bezug zur herrschenden weißen Kultur definiert werden. Im Zuge der Aneignung und des Konsums von sozialer Besonderheit wird jedoch der jeweils anderen Kultur, die nie in ihrer Eigenheit wahrgenommen, sondern immer nur als Gegensatz zur maßgeblichen Mehrheit beschrieben wird, ihre Spezifität entzogen und dem/r KünstlerIn zugerechnet. Etliche wohlgemeinte Kunstprojekte dienen folglich in erster Linie der Profilierung des persönlichen Programms der KünstlerInnen, die sich durch diese Arbeit professionell, politisch und moralisch entfalten können. Ferner führt die entsprechende künstlerische Praxis zur Ästhetisierung und Romantisierung bedauerlicher Lebensbedingungen, die der Realität nicht gerecht werden, sowie zu einer anmaßenden Verherrlichung und missbräuchlichen Instrumentalisierung des marginalen Status der betroffenen Personen, deren Alltag zum künstlerischen Objekt gemacht wird und die damit angeblich unterstützt werden. Für die in diesem Rahmen unreflektiert gebrauchte Kategorie des Anderen fungiert stets die vorherrschende Ideologie als Referenzpunkt, die somit enorme Wichtigkeit erhält und ungeachtet gegenteiliger Absichten als ursprüngliche Norm akzeptiert, stabilisiert und bestätigt wird.<sup>169</sup> Die angestrebte politische und persönliche Ermächtigung der TeilnehmerInnen partizipatorischer Projekte scheitert überdies oft gerade eben in der angenommenen Autorität und Vorrangstellung der KünstlerInnen, die sich dazu befugt fühlen, diejenige Bevölkerungsgruppe auszuwählen, die sich für ihre Vorstellungen einer Kooperation eignet, und den betroffenen Individuen den

---

<sup>168</sup> Vgl. Creischer/Siekman 1997, S. 19-23, Kravagna 1998, S. 35 sowie Schwärzler 2002, S. 150.

<sup>169</sup> Vgl. Kester 2004, S. 120-123 und 148-150, Schwärzler 2002, S. 150 sowie Green 1991, S. 77f.

Zustand der Andersheit zuzuweisen. Diese in eine Zusammenarbeit mündende Transgression sozialer Grenzen und Identitäten ist immer nur von oben nach unten möglich. So ist etwa ein unterprivilegiertes Gesellschaftsmitglied kaum dazu imstande, ein kulturelles Projekt in höher angesiedelten Kreisen der Bevölkerung zu initiieren. Die in derartigen künstlerischen Aktivitäten vermeintlich erlangte Gleichberechtigung aller Beteiligten, wobei jedoch die Laien von den KünstlerInnen zur Teilnahme ausgesucht werden, ist demnach von vornherein ausgeschlossen.<sup>170</sup> Dieser Umstand drückt sich auch in den oftmals starren Entwürfen diverser Tätigkeitsverläufe aus, die in absehbaren Prozessen und Ergebnissen resultieren und keinen Spielraum für überraschende und umwälzende Reaktionen der handelnden Personen lassen. Hierarchische Verhältnisse bleiben vorwiegend aufrecht, die KünstlerInnen behalten die Kontrolle und verzichten nicht wie behauptet auf ihre Autonomie. Die versprochene Einbindung des Publikums in alle Arbeitsschritte von der gedanklichen Entstehung bis zur Dokumentation eines Kunstprojekts und die damit verbundene Übernahme von Verantwortung und Selbstbestimmung offenbaren sich häufig nur als vielversprechende Fiktion. Kollektive partizipatorische Praxis im Sinne gemeinsamer Konzeption und Produktion von Werken oder Aktionen ohne Unterscheidung des Status der involvierten Personen erfährt selten eine konsequente Ausübung. Zumeist kommt es primär zur Aktualisierung einer vorgegebenen Partitur oder der Umsetzung einer von mehreren vorgedachten Möglichkeiten. Die mobilisierten Individuen stellen dabei ErfüllungsgehilfInnen eines bereits ausgearbeiteten Plans dar und lassen sich zur Artikulation einer vorkonzipierten kreativen Vision instrumentalisieren, während die KünstlerInnen als RegisseurInnen agieren.<sup>171</sup> Die zu Beginn noch nicht besetzten personellen Leerstellen eines Projekts können beliebig geformt werden, während die tatsächlichen KooperationspartnerInnen womöglich gar nicht gewillt sind, diese Vorstellungen zu erfüllen. Abweichungen vom imaginierten einheitlichen und kollektiven Idealtyp werden in den von KünstlerInnen angeleiteten Tätigkeiten aber tendenziell unterdrückt. Diverse künstlerische Prozesse und Ergebnisse neigen dazu, Kohärenz und Übereinstimmungen in der Charakterisierung einer Gruppe zu bestätigen und festzuschreiben anstatt gehaltlose Gemeinsamkeiten zu hinterfragen und Differenzen sichtbar zu machen. Nicht selten kommt es im Zuge dessen zu einer Reduktion der beteiligten Subjekte auf ein bestimmtes sozialpolitisches Anliegen sowie zu deren Stilisierung als Opfer unserer Gesellschaftsordnung, die Widerstand gegen die dominante Kultur leisten. Somit erweist sich zum Teil nicht nur das Konzept als starre Entität, sondern auch die

---

<sup>170</sup> Vgl. Kester 2004, S. 130, Rollig 2002, S. 132, Rollig 1998, S. 18f und 23f sowie Kravagna 1998, S. 32.

<sup>171</sup> Vgl. Kravagna 1998, S. 30 und 43, Moser 1998, S. 87, Kester 2005, S. 85 sowie Kwon 2002, S. 123f und 146.

Identität, die für die Ausführenden entworfen und ihnen anschließend zugeschrieben wird.<sup>172</sup> KünstlerInnen, die mit ihrer Arbeit progressive Partizipation, gesellschaftliche Wirksamkeit und die Formulierung subversiver Kritik anstreben, müssen sich daher sämtlicher Gefahren ihrer Praxis bewusst sein und mit großem Feingefühl und höchster Vorsicht agieren, wenn sie ihren wohlmeinenden Absichten auch gerecht werden wollen.

### **3. Vergleichsbeispiele**

Um den angeführten Schwierigkeiten Möglichkeiten zu deren Vermeidung entgegenzuhalten, werden nun drei eindeutig im Kunstkontext verortete Projekte dargelegt, die bezüglich ihrer Methodik, ihrer Anliegen und ihrer Ziele grundsätzliche Ähnlichkeiten zu den bisher behandelten Arbeiten aufweisen und in deren Rahmen einige der beschriebenen Problematiken gut gelöst wurden. Dabei sollen die Werke weniger eine umfassende Interpretation erfahren als vielmehr zur Präsentation spezifischer, im Kontext des vorliegenden Texts wesentlicher Aspekte und Strategien dienen. Die prinzipiellen Gemeinsamkeiten aller hier beschriebenen Aktivitäten liegen in ihrer Positionierung an der Grenze des Kunstfelds zu anderen Disziplinen wie Vermittlung, Sozialarbeit, Bildung oder Politik und der Kooperation mit einer für den künstlerischen Vorgang konstitutiven Gruppe von Individuen, die sich bestimmte Fähigkeiten, Denkanstöße oder Erfahrungen aneignen und in irgendeiner Weise von der Zusammenarbeit profitieren sollen. Daraus ergibt sich eine weitgehende Übereinstimmung der zentralen Ansätze und Anliegen der Fallbeispiele mit den bereits erläuterten Grundsätzen einer kunsthafte Kunstvermittlung. Demnach bildet auch ein erweiterter Kunstbegriff die Basis für die Definition sämtlicher nachstehend geschilderter Tätigkeiten als Kunst. Ebenso decken sich die Leitmotive und angestrebten Potenziale der ausgewählten Projekte, die sich insbesondere in der Kritik sozialer und institutioneller Missstände, der Arbeit gegen Ausgrenzungsmechanismen, Stereotypisierungen und vorgezeichnete Verhaltensweisen und Bedingungen und der Herbeiführung von Irritationen und Störungen der üblichen Standpunkte und Lebensstile äußern, sodass eine Vielfalt von Perspektiven und fremdartige Elemente als konstitutive Bestandteile unserer Gesellschaftsordnung wahrgenommen und akzeptiert werden können. Die anschließend vorgestellten KünstlerInnen agierten allesamt in den USA, weshalb eine kurze Betrachtung der dortigen Situation sinnvoll erscheint. Parallel zum englischen Handlungsfeld existiert auch in den Vereinigten Staaten von Amerika eine gut entwickelte Strömung von KünstlerInnen, die sich zwischen verschiedenen Bereichen bewegen, Kooperationen mit einer breiten

---

<sup>172</sup> Vgl. Kester 2004, S. 159, Kwon 2002, S. 146f und 154, Foster 1996, S. 173 sowie Schwärzler 2002, S. 148f.

Bevölkerungsschicht anstreben und soziale Leistungen erbringen sowie reale Wirkungen erzielen wollen. Ein Vermittlungsmoment genießt dabei in Kunstinstitutionen und im individuellen künstlerischen Schaffen einen im Vergleich zum deutschsprachigen Raum relativ hohen Stellenwert, was sich wiederum aus einer langen und reichen Tradition entsprechender Arbeitsweisen, daraus resultierenden Förderrichtlinien und qualitativ hochwertigen künstlerischen Ergebnissen ergibt. Gesellschaftlich engagierte Kunst entwickelte sich in den USA als Folge der Menschenrechtsbewegung in den 60er-Jahren, und auch die Zusammenarbeit von Kunstinstitutionen, KünstlerInnen und Schulen ist bereits seit einigen Jahrzehnten gut erprobt.<sup>173</sup> In den 90er-Jahren wurden entsprechende Projekte durch paradigmatische Großveranstaltungen und Publikationen<sup>174</sup> sowie öffentliche und private Mittel verstärkt unterstützt. Die Rahmenbedingungen für die Arbeit in diesem Bereich ähneln somit denen in Großbritannien, wobei aber aufgrund der noch klarer formulierten Forderung an künstlerische Praxis, gesellschaftliche Nützlichkeit vorzuweisen, deutlich schärfere Kritik an einer Instrumentalisierung und Reduktion von Kunst ausgeübt wird. Die entsprechenden Vorwürfe beziehen sich einerseits auf die rigiden Förderkriterien, die die Subvention künstlerischer Praktiken abseits einer partizipatorischen und sozial engagierten Methodik unmöglich machen und folglich den Gestaltungsbereich von KünstlerInnen, der im Sinne einer Erweiterung des Kunstbegriffs ausgedehnt werden sollte, wiederum beträchtlich einschränken und sämtliche abweichende künstlerische Strategien prinzipiell ausschließen. Andererseits sind gemeinschaftsorientierte künstlerische Tätigkeiten, die zunehmend Unterstützung erhalten, trotz durchaus progressiver Aspekte erneut der Gefahr ausgesetzt, entgegen ursprünglichen Intentionen von konservativen Standpunkten vereinnahmt und wirtschaftlich wie politisch verwertet zu werden.<sup>175</sup> Demnach offenbart sich die Lage als zwiespältig, da durch die

---

<sup>173</sup> Vgl. Mörsch 2005b, S. 111, Rollig/Sturm 2002b, S. 13f, Sturm 2000, S. 182f, Kocur 2000, S. 43-46 sowie Sholette 2000, S. 152.

<sup>174</sup> So war die Veranstaltung „Culture in Action“, in deren Rahmen 1992/93 acht verschiedene langfristige Kunstprojekte, die allesamt gesellschaftspolitische und partizipatorische Aspekte beinhalteten, im Stadtraum Chicago stattfanden, ein diskursbestimmendes Programm. Ferner erschien 1995 die von der Künstlerin Suzanne Lacy herausgegebene Anthologie „Mapping the Terrain“, in der Lacy sämtliche vergleichbare Praktiken der letzten drei Jahrzehnte mit dem Begriff New Genre Public Art kategorisch verband und mit einer historischen und theoretischen Basis versorgen wollte. Beide Ereignisse trugen beträchtlich zur Steigerung der öffentlichen Anerkennung von gemeinschaftsorientierter Kunst bei. Vgl. Sturm 2000, S. 183, Kester 2004, S. 128f sowie Moser 1998, S. 76. Siehe auch Jacob 1995a sowie Lacy 1995a.

<sup>175</sup> Vgl. Kester 2004, S. 129 und 138f, Sholette 2002, S. 166-168, Moser 1998, S. 84, 95 und 99 sowie Kwon 1996, S. 31. 1997 wurde etwa von dem National Endowment for the Arts, der einzigen US-Bundesbehörde, die ausdrücklich für die Unterstützung der Künste bestimmt ist, der „American Canvas Report“ herausgegeben. Etliche ExpertInnen verschiedener Disziplinen stellen in dieser Publikation Kunst völlig unreflektiert und ausnahmslos in den Dienst von Wirtschaft, Politik und Gesellschaft ohne dabei diverse Problematiken und Ambivalenzen, die diese soziale Funktionalisierbarkeit von KünstlerInnen, die diffuse Erwartungshaltung bezüglich gesellschaftlicher Auswirkungen und der entsprechende Legitimationsdruck künstlerischer Vorhaben gegenüber der Öffentlichkeit mit

ideologische und finanzielle Förderung von Aktivitäten an der Schnittstelle von Kunst und anderen Disziplinen zwar tatsächlich fortschrittliche Projekte entstehen können, jedoch ständig auch ein reaktionärer Gebrauch von Kunst droht und die Vielfalt künstlerischer Vorgehensweisen massiv beschnitten wird. Daher sind anspruchsvolle und gründlich durchdachte Praktiken nicht nur als Resultat eines gut ausgestatteten Arbeitsfelds, sondern ebenso als unerlässliche Subversion und Hinterfragung dieser Kulturpolitik samt ihren Implikationen zu verstehen.

### **3.1 Tele-Vecindario/Iñigo Manglano-Ovalle**

Iñigo Manglano-Ovalle wurde 1961 als Sohn eines spanischen Vaters und einer kolumbianischen Mutter in Madrid, Spanien, geboren und verbrachte seine Kindheit zwischen Bogotá in Kolumbien, Spanien und Chicago pendelnd. 1983 erhielt der Künstler in Massachusetts einen akademischen Titel (B.A.) in Kunst und Kunstgeschichte sowie in lateinamerikanischer und spanischer Literatur. 1989 schloss er schließlich seine universitäre Ausbildung mit einem Studiengang in Skulptur (M.F.A.) in Chicago, wo er heute lebt, lehrt und arbeitet, ab.<sup>176</sup> Manglano-Ovalle entwickelte in seinem Werk einen vielschichtigen, kooperativen und sozialpolitischen Zugang zur Kunstproduktion und setzte sich anhaltend, aber auf sehr unterschiedliche Weisen mit gesellschaftlichen Thematiken wie Migration, Gewalttätigkeit und Identität auseinander. An der Wandlung des Publikums zu aktiven TeilnehmerInnen war der Künstler insbesondere in seinen frühen Tätigkeiten, zu denen das hier behandelte, im Rahmen der Ausstellung „Culture in Action“ realisierte Projekt „Tele-Vecindario“ zählt, interessiert.<sup>177</sup> „Culture in Action“ war eine groß angelegte Veranstaltung, die 1992/93 mit finanzieller und institutioneller Unterstützung der Organisation Sculpture Chicago von der Kuratorin Mary Jane Jacob initiiert wurde und acht gesellschaftlich engagierte, partizipatorische Projekte im Stadtraum Chicago vereinte. An die vorerst einjährige Dauer der einzelnen Arbeiten, die teilweise ihr Weiterbestehen beabsichtigten, schloss von Mai bis September 1993 die Präsentationsphase von „Culture in Action“ an, in der die künstlerischen Prozesse und deren Resultate in irgendeiner Form öffentlich dargeboten wurden.<sup>178</sup> Manglano-Ovalle legte im Jänner 1992 das Konzept „Serenio/Tertulia“ vor, das sich auf sein eigenes Wohnviertel in

---

sich ziehen, auch nur anzudeuten. Vgl. Butin 2002, S. 52, Sholette 2002, S. 166f, Moser 1998, S. 84, 87, 95f und 99 sowie Kester 1999/2000, auf: [www.variant.randomstate.org/9texts/Kester/Supplement.html](http://www.variant.randomstate.org/9texts/Kester/Supplement.html), 07. 11. 2007.

<sup>176</sup> Vgl. Jacob 1995c, S. 76 sowie [www.maxprotetch.com/MEDIA/02745.pdf](http://www.maxprotetch.com/MEDIA/02745.pdf), 27. 09. 2009.

<sup>177</sup> Vgl. Jacob 1995c, S. 76 sowie Kat. Iñigo Manglano-Ovalle 2007, S. 65.

<sup>178</sup> Vgl. Kwon 2002, S. 100-102 sowie Olson 1995, S. 11-14.

Chicago, den Stadtteil West Town, konzentrierte. Die EinwohnerInnen von West Town stammen primär aus Zentral- und Südamerika, verfügen vorwiegend über ein geringes Einkommen oder sind von öffentlicher Unterstützung abhängig und sind vermehrt von üblichen urbanen Problematiken wie Arbeitslosigkeit, Kriminalität oder Drogensucht betroffen. Insbesondere die Aktivitäten von verfeindeten Banden und die daraus resultierende Gewalttätigkeit auf der Straße versetzen die Bevölkerung in Angst und schaffen eine bedrohliche Atmosphäre im Außenraum, der folglich von den Menschen so weit wie möglich gemieden wird. Diese Umstände führen zu zunehmender sozialer und kultureller Isolation der BewohnerInnen, der Manglano-Ovalle entgegenwirken wollte. Sein Projekt sah vor, eine lateinamerikanische gemeinschaftliche Tradition („Tertulia“) wiederzubeleben und den Leuten somit die Straße als Raum für zwischenmenschliche Dialoge und Interaktionen zurückzugeben. Im Rahmen dieses Rituals versammeln sich die Menschen am Abend außerhalb ihrer Wohnungen, um sich auszutauschen und den Tag miteinander ausklingen zu lassen. Manglano-Ovalle plante, diese Zusammenkunft mit der Bereitstellung von Sitzmöglichkeiten zu unterstützen und durch die manuelle Inbetriebnahme von neu zu errichtenden Straßenlampen, an denen es in armen Vierteln immerzu mangelt und deren Licht zugleich die nötige Sicherheit gewähren sollte, einzuleiten. Dabei griff er auf eine weitere Tradition, die bereits der Vergangenheit angehört, zurück. Es handelt sich um den sogenannten „Seren“, dessen Funktion es war, die Lichter anzuzünden, die Zeit zu verkünden und der Gemeinde die neuesten Nachrichten zu überbringen. So sollten in der Wohngegend ansässige Jugendliche die Aufgabe übernehmen, die Straßenbeleuchtung zu bestimmten Uhrzeiten an- und abzuschalten. Ziel dieses organisatorischen Prozesses war einerseits, mit den manuell zu bedienenden Lampen eine symbolische und ermächtigende Geste zu setzen und sich gegen die ungenügende Erhaltung der Straßenbeleuchtung seitens des Staats, die zum Teufelskreis von Kriminalität und Angst im Außenraum beiträgt, zu wehren. Andererseits ging es ganz konkret darum, die zunehmend entfremdeten Generationen und Individuen wieder in wechselseitigen Kontakt zu bringen und neue Verbindungen zu schaffen. Für die Realisation des Vorhabens kontaktierte Manglano-Ovalle zahlreiche Organisationen, die sich in unterschiedlichen Angelegenheiten für die BewohnerInnen von West Town einsetzten, um KooperationspartnerInnen zu finden, die bereits in einer positiven Verbindung zu der Gemeinschaft stehen und deren Wissen, Erfahrungen und Beziehungen der erfolgreichen Umsetzung des Projekts nützen können. Im Zuge etlicher Diskussionen kam es zur Identifikation von Schwachstellen in Manglano-Ovalles Konzept und zu dessen Adaptierung. Überdies erwies sich die Organisation von Jugendlichen in rivalisierenden Gangs als solch dominante Problemlage, dass eine direktere Ansprache der Situation nötig erschien. Vorrangiges Anliegen

des Projekts wurde die Bildung einer neutralen Zone, in der sich Jugendliche mit ihren Bedürfnissen ernst genommen und abseits etwaiger Bandenzugehörigkeiten in ihrer Identität bestätigt fühlen und zugleich am gesellschaftlichen Prozess in einem positiven Sinn partizipieren und ihre persönlichen Energien in fruchtbare Bereiche umleiten können. Nilda Ruiz Pauley, Lehrerin und engagierte Koordinatorin eines Programms zur Unterstützung sozial benachteiligter SchülerInnen, entschloss sich zur Kooperation mit Manglano-Ovalle und stellte ein hilfreiches Bindeglied zwischen dem Künstler und den zur Teilnahme aufgeforderten Jugendlichen dar. Zunächst wurde begleitend zu dem Projekt die Produktion eines Videos zur Schilderung des Wohnviertels und des Alltags der Jugend angedacht.<sup>179</sup> Zu diesem Zweck arrangierte Manglano-Ovalle mit sponsernden Institutionen die Zugänglichkeit zur nötigen technischen Ausstattung und bezog lokale VideokünstlerInnen ein, mit denen er Workshops für die beteiligten Jugendlichen veranstaltete. Neben dem Erwerb der technischen Fähigkeiten standen dabei auch die Analyse massenmedialer Bilder, die negative Stereotype lateinamerikanischer Jugend landesweit verbreiten, sowie die Kreation anderer möglicher Darstellungen zur Debatte. Die TeilnehmerInnen setzten sich aus einer schon im Ansatz existierenden, von Pauley gebildeten SchülerInnengruppe, die sich kreativ und kritisch mit künstlerischen Mitteln beschäftigen wollte, und weiteren Interessierten zusammen.<sup>180</sup> Im Laufe der Unterrichtseinheiten stellte sich heraus, dass die Videoproduktion bestens als Mittel zur Initiation eines Dialogs zwischen den Gleichaltrigen wie auch über Generationen hinweg geeignet war. Somit entwickelte sich die Arbeit an eigenen Filmen von einem unterstützenden Element zum zentralen Gegenstand des Projekts, das sich nun in per Video ermöglichten komplexen Begegnungen, neuen Bekanntschaften und dem gegenseitigen Austausch etlicher benachbarter EinwohnerInnen von West Town entfaltete und den Namen „Tele-Vecindario“ (Tele-NachbarInnenschaft) erhielt. Diese anhaltenden Kommunikationsvorgänge lösten vielfältige Sozialisationsprozesse aus und erfüllten folglich bereits den Zweck der lateinamerikanischen Tradition „Tertulia“, sodass die ursprünglichen Pläne zur Aufstellung von Sitzgelegenheiten und Straßenbeleuchtungen fallen gelassen werden konnten. Zur Verankerung des Projekts im alltäglichen Leben der Bevölkerung kooperierte Manglano-Ovalle abermals mit etablierten Einrichtungen der Gemeinschaft, um die Organisation Westtown Vecinos Video Channel gründen zu können. In deren Rahmen setzte eine offene Gruppe von circa 20 freiwilligen Jugendlichen, die aus den Video-Workshops hervorgegangen war und sich *Street-Level Video* nannte, ihre Arbeit fort. Das erste fertiggestellte Band „This Is My Stuff“ (Abb. 25/26) ermöglichte den Jugendlichen, sich selbst und ihre

---

<sup>179</sup> Vgl. Jacob 1995c, S. 76-80.

<sup>180</sup> Vgl. Manglano-Ovalle/Moser 1998, S. 69f sowie Brenson 1995, S. 25.

Umgebung aus eigener Sicht zu repräsentieren. Dazu wurden zahlreiche unterschiedlich positionierte AnwohnerInnen, die somit die Gelegenheit bekamen, ihre persönlichen Anliegen bezüglich ihres täglichen Lebens in der Gemeinschaft von West Town auszusprechen, interviewt. Dieses und folgende Videos initiierten gesellschaftliche und zwischenmenschliche Prozesse und dokumentierten aktuell relevante Angelegenheiten wie die von der Jugend empfundene Entfremdung, kulturelle, alters- und klassenspezifische Grenzziehungen, den Zugang zu und das Eigentum von öffentlichen Räumen, Gewalttätigkeit und Gang-Aktivität, Wohnungspolitik, die Situation am Arbeitsmarkt, innerfamiliäre Rollenverteilungen und sexistische Umgangsweisen. Das Kollektiv *Street-Level Video* beabsichtigte, durch seine Arbeit die öffentliche Wahrnehmung seiner Umgebung zu transformieren, ungünstigen Klischees entgegenzuwirken, gesellschaftliche Ungleichheiten bewusst zu machen und zu kritisieren, den Menschen eine Möglichkeit zu geben, miteinander in Kontakt zu treten, bedeutsame Diskussionen zu führen, ihre Identität selbst zu bestimmen und ihre Bedürfnisse auszudrücken sowie tatsächliche Veränderungen anzuregen.<sup>181</sup> Kurz vor der Präsentationsphase von „Culture in Action“, in der die Kurzfilme an etlichen öffentlichen Plätzen von West Town gezeigt wurden, ergab sich zudem die Möglichkeit, im Museum of Contemporary Art in einem nobleren Bezirk Chicagos auszustellen. Die dort präsentierte Installation „Cul-de-sac“ (Sackgasse) (Abb. 27) bestand aus 14 Fernsehmonitoren, die von einem Zaun umgeben waren, der einerseits die BetrachterInnen von den Bildschirmen trennte und andererseits die sprechenden Gesichter der Videos in einem Käfig einschloss. Die ästhetischen Maßnahmen wiesen auf die gesellschaftliche Isolation der Gemeinde hin, deren Mitglieder aufgrund sozialer, ökonomischer und ethnischer Barrieren, die jegliches positives Wachstum sowie grenzüberschreitende Interaktionen verhindern, über wenige Optionen zur selbstbestimmten Gestaltung ihrer Lebensumstände verfügen und kaum Aussicht auf eine Verbesserung der Situation haben. Diese Metapher bezog sich ferner auf die eben angekündigte Strategie der Stadtregierung zur Abwehr von urbanen Revierkämpfen, die aus der Perspektive der betroffenen NachbarInnenschaft ihren Zweck verfehlte, indem primär die physische Mobilität und der Freiheitsinn der EinwohnerInnen eingeschränkt werden sollte, die damit auf ihre Problemlage festgenagelt und in eine ausweglose Falle gedrängt wurden.<sup>182</sup> Die Installation „Cul-de-sac“ wurde in abgewandelter Form auch auf dem konkret und symbolisch beeindruckenden Ereignis gezeigt, in das die monatelange Arbeit von *Street-Level Video* mündete. Dabei handelte es sich um eine Block Party, die von Manglano-Ovalle mit allen weiteren beteiligten Personen organisiert wurde und in einer zentralen und von

---

<sup>181</sup> Vgl. Jacob 1995c, S. 80f sowie Brenson 1995, S. 25f.

<sup>182</sup> Vgl. Jacob 1995c, S. 82f.

Gangs umstrittenen Straße West Towns im Spätsommer 1993 stattfand. Das Areal wurde dazu vom Verkehr abgesperrt, die bei solchen Events übliche Polizeipräsenz war jedoch nicht nötig. Stattdessen erklärten sich Mitglieder vier rivalisierender Straßenbanden bereit, die betroffene Zone für die sechsstündige Dauer der Block Party zu bewachen. 75 Monitore wurden in Vorgärten, hinter Zäunen, auf Gehsteigen, oder auf unbebauten Grundstücken aufgestellt und zeigten sämtliche im Laufe des Projekts entstandene Videos (Abb. 28-31). So waren etwa etliche Fernsehschirme auf aus Kisten gebauten Podesten in einer Lücke zwischen zwei Häusern gruppiert und als Gedenkstätte für jugendliche Opfer gewalttätiger Konflikte von Straßenbanden inszeniert. Die Videobänder dieser „Rest In Peace“ genannten Installation (Abb. 32) präsentierten unter anderem persönliche Aussagen, die sich mit Standbildern von Grabsteinen und Blumen abwechselten. Zu denken gaben Sätze wie „*This year, in our neighborhood alone, over 250 of us will be shot in gang-related incidents.*“<sup>183</sup> An anderer Stelle bildeten einige Monitore eine Barrikade vor einem Schild, das die Errichtung vier neuer Luxuswohnungen ankündigte. Zur kritischen Bewusstmachung solch spekulativer Taktiken, die zwecks der Profitmaximierung von Immobilien- und FirmenbesitzerInnen einkommensschwache Gesellschaftsschichten aus der Gegend vertreiben wollen, präsentierte ein Video die Worte: „*Our community is not for sale*“<sup>184</sup>. Die von den Bildschirmen ausstrahlenden Gesichter, Stimmen und Bilder, die ein elektronisches Portrait einer Gemeinschaft samt ihren Problemen, Kämpfen und Energien darstellten, füllten die Szenerie, informierten die Bevölkerung West Towns über die Gedanken der eigenen NachbarInnen und entfalteten folglich großes Potenzial zur Auslösung kommunikativer und sozialer Vorgänge. Ferner zog die Block Party auch ein routiniertes Kunstpublikum an, das sonst kaum dieses Wohnviertel besuchte und sich nun in einer willkommenden Atmosphäre mit Individuen, die häufig mit negativen Stereotypen bedacht und gesellschaftlich abgelehnt werden, direkt auseinandersetzen konnte. Den Strom, der für den Betrieb der gesamten Installation nötig war, bezogen Manglano-Ovalle und seine MitarbeiterInnen aus den an der Straße gelegenen privaten Haushalten, deren BewohnerInnen so symbolisch und tatsächlich ihre Macht anerkannten, mit anderen teilten und in den öffentlichen Raum transferierten. Die gelben Verlängerungskabel, die aus Türen hervorkamen, von Fenstern herunterhingen und Monitore sowie Videorekorder mit elektrischer Energie versorgten, bildeten ein wesentliches skulpturales Element der Block Party, das für den Besitz, die Erweiterung und Distribution der Kraft der Gemeinschaft stand. Demgemäß war es schließlich Manglano-Ovalles ursprünglicher Idee entsprechend die Bevölkerung, die sich auf selbstbestimmende Weise dazu

---

<sup>183</sup> Jacob 1995c, S. 82f.

<sup>184</sup> Brenson 1995, S. 26.

entschied, die Fernsehapparate anzudrehen, miteinander zu sprechen, sich gegenseitig zuzuhören, den Außenraum zurückzuerobern und parallel zur lateinamerikanischen Tradition „Tertulia“ eine abendliche gemeinschaftliche Versammlung, die bei zunehmender Dunkelheit von den Bildschirmen beleuchtet wurde, zu ermöglichen. Um die sich entwickelnden Konversationen nach diesem Ereignis weiter zu verfolgen, wollten *Street-Level Video* und alle anderen beteiligten Personen ihre Arbeit auch ohne finanzielle und institutionelle Unterstützung von Sculpture Chicago fortsetzen und anhaltende kommunikative Prozesse bewirken.<sup>185</sup> Die TeilnehmerInnen gründeten vorerst mit Manglano-Ovalle als künstlerischem Direktor ein Videoproduktionsstudio, änderten jedoch 1995 Namen, Struktur und Finanzierungsbasis, siedelten in ein größeres Straßenlokal um und richteten außerdem zwei Außenstellen im Norden und Süden der Stadt ein. Manglano-Ovalle, der über die Laufzeit von „Culture in Action“ hinaus mit *Street-Level Video* an der Erzeugung von Kurzfilmen gearbeitet hatte, verließ die Gruppe noch vor dem notwendig gewordenen Umzug, gab jegliche Verantwortung an die jugendlichen TeilnehmerInnen und sonstigen mitwirkenden Personen ab und ließ das Projekt seinen eigenen Lauf nehmen. Das nunmehr Street-Level Youth Media genannte gemeinnützige Jugend-Medien-Zentrum verschafft seither Jugendlichen Zugang zu innovativer Technologie, agiert als Non-Profit-Kunstorganisation und ist somit dazu berechtigt, bei staatlichen und privaten Stellen Subventionen zu beantragen. Die umfassende Aufgabe lautet, heranwachsende Kinder bei der selbstständigen Herstellung medialer Produkte zu unterstützen und zu betreuen. Das dichte Kooperationsnetz mit Museen, Schulen, Galerien und Radiostationen resultiert zudem unter anderem in Einladungen und Aufträgen für spezifische Projekte. Viele der ursprünglich von Manglano-Ovalle angestrebten Ziele bestimmen noch immer die Arbeit der Organisation.<sup>186</sup> Das bezeugt etwa das aktuelle Mission Statement:

*„Street-Level Youth Media educates Chicago’s urban youth in media arts and emerging technologies for use in self-expression, communication, and social change. Street-Level’s programs build critical thinking skills for young people who have been historically neglected by public policy makers and mass media. Using video and audio production, computer art and the Internet, Street-Level’s youth address community issues, access advanced communication technology and gain inclusion in our information-based society.“*<sup>187</sup>

Der unbestrittene Erfolg von „Tele-Vecindario“ basierte auf einigen bedeutenden strategischen Aspekten der Vorgehensweise Manglano-Ovalles. Zunächst wehrte sich der Künstler konsequent

---

<sup>185</sup> Vgl. Jacob 1995c, S. 84-87, Brenson 1995, S. 26 sowie Russi Kirshner 1993, auf: [http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m0268/is\\_n4\\_v32/ai\\_14890913/?tag=content:coll1](http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_n4_v32/ai_14890913/?tag=content:coll1), 15. 09. 2009.

<sup>186</sup> Vgl. Jacob 1995c, S. 87, Manglano-Ovalle/Moser 1998, S. 62f und 67-69 sowie Kwon 2002, S. 134f und 200.

<sup>187</sup> [www.street-level.org/About/history.html](http://www.street-level.org/About/history.html), 09. 09. 2009.

gegen die Vereinnahmung seiner Tätigkeiten seitens Kunstinstitutionen, Wirtschaft und Politik. So waren die Einbeziehung und das Engagement ansässiger Personen und Organisationen eine Voraussetzung für Manglano-Ovalle. Er suchte daher vorerst nach entsprechenden KooperationspartnerInnen, um das Projekt in den lokalen strukturellen Gegebenheiten zu verankern. Auf diese Weise erreichte Manglano-Ovalle eine relativ große Unabhängigkeit, sodass Sculpture Chicago ihm lediglich als Anstoß und Rahmen für diverse Aktivitäten diene, aber nicht in das Projekt intervenieren konnte. Bei der Block Party, die Manglano-Ovalle und seine MitarbeiterInnen ebenso völlig eigenständig planten und realisierten, wurde die sponsernde Institution dementsprechend als nachbarschaftlicher Gast statt als Gastgeber des Events präsentiert. Angesichts der Nachhaltigkeit von „Tele-Vecindario“ kann Sculpture Chicago das Projekt auch kaum in seiner Gesamtheit für sich beanspruchen. Die sozial engagierten Personen, mit denen Manglano-Ovalle sein anfängliches Konzept besprach, konnten ihm überdies durch ihre Kenntnisse der aktuellen und ortsspezifischen Problematiken Gefahren und Potenziale seines Plans bewusst machen. Im Laufe etlicher Diskussionen erwies sich etwa die angedachte Aufstellung von Sitzgelegenheiten und Straßenlampen als anfällig für Instrumentalisierungen von wirtschaftlichen und politischen Systemen, von deren konkreten Umsetzung daher abgesehen wurde. Einerseits befürchtete man die fälschliche Interpretation dieser Maßnahme als Ästhetisierung der Wohngegend, die von ImmobilienbesitzerInnen und der Regierung als Standortwerbung, zur Erhöhung von Mietpreisen, Ansiedlung einkommensstärkerer Bevölkerungsschichten und Verdrängung unerwünschter und unrentabler Gesellschaftsgruppen missbraucht werden könnte.<sup>188</sup> Infolge dieser Einsicht machten Manglano-Ovalle und *Street-Level Video* im Zuge ihrer Videoproduktion offensiv auf derartige Entwicklungen in ihrer NachbarInnenschaft aufmerksam. Andererseits ist die Erhaltung der Straßenbeleuchtung, deren Mangelhaftigkeit die Verbreitung von Angst und Kriminalität begünstigt, in West Town eine von der Stadt anhaltend vernachlässigte Aufgabe und somit eine politisch heikle Angelegenheit. Übernimmt ein Kunstprojekt diese Funktion, füllt es wiederum Lücken des Wohlfahrtsstaats, stellt AnwohnerInnen kurzfristig zufrieden und trägt zur Bewahrung der gegebenen Verhältnisse bei. Diese Bestätigung des existenten Systems und die damit verknüpfte Abschwächung von sozialen Spannungen, die gesamtgesellschaftlich durchaus produktive Prozesse in Gang setzen können, lehnte Manglano-Ovalle strikt ab.<sup>189</sup> Stattdessen entschied er sich mit seinen MitarbeiterInnen für eine klare Darlegung bestehender gesellschaftlicher Missstände, die unter anderem eine scharfe Kritik an ungleichen Machtverhältnissen, ungerechtfertigten

---

<sup>188</sup> Vgl. Jacob 1995c, S. 79f sowie Kwon 2002, S. 132-134 und 201.

<sup>189</sup> Vgl. Manglano-Ovalle/Moser 1998, S. 71.

Stereotypisierungen und unzulässigen politischen, ökonomischen und ethnischen Ausgrenzungsmechanismen beinhaltete. Dabei behauptete Manglano-Ovalle nie, soziale Leiden gelindert oder gesellschaftliche Differenzen beigelegt zu haben, sondern machte den dringenden Handlungsbedarf erst deutlich, zeigte entsprechende Notlagen auf und forderte deren Korrektur ein. So hätte man zum Beispiel die Ausstellung im Museum of Contemporary Art in Chicago, durch die einer unterprivilegierten Bevölkerungsschicht Eintritt in ein repräsentatives Museum und die Teilnahme am öffentlichen Diskurs gewährt wurde, als Richtigstellung bisheriger unfairer Machtverteilung wahrnehmen können. Diese Gelegenheit wurde jedoch genutzt, um mit der Installation „Cul-de-sac“ die gesellschaftlichen Barrieren, die die lateinamerikanische Jugend am sozialen Aufstieg und der Besserung ihrer Lebensbedingungen hindern, zu thematisieren und anzuklagen. Es ging folglich nicht um die Besänftigung des durch die ungleiche Distribution materieller und symbolischer Ressourcen ausgelösten Ärgers, sondern um die Bekämpfung negativer Klischees und die Bewusstmachung systemischer Ursachen für die Benachteiligung der betroffenen Bevölkerungsschicht, die unter normalen Umständen, das heißt ohne institutionelle und finanzielle Unterstützung einer angesehenen Kunstveranstaltung, aus privilegierteren Kreisen und Räumen innerhalb unserer Gesellschaftsordnung ausgeschlossen bleibt. Genauso verhielt es sich auch bei der Block Party, in deren Rahmen alle BesucherInnen und AnwohnerInnen in Anbetracht sämtlicher Kurzfilme dazu ermutigt wurden, sich mit sozialen, politischen und ökonomischen Strukturen zur Unterdrückung marginalisierter Gesellschaftsgruppen zugunsten der Vormachtstellung der dominanten Kultur zu befassen.<sup>190</sup> Die involvierten Subjekte wurden demgemäß nicht a priori und prinzipiell als mangelhaft und ihre Lage nicht als selbstverschuldet konzipiert und wahrgenommen. Stattdessen kam es zur Ausübung nachdrücklicher Kritik an gesellschaftlichen und staatlichen hemmenden Funktionsweisen, sodass politische und ökonomische Strategien für diverse Übel verantwortlich gemacht wurden und der Regierung keine Basis für den Rückzug aus ihrem Aufgabenbereich geboten wurde. Die Bereicherung der TeilnehmerInnen war zentraler Grundsatz von „Tele-Vecindario“, die teilhabenden Individuen profitierten jedoch nicht durch die unmittelbare Transformation ihrer Persönlichkeit oder ihrer Lebensumstände. Ein derartiger Ansatz scheint zum Scheitern verurteilt zu sein, da eine grundlegende Umwälzung der Situation durch ein Kunstprojekt vermutlich nur sehr begrenzt möglich ist. Der Gewinn für die EinwohnerInnen West Towns lag vielmehr in der Etablierung neuer kommunikativer und interaktiver Spielräume, der Initiation relevanter Dialoge und sozialer Prozesse, der zwischenmenschlichen Belebung des Außenraums, der Entwicklung eines kritischen und selbstbestimmten Denkens und Handelns und

---

<sup>190</sup> Vgl. Manglano-Ovalle/Moser 1998, S. 64, Jacob 1995c, S. 81-83 sowie Brenson 1995, S. 26.

der Gelegenheit zur Erzeugung von Selbstrepräsentationen, um der geringen Wertschätzung und ungerechten Behandlung der lateinamerikanischen Gemeinschaft etwas entgegenzusetzen.<sup>191</sup>

Manglano-Ovalle, der selbst in West Town wohnte, war ferner nicht an einer in Mode gekommenen, fragwürdigen Kooperation mit den sogenannten Anderen interessiert. Als Teil der NachbarInnenschaft, mit der er arbeitete, hatte er die eigene Bereicherung mit deren symbolischem Kapital auch gar nicht nötig und konnte sich deren Ausbeutung oder Vereinnahmung nicht leisten. Stattdessen wollte er das Projekt im Rahmen einer umfassenden Gemeinschaft durchführen. Bedingung dafür war, dass sich die Jugendlichen freiwillig und aufgrund eigener Interessen für eine Partizipation an „Tele-Vecindario“ entschieden. Die Einbeziehung von Nilda Ruiz Pauley war daher insofern bedeutsam, als zwischen ihr und einem großen Kreis von Jugendlichen bereits eine konstruktive Beziehung bestand, sodass letztere von den wohlmeinenden Absichten ihrer Bezugspersonen überzeugt waren und einen Missbrauch ihrer investierten Zeit und Arbeit für andere Zwecke ausschließen konnten. Manglano-Ovalle verwickelte die TeilnehmerInnen überdies vor der Festlegung detaillierter Verfahrensweisen und vorgezeichneter Abläufe in gehaltvolle Gespräche, um ihre Bedürfnisse zu erfassen, etwaige Skepsis zu identifizieren und über weitere Schritte und Inhalte zusammen verhandeln zu können. Während der gesamten Laufzeit von „Tele-Vecindario“ war er ferner kontinuierlich präsent, konnte den Fortgang des Projekts stets mit seinen MitarbeiterInnen diskutieren, Missverständnisse schnell klären und auf Änderungen der Umstände ohne Verzögerung reagieren. So war er etwa bereit, sein ursprüngliches Konzept weitgehend abzuwandeln, um den Erfordernissen der vorgefundenen Situation und den Anliegen der Bevölkerung West Towns besser zu entsprechen und das Projekt schließlich ganz in die Hände der involvierten Personen zu legen. Die Mitglieder von *Street-Level Video* erhielten demnach ein hohes Maß an Kontrolle und Selbstbestimmung und hatten die Möglichkeit, auf Planung, Durchführung, Präsentation und Dokumentation des Vorhabens wesentlichen Einfluss zu nehmen und ihre Aktivitäten an die eigenen Wünsche und Neigungen anzupassen. Dieses Zugeständnis an Autorität und die Gleichstellung mit dem Künstler bewirkten eine starke Ausprägung des kooperativen Charakters der Tätigkeiten, wodurch auch das kollektive Eigentum sämtlicher Prozesse und Ergebnisse deutlich fühlbar war.<sup>192</sup> Nach Ende der gesponserten Projektdauer war Manglano-Ovalle weiterhin als künstlerischer Direktor für *Street-Level Video* aktiv und setzte sich für den Fortbestand der Gruppe und die Nachhaltigkeit ihrer Anstrengungen ein. Zu diesem Zweck hatte

---

<sup>191</sup> Vgl. Jacob 1995c, S. 83f, Brenson 1995, S. 26f sowie Kwon 2002, S. 132.

<sup>192</sup> Vgl. Kwon 2002, S. 130-134, Brenson 1995, S. 25-27 sowie Manglano-Ovalle/Moser 1998, S. 63

er von Beginn an die Anregung und Einrichtung eines thematisch und zeitlich unbegrenzten Produktionsfelds angestrebt, indem er sich um den Aufbau einer organisatorischen Struktur und einer Kerngruppe an engagierten Personen innerhalb des Wohnviertels bemüht und mit Sculpture Chicago die Anschaffung und permanente Übergabe der technischen Ausstattung, die üblicherweise für solch temporär angelegte Projekte nur geliehen wird, an *Street-Level Video* verhandelt hatte. So war das Kollektiv, auch als der Künstler sich letztlich daraus zurückzog, imstande und gewillt, seine Arbeit eigenständig und unabhängig fortzusetzen, weiterzuentwickeln und jegliche Verantwortung und Macht selbst zu übernehmen.<sup>193</sup> Im Rahmen des auf gegenseitigem Respekt basierenden Zusammenschlusses von Manglano-Ovalle und der Bevölkerung West Towns wurde die Entfaltung eines produktiven Gemeinschaftssinns angestrebt. Zu beachten ist aber, dass dabei keineswegs die Konstruktion eines homogenen Bündnisses, das einen harmonischen Zustand und die Gleichartigkeit der darin enthaltenen Identitäten vortäuscht und folglich jegliche Konflikte und Differenzen leugnet und entschärft, gewünscht war. Vielmehr wollte der Künstler die vielfältigen Charaktere der lateinamerikanischen Gesellschaftsschicht sogar betonen und existente heterogene Persönlichkeiten einander gegenüberstellen, um bestehende Divergenzen effektiv zur Kollision zu bringen und folglich weitere fortschrittliche Transformationen anzuregen. Das hinsichtlich dieses Anliegens zentrale Thema waren die den öffentlichen Raum dominierenden Auseinandersetzungen von Gangs. Manglano-Ovalle versuchte, die Anerkennung abweichender Identitäten zu fördern, indem er verschiedenen Banden angehörige Jugendliche im Prozess der Dokumentation und Repräsentation West Towns zusammenführte und hoffte, dass sich diese als Teil einer größeren gemeinschaftlichen Einheit, in der zwischenmenschliche Unterschiede erlaubt und akzeptiert sind und die ihnen eine neue komplexere Form der Identifikation bieten kann, erkennen würden. So kooperierten einerseits innerhalb von *Street-Level Video* einzelne Mitglieder differierender Straßenbanden, die sich im Zuge dessen zum Ausstieg aus der jeweiligen Gruppierung veranlasst fühlten. Andererseits arrangierte Manglano-Ovalle Begegnungen mit nicht direkt in das Projekt involvierten Mitgliedern einiger verfeindeter Gangs, von denen sich anschließend 30 Individuen, die vier rivalisierenden Banden zugehörten, zur Bewachung der Block Party bereit erklärten, um zumindest für diese beschränkte Zeit einen konkreten wie auch symbolischen neutralen Raum, in dem jedwede Identität geduldet und im Sinne einer größeren gesellschaftlichen Gemeinschaft respektiert wird, sicherzustellen.<sup>194</sup> Es ging Manglano-Ovalle dabei nicht um die von staatlicher Seite stets angestrebte Mäßigung

---

<sup>193</sup> Vgl. Kwon 2002, S. 34f und 200 sowie Moser 1998, S. 88.

<sup>194</sup> Vgl. Brenson 1995, S. 25f, Kester 2004, S. 117f sowie Manglano-Ovalle/Moser 1998, S. 61, 64-66 und 71.

sozialer Unruhen im Sinne einer künstlichen Herstellung von erzwungener Eintracht, der Überdeckung von Divergenzen und der Simulation einer heilen Welt. Diese Art von Interventionen dient lediglich der Bekämpfung der Symptome sozialer Diskrepanzen ohne an den zugrunde liegenden Ursachen zu rütteln. Manglano-Ovalle beabsichtigte hingegen, die in West Town vorhandene Reichhaltigkeit an Personen, Interessen und alltäglichen Herausforderungen hervorzuheben sowie alle Gesichter des Wohnviertels in fruchtbarer und anerkennender Weise kollidieren zu lassen und auf die Straße zu projizieren, sodass weder existente Divergenzen überdeckt wurden noch eine gesamte Bevölkerungsschicht samt ihren multiplen Persönlichkeiten in einer konstruierten kollektiven Identität vereinheitlicht oder auf bestimmte soziale Angelegenheiten und kulturelle Merkmale reduziert und festgelegt wurde.<sup>195</sup>

In „Tele-Vecindario“ lassen sich etliche Strategien und Anliegen identifizieren, die mit denen in „West meets East“ und „Changing Places“ von *The Art of Change* vergleichbar sind. So fand bei allen Projekten eine langfristige und intensive künstlerische Auseinandersetzung der TeilnehmerInnen mit der Materie statt, und es wurde jeweils ein üblicherweise vom Kunstfeld und der Gesellschaftsordnung ausgegrenztes Publikum, dem jegliche repräsentative Stimme in institutionellen Diskursen und der öffentlichen Meinungsbildung fehlt, einbezogen. In „Changing Places“ kam es zudem im Zuge der kritischen Auseinandersetzung der beteiligten Jugendlichen mit dem Eurozentrismus der Sammlung der Tate Gallery zur Entwicklung eines differenzierten Bewusstseins für die eigene Position und Verstrickung in soziale Machtverhältnisse und für systembedingte Missstände und Ursachen gesellschaftlicher Benachteiligungen. Der gleichfalls oppositionelle Charakter von „West meets East“ lag hingegen vor allem in der Illustration der hybriden kulturellen Identität der involvierten, vorwiegend bengalischen Mädchen und der dadurch erreichten produktiven Provokation und gesellschaftlichen Spannung sowie der Abwehr einer Vereinnahmung und Instrumentalisierung der eigenen differenten und exotisch anmutenden Erscheinung für den aufkommenden Kulturtourismus, der zwecks wirtschaftlicher Ausbeutung dazu tendiert, miserable Lebensbedingungen zu ästhetisieren und idealisieren. Ein Schwerpunkt des Projekts lag ferner auf der Mitbestimmung durch die Teilnehmerinnen, die durch ihre Ideen, Neigungen und Fähigkeiten alle Arbeitsschritte deutlich beeinflussten.<sup>196</sup> Die vereinigende Thematik der Bewältigung eines zwischen zwei widersprüchlichen Kulturen situierten Alltags jedoch, die alle Beteiligten betroffen haben mag, kann in Verbindung mit dem gemeinschaftlich fabrizierten,

---

<sup>195</sup> Vgl. Manglano-Ovalle 1994, S. 14-16, Manglano-Ovalle/Moser 1998, S. 64-66 sowie Kwon 1996, S. 34.

<sup>196</sup> Vgl. Mörsch 2005b, S. 115-123.

homogen wirkenden Plakat, durch das sich alle repräsentiert fühlen sollten, eventuell zur Reduktion der Schülerinnen auf eine kollektive Identität führen und diese auf ihre Problemlage festnageln. Andere Anschauungen, variierende Persönlichkeitsphänomene und unterschiedliche Umgangsformen, die im Laufe des Prozesses von „Tele-Vecindario“ zur umfassenden Berücksichtigung mannigfacher Identitäten stets in den Vordergrund gerückt wurden, ließ „West meets East“ weitgehend außer Acht. Bei „Changing Places“ hatten die partizipierenden Jugendlichen indessen die Möglichkeit, zur Darlegung der eigenen Interessen individuelle Motive und Posen für das kooperativ produzierte Werk zu wählen und konnten daher vielfältige Bilder und Bedeutungen erzeugen. Diese wurden durch den einheitlichen Rahmen des von ihnen bearbeiteten Gemäldes, der aber dennoch spezifische, einzigartige und abweichende Elemente erlaubte, zusammengehalten. Die so entstandenen reichhaltigen Selbstrepräsentationen wurden anschließend in einem institutionellen Raum ausgestellt, sodass die betroffenen, sozial benachteiligten Subjekte ein Zugehörigkeitsgefühl ausbilden, sich an einem legitimierte Diskurs beteiligen und sich in diesem selbst vertreten konnten. Ungewiss ist allerdings, ob es in diesem Zusammenhang zu einer fragwürdigen und folgenlosen Zufriedenstellung einer unterprivilegierten Randgruppe gekommen ist ohne nachhaltige Kritik an Missständen auszuüben und existente, alltägliche Konflikte angesichts der ungleichen Verteilung von sozialem, symbolischem und ökonomischem Kapital durch das Zugeständnis eines offiziellen Sprachrohrs überdeckt wurden. Solch ein Abbau von gerechtfertigtem Zorn und Ärger trägt zwar wie bereits erläutert zur Aufschiebung gesellschaftlicher Unruhen, nicht aber zur Herbeiführung der notwendigen Reformen und grundlegenden Transformationen bei. Während Manglano-Ovalle und *Street-Level-Video* sämtliche Unstimmigkeiten und damit verbundene Forderungen und Beanstandungen explizit zum Ausdruck brachten, hinterließ die Präsentation des Prozesses und des Endergebnisses des Projekts von *The Art of Change* einen bedenklich harmonischen Eindruck.<sup>197</sup> Es scheint, als wären konstruktive Kollisionen und Kontroversen hier eher vermieden als hervorgerufen worden.

### **3.2 Funk Lessons/Adrian Piper**

Adrian Piper wurde 1948 in New York geboren, absolvierte eine künstlerische Ausbildung an der School of Visual Arts und entschloss sich anschließend zum Studium der Philosophie an der Harvard University in Cambridge, das sie mit dem akademischen Doktorgrad (Ph.D.) beendete und in dessen Folge sie einige Zeit später eine fixe Anstellung als Professorin am Wellesley

---

<sup>197</sup> Vgl. Mörsch 2005b, S. 125-127 sowie Manglano-Ovalle 1994, S. 14-16.

College annahm. Heute lebt und arbeitet Piper, die sich als Philosophin sowie als Künstlerin versteht, in Berlin.<sup>198</sup> Piper, die afroamerikanischer Abstammung ist und eine helle Hautfarbe aufweist, sah sich privat wie beruflich von verschiedensten Seiten mit vielfältigen diskriminierenden Umgangsformen konfrontiert. Sie begann ihre künstlerische Karriere im Umfeld der Konzeptkunst, bis sie sich 1970 von gesellschaftlichen Ereignissen wie der aufkeimenden Frauenbewegung, der US-Invasion in Kambodscha und der Erschießung friedlich protestierender StudentInnen dazu veranlasst fühlte, ihre Arbeit zunehmend mit politischen Inhalten aufzuladen. Im Zuge ausgedehnter gedanklicher Erkundungen der eigenen Identität und sozialen Position als Frau, Afroamerikanerin und Künstlerin und den daraus resultierenden gesellschaftlichen Nachteilen offenbarten sich der allgegenwärtige Rassismus in seinen sämtlichen Variationen, die Angst vor als different empfundenen Individuen und die Projizierung deklassierender Stereotype als thematische Konstanten in ihrem Werk. Die künstlerischen Arbeiten Pipers wurden kontinuierlich von einer umfangreichen Textproduktion begleitet, in der sie jeweilige Ansätze und persönliche Standpunkte darlegte. Die wichtigsten methodischen Aspekte und Grundsätze ihrer Praxis, die auch für die hier vorzustellende Performance „Funk Lessons“ von Bedeutung sind, sollen im Folgenden kurz erläutert werden. Pipers gesamtes Schaffen durchzog der Drang nach sozialem Wandel, der sich insbesondere in einer Veränderung der herrschenden Gesellschaftsordnung, der Auslöschung von Rassenklischees und der uneingeschränkten Akzeptanz aller ethnischen Bevölkerungsgruppen ausdrücken sollte. Um diesem Ziel stückchenweise näher zu kommen, bemühte sich die Künstlerin fortwährend um den Aufbau einer dialogischen Beziehung zwischen ihren Werken und den BetrachterInnen, die sich in unmittelbaren Reaktionen des Publikums sowie transformativen Reflexionen der eigenen Denk- und Verhaltensweisen äußert.<sup>199</sup> Demnach existierte für Piper eine Arbeit nie für sich, sondern fungierte immer lediglich als „*Medium der Veränderung zwischen KünstlerIn und BetrachterIn*“<sup>200</sup>. Diese auf der interpersonellen Ebene angesetzte Intervention erlangte nach Piper im Zuge zwischenmenschlicher Zusammenstöße besonders große Leistungsfähigkeit und somit eine potenziell hohe Wirksamkeit, weshalb Piper des Öfteren in Performances zur Übermittlung zentraler Botschaften auf ihre eigene Person zurückgriff.<sup>201</sup> Dennoch kennzeichnet Pipers Schaffen eine mediale und formale Vielfalt, die sich aus der Vorrangstellung des Inhalts gegenüber ästhetischen Maßnahmen ergab. So wählte die Künstlerin das jeweilige künstlerische Medium nach dessen Eignung zur Veranschaulichung

---

<sup>198</sup> Vgl. [www.adrianpiper.com/docs/AMSPWebsiteCVJan09.pdf](http://www.adrianpiper.com/docs/AMSPWebsiteCVJan09.pdf), 25. 10. 2009 sowie [www.adrianpiper.com/adrian\\_piper.shtml](http://www.adrianpiper.com/adrian_piper.shtml), 25. 10. 2009.

<sup>199</sup> Vgl. Piper 1974, S. 124-126, Piper 1990, S. 263f, Kravagna 1999, S. 24-26 sowie Breitwieser 2002, S. 19-21.

<sup>200</sup> Piper 1974, S. 127.

<sup>201</sup> Vgl. Piper 1974, S. 128f.

der zu überbringenden Aussage aus und legte sich daher nicht auf bestimmte Stilmittel fest.<sup>202</sup> Dementsprechend lehnte sie ferner die Verwendung einer elitären Kunstsprache ab und wollte ihre Anliegen stets so deutlich wie möglich formulieren und einem breiten Publikum zugänglich machen.<sup>203</sup> In diesem Zusammenhang versuchte sie auch häufig, den ausdrücklichen künstlerischen Kontext zu meiden und ihre „*Kunst unauffällig in nicht-künstlerische Situationen einfließen zu lassen*“<sup>204</sup>, sodass sich die BetrachterInnen direkt angesprochen fühlten und die künstlerischen Arbeiten in Verbindung zu deren Leben standen. Konsequentermaßen war es ebenso wenig Pipers Absicht, auf abstrakte und distanzierte Weise über das Publikum nicht betreffende politische und gesellschaftliche Missstände zu informieren, sondern dieses und seine Umgebung unmittelbar in das behandelte Thema mit einzuschließen und etwa dessen eigenen Beitrag zum Rassismus darzulegen. Das einzelne Individuum sollte mit seinen persönlichen unwillkürlichen Reaktionen und Empfindungen angesichts unvertrauter Elemente, die ihm im Rahmen einer Arbeit präsentiert wurden, den dazugehörigen Vorurteilen und Stereotypen sowie den gängigen Verteidigungsstrategien der eingenommenen diskriminierenden Standpunkte und defensiven Abwehrmechanismen gegenüber jeglicher Kritik am eigenen Verhalten konfrontiert werden. Nur durch diesen Erfahrungsprozess, der eine gezielte Auseinandersetzung mit den eigenen Einstellungen und die Darlegung der üblichen, jedoch nicht fundierten entsprechenden Rechtfertigungen beinhaltet, ist es nach Piper möglich, die BetrachterInnen zu einer Schärfung ihrer Eigenwahrnehmung und –beobachtung und zur selbstkritischen Reflexion ihrer Fehleinschätzungen anzuregen. Erst diese Umstände vermögen dann individuelle Veränderungen auszulösen, die sich im Sinn einer Horizonterweiterung, der Bereicherung des persönlichen Weltbilds und eines friedlichen und ausgeglichenen Zusammenlebens für alle Beteiligten positiv auswirken und nach und nach eine Umgestaltung der Gesellschaft herbeiführen können.<sup>205</sup>

Die Konzipierung der von 1982 bis 1984 in verschiedenen Städten der USA wiederholt aufgeführten Performance „Funk Lessons“<sup>206</sup>, deren Untertitel „A Collaborative Experiment in Cross-Cultural Transfusion“ bereits auf den stark partizipatorischen Charakter und

---

<sup>202</sup> Vgl. Piper 1990, S. 269.

<sup>203</sup> Vgl. Berger/Piper 1990, S. 84f sowie Piper 1974, S. 137.

<sup>204</sup> Piper 1974, S. 132.

<sup>205</sup> Vgl. Piper 1990, S. 265-270, Kravagna 1999, S. 24-27 sowie Kester 2004, S. 72-77 und 81.

<sup>206</sup> Neben etlichen von Piper privat organisierten „Funk Lessons“, an denen nur einige wenige FreundInnen und Bekannte der Künstlerin teilnahmen, fand die Performance von März 1983 bis März 1984 sieben Mal in größerem Rahmen statt. Die Aufführungsorte in chronologischer Reihenfolge waren: Nova Scotia College of Art and Design in Halifax (Nova Scotia), Walker Art Center and the Minneapolis College of Art and Design in Minneapolis (Minneapolis), University of California at Berkeley in Berkeley (Kalifornien), San Francisco Art Institute in San Francisco (Kalifornien), The Women’s Building in Los Angeles (Kalifornien), California Institute of Art in Los Angeles (Kalifornien), New Langton Arts in San Francisco (Kalifornien). Vgl. Piper 1996, S. 233 sowie [www.adrianpiper.com/docs/AMSPWebsiteCVJan09.pdf](http://www.adrianpiper.com/docs/AMSPWebsiteCVJan09.pdf), 25. 10. 2009.

unberechenbaren Verlauf der Aktion hinweist, begann mit Pipers Wahrnehmung der von der weißen Bevölkerung häufig empfundenen Feindseligkeit gegenüber der Populärkultur der schwarzen ArbeiterInnenklasse. Die vorherrschenden Annahmen, die Musikrichtung Funk etwa wäre vulgär, unstrukturiert und bedeutungslos, bekam Piper selbst zu spüren, als sie die entsprechende Musik in frühe Arbeiten integriert hatte und ihr aus diesem Grund vom weißen Kunstpublikum stets die Trivialisierung der politischen und ästhetischen Inhalte ihrer Werke vorgeworfen wurde. Während sich diverse populäre Phänomene im Rahmen der Hochkultur aneignen und wiederverwerten ließen und auch weitgehende Anerkennung ernteten, schien dies nicht für die Populärkultur der afroamerikanischen Gemeinschaft zu gelten.<sup>207</sup> Um die zumeist oberflächlichen und rassistischen Stereotype auszuräumen und breite Bevölkerungsschichten mit den Vorzügen von Funk-Musik und –Tanz vertraut zu machen, veranstaltete Piper „Funk Lessons“, in denen sie ihr Publikum in die Geschichte, die Inhalte und die Struktur dieses Genres einführte sowie dessen zahlreiche Einflüsse auf Musikrichtungen der weißen Kultur darlegte. Zunächst fanden diese Performances unangekündigt und spontan in privatem Rahmen statt, indem Piper mehrere Personen zu sich nach Hause einlud, anfangs klassische Musik auflegte und dann immer wieder zu Funk-Stücken überging. In Folge variierender Reaktionen ihrer Gäste, die von Verwirrung und Verlegenheit über Verärgerung, Angst und Wut bis zu Aufregung und Verachtung reichten, versuchte Piper, systematisch über die Ursprünge und Motive dieser Widerstände zu diskutieren und dann zusammen mit allen Beteiligten in entspannter Atmosphäre die Musik samt ihren persönlichen Konnotationen zu analysieren. Im Laufe ausgedehnter Konversationen erwiesen sich die teils sehr intensiven Reaktionen hauptsächlich als Folge von wachgerufenen, aber negierten rassistischen Gefühlen und dem Eindruck von sexueller Aufdringlichkeit, Monotonie und Geistlosigkeit einzelner Lieder. Die Artikulation dieser vorwiegend unbewussten Ursachen für die Ablehnung von Funk, die gezielte Auseinandersetzung mit verwandten Themen und die Konfrontation mit kontrastierenden Informationen etwa zur rhythmischen, melodischen und inhaltlichen Komplexität des Funk trugen oft zum Abbau stereotyper Ansichten und zum besseren Verständnis der fremden Kultur bei. Zusätzlich zu der analytischen und theoretischen Beschäftigung mit diesem Musikgenre und den eigenen diesbezüglichen Standpunkten wollte Piper ihrem Publikum auch die positiven emotionalen und sozialen Erfahrungen, die Funk bieten kann, im Rahmen eines Tanzabends näher bringen. So lud die Künstlerin zu größer angelegten Performances für 50 bis 100 Beteiligte und beabsichtigte damit, eine gemeinsame unterhaltsame Aktivität in einer anregenden Situation zu initiieren und zugleich die üblichen Anschauungen hinsichtlich der afroamerikanischen

---

<sup>207</sup> Vgl. Berger 1999, S. 29, Berger/Piper 1990, S. 89 sowie Piper 1994, S. 498.

Gesellschaftsgruppe generell und Funk im Speziellen zu untersuchen, zu hinterfragen und zu destabilisieren. Im Zuge dessen standen Bezugnahmen weißer Musiker auf die schwarze Populärkultur ebenso wie die unwissenschaftliche Annahme, Schwarze könnten besser tanzen als Weiße, oder andere unterdrückte rassistische Überzeugungen und sozialpsychologische Gründe für die Ablehnung von Funk zur Debatte. Die Performances begannen jeweils als partizipatorische Unterrichtseinheit, bei der Piper als Instrukteurin agierte.<sup>208</sup> Zu Beginn führte sie mit musikalischer Begleitung einige grundlegende Tanzbewegungen vor und übte diese mit den TeilnehmerInnen ein. Auch die Rolle des Tanzens in der afroamerikanischen Kultur, in der es dabei primär um kollektive soziale Vereinigung und das gemeinsam erlebte Vergnügen und weniger um Kompetenz, Leistung und publikumsorientierte Unterhaltung geht, war ein wesentlicher Leitgedanke. In diesem Zusammenhang strebte Piper unter anderem durch die Aufforderung, sich nicht mit anderen zu vergleichen, sondern sich auf die eigenen Bewegungen und unmittelbaren Auswirkungen der Musik zu konzentrieren, die Herstellung einer entkrampften Atmosphäre an, in der sich alle Personen wohl fühlen und ihren Empfindungen und Bedürfnissen freien Lauf lassen können. Ziel war die Vermittlung einer spezifischen Körpersprache, die sich schließlich alle zu verwenden zutrauten. Anschließend führte die Künstlerin neben der weiteren Vertiefung in das Tanzerlebnis auch in die Musik ein und erörterte anhand repräsentativer Hörbeispiele Ursprünge, Merkmale und Themen des Funks sowie dessen Beziehungen zu anderen Musikgenres. Das Publikum sollte zuhören, indem es tanzte, um durch die Verbindung lustvoller Erfahrungen mit politischen Inhalten empfänglicher für sämtliche theoretische Information zu werden, kulturelle und ethnische Barrieren zu überwinden, entsprechende simplifizierende Vorurteile abzulegen und restriktive Vorstellungen von Hochkultur auszuweiten. Kurze Pausen ließen Zeit für Fragen und Kommentare. Aus der Auseinandersetzung mit den individuellen Reaktionen und Gegenreaktionen, die wiederum stark variierten, Abneigung, Unsicherheit, Widerstand, Interesse, Neugier und Euphorie beinhalteten, einen vielstimmigen Dialog initiierten und den weiteren Verlauf des Abends bestimmten, resultierten offene und teils sehr leidenschaftlich geführte Diskussionen. Die „Funk Lessons“ waren so strukturiert, dass mit fortschreitender Stunde Konversationen den Vortrag ersetzten und sich das Format der Unterrichtseinheit zunehmend zu einer partizipatorischen und kooperativen Begebenheit wandelte, die durch die Aufhebung der Distanz zwischen der Lehrerin und den Lernenden und der dazugehörigen hierarchischen und oppositionellen Beziehung eine gesteigerte Vertrautheit mit den präsentierten Kompositionen und Bewegungen ermöglichte. Die Performance ließ folglich die Trennung zwischen Künstlerin und Publikum hinter sich und

---

<sup>208</sup> Vgl. Piper 1996, S. 231-236, Piper 1994, S. 498, Berger 1999, S. 29 sowie Leibovitz Steinman 1995, S. 267.

tendierte zur temporären sozialen Vereinigung in einem gemeinsamen Prozess, in dem Funk als kollektives und kommunikatives Medium zur Verschiebung persönlicher, kultureller und politischer Grenzen diente. Erfolgreiche Versionen der „Funk Lessons“ (Abb. 33-36) endeten demnach als ausgelassene Tanzparty, während erfolglose Veranstaltungen eine von Konfusion und Ärger erfüllte Stimmung entwickelten.<sup>209</sup>

Bemerkenswert an dem Konzept Pipers war insbesondere die Umkehrung des in gemeinschaftsorientierter Kunst üblichen Ansatzes, eine unterprivilegierte Bevölkerungsgruppe für ein Projekt auszuwählen und diese mit gewissen Fähigkeiten, Informationen und Erfahrungen zu bereichern oder in ihrem Kampf um gesellschaftliche Gleichberechtigung zu unterstützen. Die an den „Funk Lessons“ teilnehmenden Personen wurden nicht nach einer bestimmten Kategorie definiert und bekamen keine einheitliche und reduktive Identität zugewiesen, sondern fanden sich auf das Angebot der Künstlerin hin ein und wiesen zunächst keine engere Verbindung zueinander auf. Daraus ergab sich eine hinsichtlich Rasse und Geschlecht gemischte HörerInnenschaft, die zu verschiedenen Anteilen aus StudentInnen, KünstlerInnen, ZufallsbesucherInnen und Zaungästen bestand, sich aber tendenziell dem vornehmlich weißen, aus Mittel- und Oberschicht stammenden Kunstpublikum annäherte. Die Künstlerin ermöglichte nun den beteiligten Personen die Aneignung der Kultur der schwarzen ArbeiterInnenklasse in der Annahme, dass auch die vielfältigen Kompetenzen, das umfangreiche Wissen und die positiven sozialen Erscheinungen einer randständigen Gruppe eine Bereicherung für die bevorzugte Bevölkerung darstellen. Damit widersetzte sie sich der verbreiteten, elitären und überheblichen Praxis, immer nur in der vorherrschenden Gesellschaftsschicht gebräuchliche Fertigkeiten, Sitten und Kenntnisse zur Verbesserung benachteiligter Individuen und ihrer Umstände heranzuziehen und ironisierte deren konstruierte Bedürftigkeit, Mangelhaftigkeit und Hilflosigkeit. Zugleich wehrte sie sich dagegen, die dominante Ideologie als uneingeschränkte Norm anzuerkennen oder zu bestätigen. Ein gut situiertes Publikum beschäftigte sich folglich mit ihm fremden Elementen, profitierte von den Umgangsformen schlecht positionierter, oft diskriminierter Personen und wurde dadurch vermutlich auch dazu angeregt, sein eventuell rassistisch geprägtes Weltbild zu überdenken, sein Bewusstsein zu erweitern und die eigenen Sicht- und Handlungsweisen differenziert zu beobachten. Hier offenbarte sich eine weitere Verschiebung im Zugang zu partizipatorischen und sozial engagierten Kunstprojekten. Während gewöhnlich die Marginalisierten an ihrer Repräsentation zu arbeiten haben, wurde bei Piper die dominante Gesellschaftsgruppe aufgefordert, unter anderem zu ihren eigenen Gunsten im Sinn

---

<sup>209</sup> Vgl. Piper 1996, S. 231-233, Berger 1999, S. 29f, Piper 1994, S. 498 sowie Kravagna 1998, S. 37.

einer Entfaltung ihres Denkvermögens und eines Zuwachses ihres Erfahrungsreichtums ihre häufig verfälschte Wahrnehmung zu korrigieren. Vorgesehen war demnach, dass alle Beteiligten einschließlich der Künstlerin selbst, die kein Geheimnis um den eigenen erhofften Gewinn machte, aus diesem Prozess einen individuellen Nutzen ziehen können. Der gemeinschaftsorientierten KünstlerInnen oft vorgeworfenen Heuchelei und verdeckten, aber primären persönlichen Bereicherung ging Piper aus dem Weg, indem sie ihre eigennützige Motivation abseits der vom Publikum im Zuge der Kommunikation erworbenen Erkenntnisse, dem kollektiv erlebten Vergnügen und dem gesellschaftlichen Ziel der Eliminierung aller Varianten des Rassismus offen und ehrlich artikuliert.<sup>210</sup> Dies wird an folgendem Zitat deutlich:

*„Darüber hinaus geht mit meinen Performances der >Funk Lessons< (selbstverständlich) auch ein bestimmtes Eigeninteresse einher. Ignoranz und Xenohobie gegenüber der ästhetischen Ausdrucksweise der schwarzen ArbeiterInnenklasse haben von Beginn an das Verständnis geprägt, dass [sic] das Publikum meinen Performances entgegenbrachte [...] Diese Einsicht zwang mich zu einer Entscheidung: entweder ein kulturelles Kommunikationsmedium aufzugeben, das stets Teil meines Lebens und meiner Identität als schwarze Frau gewesen war, oder dieses Medium mit meinem Publikum zu teilen, um es in meiner Arbeit erfolgreich als Kommunikationswerkzeug oder gemeinsame Sprache einsetzen zu können, die als solche auch anerkannt und verstanden würde.“<sup>211</sup>*

Zu diesem Zweck bot Piper aber keine vorhersehbare und rein didaktische Aufbereitung und Präsentation der Materie an, sondern gab einen Großteil der Verantwortung und Bestimmung über den Verlauf der „Funk Lessons“ an die jeweiligen TeilnehmerInnen ab, die die Gelegenheit hatten, ihre unwillkürlichen Empfindungen auszudrücken, welche anschließend auch ernst genommen und gemeinsam bearbeitet wurden. Das Publikum konnte somit durch seine Reaktionen den Prozess effektiv beeinflussen, während Piper auf ihre eigene Autorität und Kontrolle über den Hergang der Performances verzichtete und sich auf ein durchaus riskantes und unberechenbares Szenario mit offenem Ausgang einließ. Die ursprüngliche Lernsituation verfügte demnach über großes Potenzial, sich zum reichhaltigen Dialog zu entwickeln, und die Unterscheidung zwischen Performerin und BetrachterInnen löste sich in einem kooperativen Verhältnis auf, im Rahmen dessen keine hierarchischen Gliederungen existierten und eine tatsächliche Partizipation der beteiligten Personen möglich war.<sup>212</sup>

Das Projekt „Familienstudio Kotti“, in dem Bill Masuch im Rahmen der Gruppe *Kunstcoop*© PassantInnen zur Aufnahme fiktiver Familienbilder einlud, weist einige Parallelen zu Pipers

---

<sup>210</sup> Vgl. Piper 1990, S. 269, Piper 1996, S. 237-241, Piper 1994, S. 498 sowie Kravagna 1998, S. 37f.

<sup>211</sup> Piper 1996, S. 239.

<sup>212</sup> Vgl. Piper 1996, S. 243 sowie Kravagna 1998, S. 37.

„Funk Lessons“ auf. Zunächst arbeiteten die Künstlerinnen mit einem zufälligen und beliebigen Publikum, das sich zur Partizipation an den Aktionen entschied, statt dieses nach einer gewissen Kategorie auszuwählen, zu definieren und somit auf bestimmte Identitätsmerkmale festzulegen. Diese Vorgangsweise ermöglichte überdies die Annäherung verschiedener Individuen, die Auseinandersetzung mit Differenzen und die Würdigung variierender Lebensstile. In beiden Fällen sollte eine Konfrontation mit fremdartigen Elementen, die in Widerspruch zu stereotypen Standpunkten und Verhaltensklischees standen, entsprechende Denkanstöße geben, Selbstreflexionen anregen, restriktive Vorstellungen bewusst machen und produktiv erweitern, routinierte hierarchische Ordnungen und soziale Ausschlüsse unterwandern und eine umfassende kulturelle Akzeptanz fördern. Es kam jeweils zur nachdrücklichen Kritik der Klassengesellschaft, zu einer Betonung der Vielfalt gleichwertiger Perspektiven, zur Eröffnung neuer Handlungspotenziale und politisch brisanter Ausdrucksfähigkeiten, zur Überschreitung symbolischer Grenzen und zu fühlbaren Verschiebungen im sozialen Gefüge. Das Konzept, mit dem Masuch an ihr Vorhaben herantrat, entpuppte sich jedoch als ein recht determinierter Plan mit weitgehend unbeweglichen Anweisungen. Im Verhältnis zu den „Funk Lessons“, in denen sich stets unvorhersehbare Prozesse mit abweichenden Effekten entfalteten, da die TeilnehmerInnen ihre Reaktionen frei ausdrücken konnten und diese als integrierter Teil der Performance deren weiteren Verlauf bestimmten, ließ Masuch den in ihr Projekt involvierten Personen relativ wenig Spielraum. Deren Einfluss auf den Fortgang der Vermittlungsaktion beschränkte sich auf die Entscheidung für eine von mehreren zur Ausführung vorgegebenen Alternativen. So konnten sie aus drei angebotenen Hintergründen und Bildvorlagen wählen und die gemäß der präferierten Vorlage eingenommene Position für die zu produzierende Fotografie bestimmen.<sup>213</sup> Die Künstlerin bewahrte hier folglich ihre Autorität und behielt überwiegend die Kontrolle über die Entwicklung der Tätigkeiten.

### **3.3 Museum Highlights: A Gallery Talk/Andrea Fraser**

Andrea Fraser wurde 1965 in Billings in Montana geboren, wuchs in Berkeley in Kalifornien auf und lebt, lehrt und arbeitet heute in Los Angeles. Nachdem sie die High School ohne Abschluss verlassen hatte, besuchte Fraser die School of Visual Arts in New York, brach aber auch diese Ausbildung im letzten Jahr ab und wurde am Independent Study Program des Whitney Museum of American Art aufgenommen. Dort stand die Künstlerin zunächst primär unter dem Einfluss des bereits erwähnten Kunstkritikers Craig Owens, machte sich mit vielfältigen theoretischen

---

<sup>213</sup> Vgl. Masuch 2002, S. 131-138 sowie Kravagna 1998, S. 37.

Bezugspunkten vertraut und entwickelte daraus frühzeitig spezifische künstlerische und kritische Ansätze.<sup>214</sup> Bekannt wurde Fraser mit ihren „Gallery Talks“, inszenierten Performances von Museums- und Ausstellungsführungen, die einen eigenständigen Werkkomplex in ihrem Schaffen bildeten<sup>215</sup> und sich mit Präsentationsformen, Hierarchien, Ausschlussmechanismen und konditionierten Verhaltensweisen im Kunstsystem beschäftigten.<sup>216</sup> Im Kontext der „Gallery Talks“ war die Ausübung einer widerständigen Aktivität, die innerhalb des künstlerischen Felds gegen bestehende Strukturen ankämpft anstatt die ihr zugeschriebenen Aufgaben zu erfüllen, ein zentrales Anliegen Frasers, das mit ihrem Verständnis von relevanter und qualitativ hochwertiger künstlerischer Praxis übereinstimmte. So wollte sich Fraser nie in vorgezeichnete Verhältnisse und Hierarchien einfügen noch mit ihrer Arbeit zur Bestätigung, Repräsentation, Bewahrung und Reproduktion der Mechanismen des Kunstsystems beitragen, sondern beabsichtige stets die Subversion erstarrter Konzeptionen, Positionen und Funktionsweisen. Zu diesem Zweck analysierte und interpretierte die Künstlerin in ihren Werken das Kunstfeld samt ihrem eigenen diesbezüglichen Standpunkt aus jeweils variierenden Perspektiven, um anschließend mit dem Ziel einer Transformation der gegebenen Konditionen sich diesen zu widersetzen und eine oppositionelle Intervention in entsprechende autoritäre und dominante institutionelle Gliederungen und soziale Beziehungen zu unternehmen.<sup>217</sup> Im Zuge dessen lehnte sie die ungleichmäßige Verteilung gesellschaftlicher und politischer Voraussetzungen und ökonomischer und intellektueller Kompetenzen zur Aneignung und Herstellung von Kunst ab. Auch die daraus resultierende Tendenz zur Monopolisierung der Kunst- und Diskursproduktion sowie des symbolischen und materiellen Konsums künstlerischer Ergebnisse, die im Interesse der wenigen daran beteiligten Personen und Institutionen zur Aufrechterhaltung ihres legitimierten und bevorzugten Status verfolgt wird, wurde von Fraser einer scharfen Kritik

---

<sup>214</sup> Vgl. Fraser/Dziewor 2003, S. 78-80, Kat. Andrea Fraser 2003, S. 283 sowie Fraser 2005, Klappentext.

<sup>215</sup> Der erste, bereits in der Einleitung dieses Texts beschriebene „Gallery Talk“ mit dem Titel „Damaged Goods Gallery Talk Starts Here“ entstand 1986 als Beitrag zu der Ausstellung „Damaged Goods: Desire and the Economy of the Object“ im New Museum of Contemporary Art in New York und setzte sich mit institutionellen Beziehungen und repräsentativen Machtverhältnissen sowie den Forderungen des Museums an soziale Identität, Umgangsformen, Lebensstile und Anschauungen seiner BesucherInnen auseinander. Fraser eignete sich dafür die Rolle der imaginären Museumsdozentin Jane Castleton an, sodass weder ein Hinweis auf den Kunststatus und die Inszenierung der Ausstellungsführungen existierte noch diese mit der ausstellenden Künstlerin Andrea Fraser in Verbindung gebracht wurden. Später realisierte Fraser zur Verdeutlichung und Reflexion ihres eigenen Standpunkts im Kunstfeld Museumsführungen auch unter ihrem eigenen Namen und aus der Position einer Künstlerin. Bis 1991 folgten in abgewandelten Formen und mit verschiedenen inhaltlichen Schwerpunkten etliche weitere „Gallery Talks“, in denen unter anderem die bereits erwähnten Themen noch differenzierter behandelt wurden: „The Fairy Tale: A Gallery Talk“ (1986) für die Ausstellung „The Fairy Tale: Politics, Desire and Everyday Life“ im Artists‘ Space, New York; „Museum Highlights: A Gallery Talk“ (1989) im Philadelphia Museum of Art; „May I help you“ (1991) in Kooperation mit Allan McCollum in der American Fine Arts, Co. Galerie, New York; „Welcome to the Wadsworth“ (1991) im Wadsworth Atheneum, Hartford. Vgl. Kat. Andrea Fraser 2003, S. 108f, 114f, 122-126 und 283, Fraser 1992, S. 9 sowie Fraser 1988, S. 240-243.

<sup>216</sup> Vgl. Dziewior 2003, S. 6.

<sup>217</sup> Vgl. Alberro 2005, S. XXIIIff, Möntmann 2002, S. 49, Fraser 1995, S. 35-38 sowie Fraser 1992, S. 3-5.

unterzogen. Die Künstlerin wandte sich somit gegen den Umstand, dass die private Kultur einer bestimmten gehobenen bürgerlichen Gesellschaftsklasse durch deren Veröffentlichung als Kunst im Rahmen einer kulturellen Institution als universelle, legitime und offizielle Kultur definiert und damit einerseits der gesamten Zivilisation als einzig gültige Kultur aufgedrängt wird und andererseits abweichende kulturelle Phänomene anderer Bevölkerungsschichten zur Bedeutungslosigkeit verurteilt werden. Zudem wollte Fraser ihre eigene Kunst nicht bloß für den privaten Genuss, als Mittel zum Ausdruck von Prestige und persönlicher Überlegenheit und folglich als Beitrag zur Rechtfertigung des Anspruchs auf umfassende Privilegien und einflussreiche Machtpositionen eben dieser Gesellschaftsklasse instrumentalisiert sehen. Das ideologische Grundgerüst, auf dem der Kunstbetrieb basiert, stand demgemäß samt allen dadurch produzierten Diskriminationen und Normen zur Diskussion, wobei sich Fraser zugleich immer der Erkundung von Möglichkeiten zu deren Unterwanderung widmete.<sup>218</sup> Diese und verwandte Thematiken kamen ebenfalls in den „Gallery Talks“, von denen hier die Arbeit „Museum Highlights: A Gallery Talk“ herausgegriffen und kommentiert werden soll, wiederholt zum Vorschein.

Die fiktive Museumsführung „Museum Highlights: A Gallery Talk“ fand im Februar 1989 fünf Mal im Philadelphia Museum of Art statt. Fraser bediente sich dazu der schon in vorangegangenen „Gallery Talks“ kreierten Identität der imaginären Museumsdozentin Jane Castleton und verwies nicht unmittelbar auf die künstlerische Bedeutung der Vermittlungsaktion. Fraser alias Castleton bot somit variierenden Publikumsgruppen, die sich jeweils aus informierten TeilnehmerInnen, die um den Status des Projekts und der Künstlerin Bescheid wussten, und nichtsahnenden Personen, die mit einer gewöhnlichen Museumstour rechneten, zusammensetzten, einen Rundgang durch die Räume des Philadelphia Museum of Art an.<sup>219</sup> In schlichtem Kostüm und strenger Frisur verkörperte Castleton eine Repräsentantin des Museums, deren konservatives Auftreten sich mit den von der kulturellen Institution vertretenen Werten deckte (Abb. 37). Sie entsprach demnach in ihrer Erscheinung den Vorstellungen einer gewöhnlichen Museumsführerin, vermittelte aber gegenläufige oder sehr überzogen artikulierte Inhalte, die in Kombination mit äußerst irritierenden Verhaltensweisen deutlichen Widerstand gegen die Erfüllung der Erwartungen der BesucherInnen leisteten. So wandte sie sich einerseits, während sie noch sprach, vom Publikum ab, um in eine andere Richtung zu eilen, erlaubte sich eine übertrieben ausgeprägte Gestik sowie einen teilweise hysterischen Tonfall und ließ sich zu

---

<sup>218</sup> Vgl. Alberro 2005, S. XXXIV, Fraser 1995, S. 37-40, Fraser 1994, S. 157f sowie Fraser 1992, S. 5f.

<sup>219</sup> Vgl. Fraser 1991, S. 95f sowie Baker 2003, S. 24.

emotionalen und unbeherrschten Entgleisungen, die ihre fachliche Unkenntnis der Materie aufzeigten, verführen. Andererseits lieferte Castleton in ihrer Rede nicht die üblichen ästhetischen und kontextuellen Informationen zu Museum, Ausstellungsräumen und Kunstwerken, nach denen ihre ZuhörerInnen verlangten, sondern zitierte aus unterschiedlichen institutionellen, kulturellen, politischen und wirtschaftlichen Quellen wie etwa aus archivierten und aktuellen Museumsdokumenten und Zeitungsartikeln, alten Berichten eines städtischen Komitees oder medizinischen und soziologischen Gutachten, sodass variierende Stimmen in einer merkwürdigen Einheit zusammengefasst und im Zuge dessen die an Kunstwerke und –museen gebundenen sozialen Voraussetzungen und Beziehungen thematisiert wurden.<sup>220</sup> Am Anfang der Führung hob Castleton mit einer aus einer Publikation des Museums übernommenen Floskel<sup>221</sup> die Wichtigkeit von Mitgliedschaften für das Museum hervor und wies damit auf die enorme Bedeutung der MäzenInnen und SponsorInnen der Institution hin, die letztendlich über die Programmatik des Hauses entscheiden. Da es in den USA üblich ist, dass MuseumsdozentInnen ihrer Tätigkeit auf freiwilliger Basis und ohne Bezahlung nachgehen, zählte sich Castleton nicht ohne Stolz auch selbst zu dieser Zielgruppe.<sup>222</sup> Anschließend folgten Bemerkungen zur Entstehungsgeschichte, den Aufgaben und der erzieherischen und politischen Funktion des Museums, das unter anderem der Ausbildung guten Geschmacks, der Besserung unterprivilegierter Bevölkerungsschichten und der Anleitung zur Entwicklung eines präferierten Lebensstils dienen sollte.<sup>223</sup> In diesem Sinn verglich Castleton das Museum mit anderen öffentlichen Einrichtungen wie einem zoologischen Garten oder einer Bibliothek, aber auch etwa mit Institutionen für bedürftige Kinder, Anstalten für Geisteskranke und Obdachlosenheimen. In der Charakterisierung von Armenhäusern als degradierende Lager für minderwertige Subjekte, der die von Obdachlosigkeit gefährdeten Personen jede noch so ausbeuterische Form von Arbeit

---

<sup>220</sup> Vgl. Baker 2003, S. 30f, Möntmann 2002, S. 56f sowie Sturm 1996, S. 45f.

<sup>221</sup> „*Membership, you know >plays a vitally important role in the life of the Museum... Many Members indicate that they joined the Museum because they perceive it to be an institution of the highest quality, one of the world's great repositories of civilization. They see it as a place apart from the mundane demands of reality where an individual can fortify his or her linkage with creative forces of the world, old and new.<*“, Fraser 1991, S. 97 bzw. Robert Montgomery Scott/Anne d'Harmoncourt: „From the President and the Director“, in: Philadelphia Museum of Art Magazine, Spring 1988.

<sup>222</sup> „*I'm not a Museum Member, nor am I a Museum Employee. I'm a visiting lecturer, a guest of the Division of Education. Uh, I am also, like the Board of Trustees and the Museum Guides, a volunteer. It is thus my privilege, my privilege, as a guest, as a volunteer—and, shall I say, as an artist—to be able to express myself here today simply as a unique individual, an individual with unique qualities.*“, Fraser 1991, S. 97. Siehe auch Fraser 1992, S. 8f.

<sup>223</sup> „*But an art museum is not just a building, not just a collection of objects. An art museum—particularly a municipal art museum like our own—is public institution with a mission, with a mandate. And the Philadelphia Museum of Art, uh, like all public institutions, was the product of a public policy. [...] The Municipal Art Gallery >that really serves its purpose gives an opportunity for enjoying the highest privilege of wealth and leisure to all those people who have cultivated tastes but not the means of gratifying them.< And for those who have not yet cultivated taste, the Museum will provide a >training in taste.<*“, Fraser 1991, S. 98 bzw. *The Museum Fund: A Living Museum: Philadelphia's Opportunity for Leadership in the Field of Art*, Philadelphia 1928, S. 2 und 17.

vorziehen würden, wurde die Verbindung derartiger Einrichtungen zu Museen deutlich. Während erstere als abschreckendes Beispiel die Aufrichtung einer mangelhaften Gesellschaftsklasse anstrebten, verfolgten letztere durch die Präsentation und Vorbildwirkung der nobelsten Errungenschaften und Ambitionen der Menschheit das gleiche Ziel.<sup>224</sup> Nach Lobpreisungen der Stadt Philadelphia, die Kunst als Standortfaktor für eine moderne und lebenswerte Umgebung identifizierten, die Existenz unerwünschter Bevölkerungsschichten und gesellschaftlicher Problematiken außer Acht ließen und an Marketingmaßnahmen zur Anlockung von TouristInnen und tüchtigen Geschäftsleuten erinnerten<sup>225</sup>, fuhr Castleton mit der stereotypen Schilderung einiger Räume fort, in der sie neben den Ausstellungshallen auch die Toiletten und später die Garderobe, Telefonschichten, das Museumscafé und den Museumsshop berücksichtigte<sup>226</sup> (Abb. 38). Genauso beschrieb sie in einer dem Kunstdiskurs entliehenen elitären Sprache nicht nur etliche Gemälde<sup>227</sup>, sondern ebenfalls Objekte wie einen Hocker für

---

<sup>224</sup> „Called living tombs and social cemeteries, vile catchalls for all those in need, squalid warehouses for the failures and cast-offs of society, no one would enter the poorhouse voluntarily. The receipt of public assistance was made into a ritual of public degradation so abhorrent that even the meanest work for the meanest wages was preferable.“, Fraser 1991, S. 98 in Anlehnung an zeitgenössische Beschreibungen von Armenhäusern des 19. Jahrhunderts, zitiert in: Walter I. Trattner: *From Poor Law to Welfare State*, New York 1984, S. 59. Und weiter: „But, above all, the Municipal Art Gallery should be >generous enough to fitly symbolize the function of art as the expression of all that is noblest in either the achievements or the aspirations of humanity ... where there is no vision the people perish.<“, Fraser 1991, S. 98f bzw. Fairmount Park Art Association: *Forty-Second Annual Report of the Board of Trustees*, 1913, S. 18.

<sup>225</sup> „>If we do not possess art in a city, or beautiful spots in the city, we cannot expect to attract visitors to our home town<“, Fraser 1991, S. 99 bzw. Joseph Widener: „Address“, in: Fairmount Park Art Association: *Fifty-Sixth Annual Report of the Board of Trustees*, 1928, S. 44. Oder: „>Because young people in particular are drawn to the area, Philadelphia attracts a huge labor pool of college-educated and trained technical people. And, due to its old manufacturing traditions, skilled laborers are also plentiful.<“, Fraser 1991, S. 91 bzw. Philadelphia Industrial Development Corporation: „How a Unique Combination of Location, Life-style and Low Costs Is Sparking a Regional Economic Boom in the Nation’s Birthplace“, in: *Business Week*, 18. April 1986, S. 27. Und weiter: „>You can choose from 5 professional sports team, a world class symphony, 100 Museums, the largest municipal park system in the country, and a restaurant renaissance the whole world is talking about.<“, Fraser 1991, S. 99 bzw. Philadelphia Industrial Development Corporation: „Philadelphia Is a Decision You Can Live With“, in: *Business Week*, 18. April 1986, S. 13.

<sup>226</sup> „Uh, this is a Paneled Room from England, dating from 1625. It contains seventeenth century Dutch paintings, and was installed in the Museum in 1952, uh ... And in here, this is the Men’s Room.“, Fraser 1991, S. 100. Und an anderer Stelle in Bezug auf das Museumscafé: „>This room represents the heyday of colonial art in Philadelphia on the eve of the Revolution, and must be regarded as one of the very finest of all American rooms.<“, Fraser 1991, S. 108 bzw. „The Display Collections: European and American Art“, in: *Pennsylvania Museum of Art Handbook*, 1931.

<sup>227</sup> Etwa die „Geburt der Venus“ von Nicolas Poussin: „>Resplendently ... amazingly flawless ... sumptuous ... This figure is among the finest and most beautiful creations... An image of exceptional rhythm and fluidity.<“, Fraser 1991, S. 100 bzw. Philadelphia Museum of Art: *Introduction to the Philadelphia Museum of Art*, Philadelphia 1985. Oder allgemein gesprochen: „>Steady, thrifty, forehanded and domestic in their habits... independent and self-helpful ... quietly self assured.<“, Fraser 1991, S. 101 bzw. Nathaniel Burt: *Perennial Philadelphians*, Boston 1963, S. 108 sowie John Lukacs: *Philadelphia: Patricians and Philistines 1900-1950*, New York 1981, S. 72. Und: „>Gentle, private ... charm and originality ... Total restraint ... utilitarian ... rectilinear ... [...] Plain grace ... harmony and perfection ... impressive ... severely formal, yet tender ... vigorous ... humble ... joyful ...<“, Fraser 1991, S. 102 bzw. Philadelphia Museum of Art: *Introduction to the Philadelphia Museum of Art*, Philadelphia 1985.

das Wachpersonal, einen Wegweiser oder einen Wasserhahn für das Publikum<sup>228</sup> (Abb. 39). Ferner ersetzte sie die Deskriptionen der Kunstwerke zunehmend mit abwertenden Darstellungen ökonomisch unterprivilegierter Gesellschaftsgruppen und ging dann zur Darlegung einer bereits angedeuteten reaktionären Sichtweise von Armut und sozialer Benachteiligung über, die miserable Lebensumstände auf fehlende positive Eigenschaften und das persönliche Versagen der betroffenen Individuen zurückführt.<sup>229</sup> In Form eines Schlussworts betonte die Museumsdozentin zum Ende ihrer Führung die zentrale Aufgabe des Museums, zwischen wertvoll und wertlos, richtig und falsch, drinnen und draußen oder, anders ausgedrückt, zwischen Qualität und Belanglosigkeit und zwischen guten und schlechten Phänomenen für einzelne Personen und die gesamte Gesellschaft, zu unterscheiden.<sup>230</sup> Die grotesk anmutenden Formulierungen Castletons, die ihre ganze Performance durchzogen, beruhten keineswegs auf fingierten Aussagen oder verdrehten Tatsachen. Sämtliche Behauptungen stammten hingegen aus einschlägigen Schriften der Disziplinen Politik, Soziologie, Geschichte, Kultur, Pädagogik und Werbung, wie die nachträgliche Veröffentlichung des Skripts<sup>231</sup> dokumentierte.

Eine Untersuchung und Interpretation des kulturellen Felds samt dessen impliziten Beziehungen zu angrenzenden Systemen und die Ablehnung der widerstandslosen und affirmativen Anpassung des eigenen Handelns an entsprechende vorgegebene Ordnungen, Aufträge und Mechanismen bildeten die Grundlage von Frasers Performance. Im Laufe der Aktion bemühte

---

<sup>228</sup> In Bezug auf den Hocker des Wachpersonals: „>In scale and complexity ... the most ambitious undertaking ... in the great European tradition ... abundance and grace ... free from time and change ...<“, Fraser 1991, S. 101 bzw. Philadelphia Museum of Art: *Introduction to the Philadelphia Museum of Art*, Philadelphia 1985. Und mit Verweis auf ein Ausgangsschild: „>Firm in painting, delicate in color and texture, this picture is a brilliant example of a brilliant school.<“, Fraser 1991, S. 102 bzw. „The Display Collections: European and American Art“, in: *Pennsylvania Museum of Art Handbook*, 1931, S. 65.

<sup>229</sup> „>Shiftless, lazy, unambitious ...; chronic poor ... unable to make a go for it because of character deficiencies or lack of skill...; [If you'll just follow me] the new poor; multi-problem families; the culture of poverty; disreputable poor; paupers; cannot cope; make noise; cause trouble and generally create problems ... lower-lowers. [...] Unstable and superficial interpersonal relationships ... low levels of participation ... little interest in, or knowledge of, larger society ... sense of helplessness and low sense of personal efficiency ... Low need achievement and low levels of aspirations for the self. [...] Jobs at the lowest levels of skills ... unskilled ... and menial jobs ... in hotels, laundries, kitchens, furnace rooms, nonunionized factories and hospitals ...<“, Fraser 1991, S. 102f bzw. Z. D. Blum/P. H. Rosi: „Social Class Research and Images of the Poor: A Biographical Review“, in: Patrick Moynihan (Hg.): *On Understanding Poverty*, New York 1969, S. 350f.

<sup>230</sup> „Because finally, the Museum's purpose is not just to develop an appreciation of art, but to develop an appreciation of values. >By appreciation of values we have in mind the ability to distinguish between the worthy and the unworthy, the true and the false, the beautiful and the ugly, between refinement and crudity, sincerity and cant, between the elevating and the degrading, the decent and indecent in dress and conduct, between values that are enduring and those that are temporary,< [...] between what is different and what is better and objects that are inside and those that are outside; the ability to distinguish between your rights and your wants, between what is good for you and what is good for society.“, Fraser 1991, S. 108 und 110 bzw. Edwin C. Broome: „Report of the Superintendent of Schools“, in: *One Hundred and Tenth Report of the Board of Public Education for the Year Ending December 31, 1928*, S. 275f.

<sup>231</sup> Andrea Fraser: „Museum Highlights: A Gallery Talk“, in: *October*, Sommer 1991, zit. nach Abdruck in: Dies.: *Museum Highlights. The writings of Andrea Fraser*, Cambridge/London 2005, S. 95-114.

sich Fraser alias Castleton aber nicht nur selbst, institutionelle und gesellschaftliche Strukturen zu durchleuchten und zu transformieren, sondern versuchte zugleich, dem Publikum seine eigene Position in einem Netz sozialer Verkettungen zu Bewusstsein zu bringen und anknüpfende kritische Denkprozesse und Verhaltensänderungen auszulösen. Die an einer Führung teilnehmenden Personen wurden somit gemäß der Aufdeckung ihres Anteils an der kollektiven Herstellung und Definition von Werten im kulturellen Feld wie auch in der gesamten Gesellschaft in den künstlerischen Vorgang involviert, ermöglichten durch ihre Existenz, Identität und Funktion erst den von Fraser alias Castleton vorgenommenen Bruch mit jeweiligen Erwartungshaltungen und hatten anschließend die Möglichkeit in ihrer Rolle als RezipientInnen zu reagieren oder sogar aus dieser auszubrechen.<sup>232</sup> Vordergründig analysierte und dekonstruierte Fraser zunächst die Position der MuseumsdozentInnen, anhand derer sie in die Hierarchien und Mechanismen des Kunstsystems eingriff. Für Fraser war ihr Alter Ego Castleton folglich weniger eine individuelle Persönlichkeit als vielmehr die Personifizierung einer institutionalisierten Figur im Kunstsystem, die eine festgeschriebene Aufgabe und gewisse Klischees und Verhaltensmuster zu erfüllen hat. Die in amerikanischen Museen ehrenamtlich tätigen Personen können üblicherweise keine kunsthistorische Ausbildung aufweisen und werden ausschließlich vom MitarbeiterInnenstab des Museums in die Materie eingeführt, sodass sich ihre Kenntnisse auf die jeweilige Sammlung und Institution beschränken und diese allzu oft unkritisch und idealisierend repräsentiert wird. Für ihre unbezahlte pädagogische Aktivität als StellvertreterInnen des Museums, die sich mit dessen konservativen Werten völlig identifizieren, diese auch nach außen tragen und damit deren Reproduktion fördern, erwarten sich die betroffenen Individuen, die mehrheitlich einer gehobenen Klasse angehören, ein gewisses Maß an Prestige und Macht, das sie von anderen Gesellschaftsmitgliedern in einem positiven Sinn unterscheidet und den einflussreichen MäzenInnen der Institution näher bringt. In Frasers Darstellung einer übersteigerten Identifikation mit der bürgerlichen Kultur und der Übernahme und Vermittlung diverser damit assoziierter klassenspezifischer Ansichten demaskierte sie diesen problematischen Tauschhandel und die prekäre Situation, in der sich MuseumsführerInnen befinden. Dabei ging es Fraser aber nicht lediglich um eine Kritik der MuseumsdozentInnen an sich, sondern um die Enthüllung und Subversion prinzipieller fragwürdiger Mechanismen, Hierarchien und Definitionen, die sämtliche Abläufe in Kunstinstitutionen und im gesamten kulturellen Feld bestimmen und sich weiterführend auch auf gesellschaftliche Konstellationen auswirken.<sup>233</sup> So sind das Streben nach Distinktion und die Verteidigung diverser Vorrechte und

---

<sup>232</sup> Vgl. Möntmann 2002, S. 57 sowie Alberro 2005, S. XXIV-XXVII.

<sup>233</sup> Vgl. Fraser 1991, S. 110f, Fraser 1992, S. 8f, Kat. Andrea Fraser 2003, S. 115 sowie Möntmann 2002, S. 55-57.

privilegierter Konditionen mit allen diskriminierenden Konsequenzen auch in anderen Zusammenhängen deutlich ausgeprägt. Das zumeist gesellschaftlich ebenfalls bevorzugte Publikum etwa erwartet seinerseits eine Ansprechperson, mit der es sich identifizieren und die sein Bedürfnis nach Wissen und intellektueller Überlegenheit stillen kann. Umgekehrt aber stellt auch das Museum Ansprüche an Charakter, Standpunkte, soziale Umgangsformen, Lebensstil und gesellschaftliche Stellung seiner BesucherInnen, die wiederum durch die MuseumsdozentInnen und ihren Diskurs ausgedrückt werden. Die elitäre, in der Kunstszene übliche Sprache, die Fraser alias Castleton auf entblößende Weise benützte, diente demnach nicht nur der Demonstration des vorgetäuschten hohen und legitimierten Niveaus, um das sich MuseumsdozentInnen bemühen, sondern, ungeachtet seitens Museen behaupteter gegenteiliger Absichten, auch der Offenlegung ihres Einsatzes zur Ausgrenzung ungebildeter, nicht versierter und somit unerwünschter Bevölkerungsgruppen. Dementsprechend bezog sich Fraser mit den stereotypen Kunstdeskriptionen Castletons nicht auf die gezeigten Werke. Sämtliche Formulierungen skizzierten stattdessen das ideale und homogene Publikum, das in Opposition zu den dazwischen geworfenen Darstellungen der miserablen Charaktere und Lebensumstände abgelehnter gesellschaftlicher Randgruppen von Museen konstruiert und produziert wird.<sup>234</sup> Dieser Prozess, dem Fraser mit ihrer Intervention etwas entgegensetzen wollte, wird angetrieben von den jeweiligen MäzenInnen, die der bürgerlichen Oberschicht entstammen, die Identifikationsfigur für MuseumsdozentInnen bilden, durch ihr symbolisches und ökonomisches Kapital über die institutionelle Programmatik entscheiden und diese ihren persönlichen Wünschen anpassen. So sind die einseitige Entwicklung der MuseumsbesucherInnen und der Ausschluss abweichender Personen zweifellos wichtige Anliegen der MäzenInnen, die ausschließlich Interesse an Verbündeten haben, mit deren Hilfe sie ihre privaten umfassenden Wert- und Kulturvorstellungen als universell gültig durchsetzen und folglich wiederum die eigenen Vorteile rechtfertigen und erhalten können. Daraus resultieren selbstredend sehr enge Definitionen von Qualität, Ästhetik und Bedeutung, die Fraser, als sie Castleton in einem Atemzug mit den Ausstellungsräumen auch die Toiletten erwähnen oder einen Hocker für das Wachpersonal in einer für Kunstwerke reservierten Phrase umschreiben ließ, hinterfragte.<sup>235</sup> Im Rahmen dieser Initiation von Gegenerzählungen und der Auflösung hierarchischer Gliederungen von Orten und Objekten bildeten unverkennbar auch die gleichfalls hierarchische Klassifikation von Menschen und die Verdeckung existenter Unstimmigkeiten und widersprüchlicher Forderungen innerhalb des Kunstfelds ein zentrales Thema. Zum Vorschein kamen ebenso

---

<sup>234</sup> Vgl. Fraser 1991, S. 113 sowie Alberro 2005, S. XXVIf.

<sup>235</sup> Vgl. Fraser 1990, S. 92f, Fraser 1992, S. 5-13, Fraser 1995, S. 36f sowie Dziewior/Fraser 2003, S. 81.

Kooperationen des kulturellen Sektors mit anderen gesellschaftlichen Systemen wie Politik und Wirtschaft, die aufgrund paralleler Ziele ähnliche Strategien zur Verdrängung unbeliebter Randgruppen, etwa aus gehobenen Stadtgebieten oder kapitalistischen Kreisläufen, und zur Verschleierung von Konflikten verfolgen. In diesem Sinn beteiligen sich nach Fraser sämtliche in unserer Gesellschaftsordnung mehr oder weniger einflussreich situierten Fraktionen, auch vermeintlich progressive Einrichtungen und Individuen, letztlich in kooperativer Weise an der Reproduktion der bestehenden Strukturen und Bedingungen, der Konstruktion einer homogenen, bürgerlichen und privilegierten Bevölkerung als Norm und der Behauptung reaktionärer und diskriminierender Ansichten, die die ungleiche Verteilung von Macht und Ressourcen, die Existenz einer benachteiligten Gesellschaftsschicht und damit verknüpfte soziale Problematiken ausklammern, um den eigenen vorteilhaften Status zu bewahren und weiter zu verbessern. Im Zuge der Kritik des ideologischen Hintergrunds der Erzeugung von Werten und der Formung von akzeptiertem Geschmack, sozialem Verhalten und kultureller Identität begriff Fraser demnach genauso sich selbst als in diesen Mechanismus involviert und bemühte sich in ihren Performances daher auch stets um eine selbstreflexive Analyse ihrer eigenen bevorzugten Lage und der Autorität, die ihr in der Position als Museumsdozentin wie auch als Künstlerin von der jeweiligen Institution gewährt wurde. Dieses Unterfangen verband sie zudem mit einer an die TeilnehmerInnen ihrer Führungen gerichteten Anregung, ebenfalls deren eigenen Beitrag zu den erläuterten systemischen Funktionsweisen und den eigenen in diesem Netzwerk eingenommenen Standort zu erkunden und sich eventuell den ihnen diktierten und vorgezeichneten Verhaltens- und Identifikationsmustern und hierarchischen Platzanweisungen zu widersetzen so wie es Fraser ihrerseits versuchte.<sup>236</sup>

Verwandte Ansätze und Absichten finden sich auch in den „Performativen Führungen“, die Ana Bilankov und Bill Masuch als Projekt der Gruppe *Kunstcoop*© realisierten. Bilankov und Masuch strebten eine parallele unerwartete Störung der vertrauten Situation einer klassischen Ausstellungsführung an, die die TeilnehmerInnen der Vermittlungsaktion zunächst irritieren und dann zu abweichenden Gedankengängen und Handlungen bewegen sollte. Während es bei Fraser die Machtverhältnisse im kulturellen Feld waren, die dem Publikum direkt erfahrbar gemacht wurden, wollten Bilankov und Masuch ihre ZuhörerInnen künstlerische Methoden und Strategien unmittelbar spüren lassen anstatt diese lediglich verbal zu kommunizieren. In beiden Fällen erfolgten eine durchdringende Verwicklung der partizipierenden Personen in die jeweilige

---

<sup>236</sup> Vgl. Kat. Andrea Fraser 2003, S. 114f, Fraser/Dziewior 2003, S. 81, Fraser 1992, S. 4f und 10-14, Fraser 1991, S. 112 sowie Alberro 2005, S. XXVI.

Thematik und eine daraus resultierende Ermutigung zur Entwicklung eigener künstlerischer Energien und Reflexionen. Stereotype hierarchische Konstellationen wurden bei Fraser durch eine radikale Überidentifikation mit ihrer Rolle und bei Bilankov und Masuch durch Differenzen zu üblichen Verhaltensmustern zugleich vorgeführt, unterlaufen und verändert. Ziel waren unter anderem die Ausbildung eines Bewusstseins für die eigenen Standpunkte und Möglichkeiten und die Eröffnung neuer Handlungsspielräume. Im Laufe der „Gallery Talks“ und der „Performativen Führungen“ kam es zur Ablehnung der herrschenden Ideologie als Norm und konstruierter homogener Identifikationsfiguren und Betragensregeln, zur Abwehr einer Eingliederung in diverse Rangordnungen und zur Konfrontation mit fremdartigen Benehmens- und Persönlichkeitselementen, die den gängigen Verhaltenskodex erforschten und demontierten.<sup>237</sup> Diese Prozesse implizierten wiederum den oppositionellen Ausbruch aus und eine Vermischung von vorgegebenen Positionen, Funktionen und Beziehungen, die die Voraussetzung für die Entfaltung vermittlungs- und gemeinschaftsorientierter Kunstprojekte darstellt.

Fraser beschäftigte sich in ihrer Arbeit überdies mit einem weiteren Sachverhalt, der für eine kunsthafte Kunstvermittlung bedeutsam ist und die entsprechende Praxis motivierte. So setzte sie sich mit der problematischen Rolle von vermittelnden Personen auseinander, die das Bindeglied zwischen Institutionen und Publikum bilden, denen von diesen beiden Seiten unterschiedliche und einander ausschließende Anforderungen und Erwartungen entgegenschlagen und deren Agieren durch ihre Abhängigkeit von der jeweiligen institutionellen Einrichtung bestimmt sein muss. MuseumsbesucherInnen mögen sich etwa durch ihren Kontakt mit Kultur die versprochene Emanzipation, Ermächtigung und Aufklärung erhoffen, während die MäzenInnen des Museums das Publikum lediglich nach ihren Vorstellungen formen wollen. An den betroffenen pädagogisch tätigen Individuen manifestieren sich folglich die ideologischen Konflikte, die das ganze Kunstsystem durchziehen. Aus diesem Dilemma kann jedoch unter Umständen durch eine einschneidende Verschiebung der Identifikation mit den bevorzugten zu einer Komplizenschaft mit den benachteiligten Subjekten auch ein Potenzial erwachsen, das Ausgrenzungen thematisiert, Gegenerzählungen ermöglicht, Skepsis gegenüber dem eigenen Rahmen aufweist und dessen Ausschöpfung eben in künstlerischen Verfahrensweisen wie der von *Kunstcoop*®, *The Art of Change* oder anderen vermittlungs- und gemeinschaftsorientierten KünstlerInnen beabsichtigt wird. Dazu sind allerdings, wie Fraser gleichfalls demonstrierte, ein beträchtliches Ausmaß an Selbstreflexion und die Analyse hegemonialer Effekte des eigenen

---

<sup>237</sup> Vgl. Alberro 2005, S. XXVf sowie Bilankov 2002, S. 40-43.

strukturellen Standorts nötig, ohne die jede kritische Praxis in affirmative Verfügbarkeit umschlagen kann.<sup>238</sup> Die selbstreflexiven Untersuchungen Frasers bewirkten ferner noch eine andere Maßnahme, die für widerständig arbeitende KünstlerInnen von enormer Wichtigkeit ist. Die Positionierung ihrer Tätigkeit an den Schnittpunkten verschiedener Disziplinen und die Betonung der eigenen Oppositionalität brachten Fraser den Ruf als äußerst kritische Künstlerin ein. Gerade durch diese Anerkennung lief Fraser aber Gefahr, von Institutionen eingeladen zu werden, die die Bloßlegung der eigenen Strukturen als Ausweis ihrer Liberalität und Modernität zulassen und die darin enthaltene essentielle Kritik somit neutralisieren, umkehren und zur eigenen Erhöhung instrumentalisieren. Nachdem die von den betroffenen Einrichtungen gewollte und geförderte Institutionskritik zum Markenzeichen Frasers geworden war und sie sich mit der Vereinnahmung ihrer Arbeit konfrontiert sah, definierte sie ihre Praxis 1993 mit den „Preliminary Prospectuses“ als Dienstleistung.<sup>239</sup> Die „Preliminary Prospectuses“ waren Vertragsentwürfe, auf deren Grundlage zahlreiche folgende Projekte Frasers durchgeführt wurden, die für verschiedene Zielgruppen in vier Varianten existierten<sup>240</sup> und die allesamt mit der nachstehenden Formulierung begannen:

*„Andrea Fraser is available to provide artistic services on a per-project basis to individuals, institutions, foundations, corporations and public art programs. The services the artist offers consist of two phases under separate engagements to be provided in sequence. The first phase is interpretive, the second is interventionary. Following the initial discussions, these phases proceed differently according to the nature and interest of the client.“*<sup>241</sup>

Einerseits übernahm Fraser hier Floskeln zur Bewerbung eines Angebots aus der Wirtschaftsbranche, andererseits deutete sie in dem Text auch die kritische Ausrichtung der angebotenen Dienstleistung an, sodass der ambivalente Charakter ihrer Praxis und der Position von KünstlerInnen in der Gesellschaft generell hervorgehoben wurde. Während viele ProtagonistInnen einer vermittlungs- und gemeinschaftsorientierten Kunst defensiv um eine Befreiung aus der ihnen zugewiesenen dienenden Rolle kämpften, ironisierte Fraser die per Auftrag bestellte Kritik, offenbarte die Schwierigkeiten im Umgang mit einer missbräuchlichen Verwertung von Kunst, rückte die drohende Vereinnahmung entsprechender Arbeiten offensiv in den Vordergrund und versuchte zugleich, dieser zu entgehen.<sup>242</sup> Fraser Tätigkeiten beinhalteten

---

<sup>238</sup> Vgl. Sturm 1996, S. 24-27 und 45-48, Fraser 1988, S. 242f sowie Mörsch 2006b, S. 26-31.

<sup>239</sup> Vgl. Baker 2003, S. 20 und 38, Dziewior/Fraser 2003, S. 84f sowie Germer 1995, S. 86.

<sup>240</sup> „Preliminary Prospectuses: For Individuals, For Corporations, For Cultural Constituency Organizations, For General Audience Institutions“. Vgl. Kat. Andrea Fraser 2003, S. 154.

<sup>241</sup> Fraser 1993, S. 156.

<sup>242</sup> Vgl. Alberro 2005, S. XXX, Kat. Andrea Fraser 2003, S. 154f, Dziewior/Fraser 2003, S. 85, Germer 1995, S. 89, Fraser 1994, S. 156f sowie Masuch 2006, S. 123f.

somit etliche Aspekte, die für die Entfaltung der künstlerischen Praktiken, mit denen sich der vorliegende Text beschäftigt, sowie für die Überwindung der diesen Aktivitäten immanenten Problematiken zentral sind.

## FAZIT

---

Die Tätigkeiten der in diesem Text behandelten KünstlerInnen, die in ihrem Schaffen teils sehr unterschiedlich agierten, basierten alle dennoch wie bereits dargelegt auf ähnlichen Intentionen und verfolgten daher weitgehend übereinstimmende Ziele. Jede Methodik allerdings birgt spezifische Gefahren, die von den AkteurInnen berücksichtigt werden müssen. So drohen einer explizit widerständigen Praxis variierende Formen von Neutralisierung und Vereinnahmung, affirmative und systemstützende Arbeiten lassen sich einfach instrumentalisieren und reaktionären Anschauungen unterordnen, und partizipatorisch angelegte Aktionen werden nicht selten auf Kosten der TeilnehmerInnen durchgeführt. Nichtsdestoweniger sind innerhalb dieser Spannweiten auch progressive Aktivitäten und die gelungene Realisierung der jeweiligen wohlmeinenden Vorhaben möglich. Folglich muss sich jedes Projekt erneut einer Beurteilung sämtlicher impliziter Faktoren stellen, wobei sich die Bedeutung vermittlungs- und gemeinschaftsorientierter Kunst aus der Gemeinsamkeit und dem komplizierten Zusammenspiel vieler Effekte ergibt und aufgrund dieser Komplexität auch ein- und dieselbe Arbeit fortschrittliche und fragwürdige Anteile zugleich enthalten und somit auf einer Ebene überaus erfolgreich und auf einer anderen missglückt sein kann. Eine Kritik kann demnach nur anhand einer differenzierten Betrachtung einzelner Fallbeispiele und Aspekte entwickelt werden.<sup>243</sup> Im Gegensatz dazu entfaltete sich im Zusammenhang mit der erstrebten Etablierung und Legitimation der entsprechenden Tätigkeiten ein äußerst homogenisierender Diskurs, der die mannigfaltigen Varianten vergleichbarer Praktiken unter einem Paradigma kategorisch vereinen und definieren wollte und im Zuge dessen ideologische und strategische Unterschiede großzügig überdeckte. Gerade mit Begriffen wie New Genre Public Art oder kunsthafte Kunstvermittlung lassen sich zahlreiche, stark voneinander abweichende Projekte an den Schnittpunkten mehrerer Disziplinen zusammenfassen, die dann unberechtigterweise pauschal entweder positiv oder negativ bewertet werden. In diesem Bereich lässt sich aber keine konforme Bewegung, die allgemeine Urteile erlauben würde, identifizieren.<sup>244</sup> Um der Vielschichtigkeit von vermittlungs- und gemeinschaftsorientierter Kunst gerecht zu werden, muss von Fall zu Fall abgewogen werden, ob eine Aktion widerständige Subversion ungleicher Machtverhältnisse oder affirmative Arbeit zugunsten des Erhalts des bestehenden politischen Systems samt seinen Missständen

---

<sup>243</sup> Vgl. Kwon 2002, S. 143 sowie Kester 2004, S. 189.

<sup>244</sup> Vgl. Moser 1998, S. 76, Mangano-Ovalle/Moser 1998, S. 62, Kravagna 1998, S. 34 und 36 sowie Mörsch 2003, S. 65 und 68.

darstellt. Der Kunstkritiker Christian Höller etwa unterschied in diesem Sinn zwischen Stör- und Entstördiensten und artikulierte damit eine Differenzierung, die sich auf die hier erläuterten Praktiken bestens anwenden lässt. Während erstere Widerstand gegen bedenkliche Strukturen leisten, tragen letztere zumeist ungewollt zur Perfektionierung des Wohlfahrtsstaats bei, betreuen dessen Grauzonen und verschleiern gesellschaftliche Notlagen und dringenden Handlungsbedarf. Der gut gesinnte karitative Impuls, Randgruppen mit künstlerischen Zuwendungen zu unterstützen, entstört folglich in pragmatischer Weise den unbarmherzigen Mechanismus des sozialen Räderwerks, wenn dieser nicht bewusst hintertrieben und eine produktive Irritation angestrebt wird. Stördienste verstand Höller hingegen als oppositionelle Interventionen, die gegenöffentliche Räume schaffen, unbehagliche Spannungen auslösen, marginalisierte Positionen und Diskurse wahrnehmbar machen, sich gegen unhaltbare Zustände auflehnen und versuchen, diese darzulegen, zu unterlaufen und zu transformieren. Als Voraussetzung für die Erfüllung dieser Ansprüche und die Sicherung eines effektiv politischen Profils abseits kompensatorischer Maßnahmen und eigener Bereicherungen wurde wiederum ein hoher Grad an selbstreflexiver Schärfe genannt, der die Erkenntnis diverser Fallen und Irrtümer sowie der eigenen Möglichkeiten und Grenzen und die Bewahrung einer kritischen Distanz und relativen Autonomie von jeglichen Verwertungszwängen begünstigt.<sup>245</sup> Offen bleibt, ob sich nicht eine karitative Aktion auch mit einer aufwühlenden Störung verbinden lässt. Da das Oszillieren zwischen diesen zwei Polen für viele vermittlungs- und gemeinschaftsorientierte KünstlerInnen charakteristisch ist, muss wie bereits erwähnt von Projekt zu Projekt bewertet werden, zu welcher Seite die Arbeit letztlich überwiegend tendiert. Ferner ist stets zu beobachten, welche neuen Arten von Instrumentalisierungen sich ausbilden und ob kreative Lösungen gefunden werden, um diesen zu entgegnen und zeitgemäß zu handeln.

Im Rahmen einer weiterführenden Auseinandersetzung mit den drei KünstlerInnen, deren Arbeit im vorangegangenen Abschnitt dieses Texts unter Hervorhebung einiger positiver Aspekte spezifischer Werke beschrieben wurde, fällt auf, dass diese allesamt die Zuordnung zu einer bestimmten Kategorie auf die eine oder andere Weise verweigerten. So lehnte Iñigo Manglano-Ovalle explizit die Anwendung des Begriffs New Genre Public Art auf seine Tätigkeiten ab, unterstrich die Divergenz der im Laufe des Programms „Culture in Action“ durchgeführten Projekte und betonte zudem die prinzipielle Verschiedenartigkeit seiner eigenen Aktivitäten.<sup>246</sup> Adrian Piper wehrte sich gleichfalls gegen einengende Definitionen ihres künstlerischen

---

<sup>245</sup> Vgl. Höller 1995a, S. 21f und 24f, Höller 1995b, S. 110 sowie Lewitzky 2005, S.11 und 100.

<sup>246</sup> Vgl. Manglano-Ovalle/Moser 1998, S. 61f.

Schaffens und betonte die strategische Vielfalt der von ihr gebrauchten Medien und Taktiken, die sie jeweils an die zu übermittelnde Botschaft anpasste.<sup>247</sup> Auch Andrea Fraser agierte ähnlich, indem sie ihre Karriere in medialer, formaler und methodischer Hinsicht überaus abwechslungsreich gestaltete und in einem Interview zahlreiche, teils sehr allgemein gehaltene Labels nannte, mit denen ihre Praxis assoziiert wurde.<sup>248</sup> Für Manglano-Ovalle, Piper und Fraser standen stets inhaltliche Überlegungen an erster Stelle, während die anschließenden ästhetischen und prozeduralen Entscheidungen in Übereinstimmung mit den zu erzielenden Bedeutungen getroffen wurden. Die drei KünstlerInnen konzentrierten sich daher in ihrer professionellen Laufbahn nicht ausschließlich auf kooperative Verhältnisse der geschilderten Art, sondern verfügten über ein breites Spektrum künstlerischer Ausdrucksformen und wiesen jede begrenzende und determinierende Kategorisierung von sich. Diese fehlende Identifikation mit einer bestimmten Bewegung trug eventuell zum Erhalt einer kritischen Distanz, der uneingeschränkten Wahrnehmung fragwürdiger Aspekte der jeweiligen Kunstströmung und politischer Implikationen sowie zur Ausbildung einer ausgeprägten Selbstreflexivität bei, sodass variierende Perspektiven eingenommen und berücksichtigt werden konnten und ein differenzierter Umgang mit denkbaren Problematiken möglich wurde. Aus der Positionierung zwischen starren Gattungen und Disziplinen resultiert somit das Potenzial, jenseits von hermetisch abgeschlossenen Feldern und der Übernahme dazugehöriger festgesetzter Konditionen und Merkmale einen Spielraum für abweichende, gründlich durchdachte und subversive Arbeitsformen zu eröffnen. Mit der in diesem Text diskutierten Vermengung von kommunikativen, partizipatorischen, politischen und künstlerischen Anteilen in diversen Projekten wollen die betroffenen KünstlerInnen genau dieses Potenzial ausschöpfen, indem sie nicht einfach die Addition verschiedener Elemente der ursprünglichen Bereiche beabsichtigen, sondern sich durch deren Kombination um die Ausbildung neuer, zuvor so nicht existenter Phänomene und Wirksamkeiten bemühen.<sup>249</sup> Der Philosoph, Redakteur und Kulturarbeiter Gerald Raunig entwickelte ein Konzept, das auf diesem Verständnis von produktiver Aktivität an den Schnittpunkten von Kunst und anderen Disziplinen beruht und sich zu deren Beschreibung eignet. In Anlehnung an postkoloniale Theorie und insbesondere an Homi Bhabha, einen der zentralen VertreterInnen des Postkolonialismus, forcierte Raunig die Vorstellung eines Grenzraums, der sich aus der Erweiterung spezifischer Grenzlinien ergibt. Dabei geht es weniger um die Überschreitung von Grenzziehungen oder den Import von Bestandteilen eines

---

<sup>247</sup> Vgl. Piper 1990, S. 269.

<sup>248</sup> Etwa Kontext Kunst, Dienstleistungskunst, Appropriation Art, feministische Performancekunst, kritische Kunst, Institutionskritik und Projektkunst. Vgl. Dziewior 2003, S. 6 sowie Dziewior/Fraser 2003, S. 82f.

<sup>249</sup> Vgl. Höller 1997, S. 48f.

benachbarten Bereichs als vielmehr um die Erschaffung eines temporären Orts, der weder durch das eine noch durch das andere Ausgangsfeld definiert ist, hingegen jedoch etwas neues Drittes und zusätzliche Handlungsmöglichkeiten entstehen lässt. An dieser zum Raum ausgedehnten Grenze kommt es folglich zur Auflösung traditioneller und festgefahrener Gegensätze entsprechender oppositioneller Binarismen wie etwa Kunst und Vermittlung, KünstlerIn und Gesellschaft, Autonomie und Engagement oder Individualität und Kollektivität, die stattdessen samt etlichen weiteren Differenzen in ihrer Vielfalt nebeneinander gestellt, zur Kollision gebracht und in fruchtbaren Prozessen ins Schwingen versetzt werden. Dieses Verfahren ist demnach durch einen Bruch mit dem jeweiligen Topos sowie dem dazugehörigen Gegentopos gekennzeichnet, um sich aus den von solch unbeweglichen Konfrontationen hergestellten Systemen und Beschränkungen zu befreien und neue Einseitigkeiten zu vermeiden. Während bei Bhabha dieser sogenannte dritte Raum von Individuen bevölkert ist, die aufgrund historischer kolonialer Entwicklungen eine ethnisch hybride Identität angenommen haben und sich keiner spezifischen Kultur endgültig zuordnen können, sind es bei Raunig interdisziplinär ausgerichtete KünstlerInnen, die einen derartigen Grenzraum produzieren. Dieser soll durch seine eigene ungleichmäßige und ambivalente Beschaffenheit und die Positionierung zwischen fest verankerten Bereichen auch die sich darin im Zuge eines Kunstprojekts wiederfindenden Subjekte zur konstruktiven Offenbarung persönlicher Divergenzen, unterschiedlicher Charaktere und variierender Perspektiven veranlassen und zur Initiation abweichender Reaktionen, zur Entfaltung progressiver Reflexionen und zur Bewusstmachung der Offenheit und Fülle alternativer Verhaltensweisen führen.<sup>250</sup>

Diese erhobenen Ansprüche zeigen gewisse Ähnlichkeiten zu den Merkmalen eines als kritisch bezeichneten Teilgebiets der Pädagogik, auf das die jeweiligen KünstlerInnen und TheoretikerInnen auch häufig Bezug nehmen und für dessen Einsatz sie eintreten. Daher werden abschließend die für diesen Kontext relevanten Anliegen der kritischen Pädagogik, die weitere zentrale Aspekte beinhaltet, auf denen vermittlungs- und gemeinschaftsorientierte Kunst basiert und anhand derer man sich ebenfalls ein Bild des angestrebten Potenzials der besprochenen Praxis machen kann, kurz dargelegt. Als Begründer der entsprechenden Erziehungsgrundsätze wurde wiederholt Paulo Freire, ein gesellschaftspolitisch engagierter Pädagoge brasilianischer Herkunft, genannt, in dessen Hauptwerk „Pädagogik der Unterdrückten“<sup>251</sup> tatsächlich sämtliche Leitlinien zur Gestaltung der Beziehung zwischen LehrerInnen und SchülerInnen, an denen sich

---

<sup>250</sup> Vgl. Raunig 2002, S. 121-123, Raunig 1999, S. 14-19 und 115-120, Höller 1996, S. 20f sowie Höller 1995b, S. 115f. Siehe auch Bhabha 2000 und darin insbesondere den Essay „Das theoretische Engagement“, S. 29-58.

<sup>251</sup> Paulo Freire: *Pädagogik der Unterdrückten. Bildung als Praxis der Freiheit*, Reinbek bei Hamburg 1973.

die hier behandelten künstlerischen Tätigkeiten orientierten, bereits zumindest im Ansatz vorzufinden sind. Etliche dieser Maximen wurden später etwa von Henry Giroux und bell hooks, zwei anderen bedeutsamen VertreterInnen einer kritisch ausgerichteten Pädagogik, deren Namen im Zusammenhang mit partizipatorisch und didaktisch angelegten Projekten auch häufig im Kunstdiskurs fielen, weiterentwickelt.<sup>252</sup> Freire, der in Lateinamerika für die Überwindung der Kluft zwischen der ArbeiterInnenklasse und der wohlhabenden Elite und die Veränderung des von Unterdrückung und Ausbeutung gekennzeichneten Verhältnisses dieser beiden Personengruppen kämpfte, verband seine Bildungsprogramme stets mit sozial motivierten Forderungen und dem Streben nach gesellschaftlichem Wandel. Pädagogik stellte für ihn eine transformierende und befreiende Praxis dar, mit deren Hilfe benachteiligte Individuen ihre Situation verbessern können. Nach Freire ist es folglich nicht möglich, als erzieherisch tätiges Subjekt einen neutralen Standpunkt einzunehmen, da man sich erneut entweder durch den Gebrauch traditioneller Methoden, die immer die Übermittlung reaktionärer Anschauungen und Handlungsimpulse fördern, unvermeidlich für die Erhaltung des bestehenden Gesellschaftssystems samt seiner ungleichen Verteilung von Macht und Ressourcen und für die Unterwerfung der zu bildenden Subjekte entscheidet oder den Versuch startet, den Status quo durch subversive Taktiken umzuformen. Die Weitergabe von Wissen, Informationen und Fähigkeiten und die dazugehörige Beschäftigung mit den beteiligten Individuen können aus diesem Grund emanzipierende oder disziplinierende, aber keine politisch indifferenten Auswirkungen haben.<sup>253</sup> Um progressive Arbeit zu leisten und unterprivilegierte Bevölkerungsschichten zu unterstützen, verlangt die kritische Pädagogik zunächst eine grundlegende Umwandlung der gängigen Positionsbestimmungen von LehrerInnen und SchülerInnen. So müssen erstere ihre Autorität über den Lehrvorgang aufgeben, ihre Vorrangstellung und ihren Besitz an legitimierter Information als fragwürdige Konstruktionen anerkennen und sich jenseits hierarchischer Rangordnungen auf einen gleichberechtigten Dialog einlassen, im Zuge dessen alle Beteiligten gemeinsam persönlich relevantes Wissen entwickeln, ihre Wirklichkeit erforschen und sich dabei gegenseitig bereichern. Während die Verantwortung für den Verlauf und Ausgang der Lernerfahrung gleichermaßen bei SchülerInnen und LehrerInnen liegt, besteht die Aufgabe der LehrerInnen in der Bereitstellung von Werkzeugen zur Selbstermächtigung, das heißt den Mitteln und Fähigkeiten, die die SchülerInnen brauchen, um sich selbst Wissen anzueignen und zu eigenen gründlich durchdachten Ansichten zu

---

<sup>252</sup> Vgl. Finkelpearl 2000, S. 272 und 277, Marchart 2005, S. 51 und 56, Sternfeld 2005, S. 29f und 33 sowie Kocur 2000, S. 44.

<sup>253</sup> Vgl. Freire 1973, S. 4 und 59-66, hooks 1994, S. 37 und 203, Giroux 2006, S. 7f sowie Marchart 2005, S. 40 und 56.

gelangen.<sup>254</sup> Die Ausbildung einer kritischen Wahrnehmung der Welt und seiner eigenen Person steht im Vordergrund, wobei auch diverse gesellschaftliche Barrieren, Nachteile und Beschränkungen für marginalisierte Gruppen zu Bewusstsein gebracht werden müssen sowie der eigene Standort in diesen sozialen Verstrickungen eine offene Betrachtung erfahren muss.<sup>255</sup> Die in dem Prozess erörterten Themenkomplexe müssen immer den Bedürfnissen der SchülerInnen entstammen, diese direkt berühren und mit ihrem täglichen Leben konkret verbunden sein. Daraus resultiert wiederum eine kollektiv getroffene Auswahl von Bildungsinhalten, die bei den involvierten Individuen lustvolle Wissbegierde hervorrufen, eine anregende Atmosphäre kreieren und in einer problemformulierenden Weise präsentiert werden. Dies bedeutet, dass die zu erkundenden Thematiken in Form einer Fragestellung, die unmittelbar mit der subjektiven Realität der involvierten Individuen verknüpft ist, artikuliert werden und so Raum für weitreichende Diskussionen öffnen.<sup>256</sup> Diese Methodik ist ferner von einer gesellschaftlichen Inklusion charakterisiert, die jeden kulturellen und sozialen Hintergrund berücksichtigt, jede Stimme als einzigartig und wertvoll erachtet und somit die Anpassung an eine universell gültige und einförmige Darlegung von historischen und gegenwärtigen Entwicklungen, die eine Vielzahl von existenten Identitäten ausschließt, verweigert. Stattdessen ermutigt die kritische Pädagogik zur Produktion variierender Gegenerzählungen und zur Einnahme abweichender Perspektiven. Demgemäß muss sich die Lehrperson ständig selbst überprüfen, um eine Lernumgebung zu schaffen, in der nicht die üblichen Mechanismen von Dominanz, Autorität und Herrschaft bestätigt werden.<sup>257</sup> Einer kulturellen Invasion, die den beteiligten Subjekten normative Werte und Regeln aufdrängen und diese zur Konformität zwingen will, steht hier eine kulturelle Synthese gegenüber, die jedwede Vereinheitlichung ablehnt und einen kritischen Raum schafft, in dem sich alle ausdrücken dürfen, in dem Unterschiede akzeptiert und Spannungen zugelassen sind und in dem sämtliche Divergenzen im Dialog fruchtbar gemacht werden. Die Entfaltung eines solch differenzierten Bewusstseins, das das Fundament für ein tieferes gegenseitiges Verständnis und friedvolleres gesellschaftliches Zusammenleben darstellt, ermöglicht eine klare Erkenntnis von politischen Zusammenhängen und regt zu kritischem Denken und Handeln an. Derartig unterrichtete SchülerInnen werden aus eigener Überzeugung heraus energisch an der Verbesserung ihrer Situation arbeiten, subversive Verhaltensweisen ausbilden und Widerstand gegen ungleiche Machtverhältnisse leisten. Reflexion lässt sich demnach nicht von Aktion trennen, sodass eine befreiende Pädagogik kontinuierlich von einer entsprechenden

---

<sup>254</sup> Vgl. Freire 1973, S. 57-68 sowie hooks 1994, S. 8f, 39-41 und 204f.

<sup>255</sup> Vgl. Freire 1973, S. 35-42 und 69f sowie hooks 1994, S. 14, 42f und 47.

<sup>256</sup> Vgl. Freire 1973, S. 76-80, hooks 1994, S. 7f sowie Giroux 2006, S. 5.

<sup>257</sup> Vgl. Freire 1973, S. 47, hooks 1994, S. 35f und 183-189 sowie Giroux 2006, S. 4-7.

oppositionellen Praxis begleitet ist. Die Aufdeckung und Beseitigung von sozialen Missständen im Sinn einer positiven Transformation der Gesellschaft, so konstatieren die VertreterInnen der kritischen Pädagogik, sind nur erreichbar, wenn die Masse durch eine sich angeeignete skeptische Wahrnehmung selbst akuten Handlungsbedarf erkennt und gleichzeitig über die Mittel zur Selbstemanzipation verfügt. Der Erfüllung eben dieser Voraussetzungen widmen sich kritisch orientierte Pädagogen.<sup>258</sup> KünstlerInnen, die mit ihren Aktivitäten eine parallele Emanzipation und Ermächtigung ihres Publikums erzielen und dieses aktiv in den künstlerischen Schaffensvorgang einbeziehen wollen, bemühen sich demgemäß im Rahmen ihrer gemeinschaftlich durchgeführten Aktionen, wie zum Teil auch in den hier beschriebenen Projekten geschehen, häufig um eine adäquate Anwendung der eben geschilderten kritisch-pädagogischen Prinzipien und Annahmen. Diese werden somit in den Kontext einer künstlerisch ausgerichteten Vermittlungsarbeit importiert, auf die Begegnung zwischen KünstlerInnen und den an einem Projekt teilnehmenden Personen umgelegt und äußern sich in den Forderungen nach Auseinandersetzung mit Mechanismen zur Ausgrenzung von Randgruppen, Offenlegung dazugehöriger reaktionärer Ideologien und Bewusstmachung der eigenen Lage. Nicht die Ausbildung spielerischer Methoden zur Weitergabe von Wissen oder die freie Entfaltung von Kreativität sind primäre Anliegen progressiver künstlerischer und erzieherischer Tätigkeiten, sondern die Hinterfragung legitimierter Informationen und der Wunsch nach anhaltender Veränderung gesellschaftlicher und politischer Umstände durch die Entwicklung der Kritikfähigkeit, Autonomie und Selbstbestimmung von Individuen.<sup>259</sup> Zudem erfährt die selbstreflexive Dimension seitens fortschrittlicher vermittelnd tätiger KünstlerInnen eine verstärkte Gewichtung, indem sie ihre eigene Autorität als befugte SprecherInnen, ihre Rolle in der Diskursproduktion und die damit einhergehenden sozialen Konflikte explizit zum Untersuchungsgegenstand machen. Entsprechende Projekte weisen ein großes Widerstandspotenzial auf, wenn sie ausgehend von der Analyse privilegierter Positionen, Ausstellungen oder anderer Instanzen zur Kanonisierung von Bedeutungen und Tradierung von gesellschaftlichen Normen und Werten, den Fokus auf eben diese Prozesse der offiziellen Geschichtsschreibung legen, die Berechtigung sämtlicher Inhalte und dadurch erzeugter Ausschlüsse anzweifeln, versteckte politische Gesinnungen und Effekte enthüllen und im Zuge dessen die Bedingungen dafür schaffen, mit den versammelten Personen quer zu allen Machtverhältnissen und Hierarchien zu arbeiten, abweichende Perspektiven einzunehmen und

---

<sup>258</sup> Vgl. Freire 1973, S. 51-53, 72 und 154-157, hooks 1994, S. 14, 42f und 202 sowie Giroux 2006, S. 4-6 und 19f.

<sup>259</sup> Vgl. Finkelpearl 2000, S. 278f und 283 sowie Sternfeld 2005, S. 25-31.

oppositionelle künstlerische Interventionen zu setzen.<sup>260</sup> Derartige künstlerische Aktionen, die sich in einer kritischen Pädagogik verwurzelt sehen, können auch als Grenzraum zwischen Kunst, Bildung, Politik, Sozialarbeit und Vermittlung begriffen werden, in dem differente Positionen sichtbar gemacht werden, nebeneinanderstehen und produktiv kollidieren dürfen, der ein fruchtbares Oszillieren zwischen ambivalenten Polen erlaubt und der neben den Leistungen der Ausgangsdisziplinen zusätzliche, zuvor in dieser Form nicht erlangbare Merkmale und Besonderheiten entstehen lässt, die sich in der aktiven Beteiligung und eigenständig möglichen Ermächtigung und Emanzipation der involvierten Personen und den von diesen durchgeführten subversiv-künstlerischen Eingriffen in die Wirklichkeit zeigen. Ob die Durchsetzung des Anspruchs auf den künstlerischen Status solcher Tätigkeiten sinnvoll ist oder sich die in diesen Kampf um symbolisches Kapital investierte Energie besser einsetzen lassen würde, kann nur in Anlehnung an die Konsequenzen einer Definition der jeweiligen Aktivitäten als Kunst und die Wirksamkeiten dieses Etiketts von Fall zu Fall entschieden werden. So mag es gelegentlich zweckdienlicher sein, das Gelingen eines Projekts mit Hilfe der dargelegten Kriterien zur Entwicklung eines differenzierten Bewusstseins und Bereitstellung der Mittel zur Selbstemanzipation statt anhand der institutionellen Anerkennung seines Kunstcharakters zu bewerten – ohne dabei künstlerische Einflüsse abzulehnen, die bestimmt zur Erreichung dieser Ziele und zur Ausbildung eines temporären, ambivalenten Grenzraums, der durch die fruchtbare Begegnung seiner unterschiedlichen Bestandteile neue Reflexions- und Handlungspotenziale eröffnet, bestehende Systeme zur Absicherung von Herrschaft und Dominanz ins Wanken bringt und zu kollektiven künstlerisch-widerständigen Interventionen in die Realität befähigt, beitragen. Die prinzipielle Möglichkeit des Vergleichs von vermittlungs- und gemeinschaftsorientierten Praktiken, die um ihre künstlerische Legitimität kämpfen müssen, mit anderen ideologisch und methodisch ähnlich aufgebauten Werken, die dem etablierten Kunstsystem entstammen, lässt dennoch erkennen, dass erstere zumindest die Kapazität haben, sich an zeitgenössischer Kunst zu messen, wobei diverse aus dieser Gegenüberstellung resultierende Schlussfolgerungen und Urteile von der spezifischen, geglückten oder verfehlten Umsetzung einzelner Aktionen und Aspekte abhängig sind.

---

<sup>260</sup> Vgl. Sturm 1996, S. 52f, Sternfeld 2005, S. 31f sowie Marchart 2005, S. 46f.

# QUELLENVERZEICHNIS

---

## **AdKV 2002**

Arbeitsgemeinschaft deutscher Kunstvereine (Hg.): *Kunstvermittlung zwischen partizipatorischen Kunstprojekten und interaktiven Kunstaktionen*, Berlin 2002.

## **Adriani/Konnertz/Thomas 1981**

Götz Adriani/Winfried Konnertz/Karin Thomas: *Joseph Beuys: Leben und Werk*, Köln 1981.

## **Alberro 2005**

Alexander Alberro: „Introduction: Mimicry, Excess, Critique“, in: Andrea Fraser: *Museum highlights. The writings of Andrea Fraser*, Cambridge/London 2005, S. XXII-XXXVII

## **Alberro/Norvell 2001**

Alexander Alberro/Patricia Norvell (Hg.): *Recording Conceptual Art. Early Interviews with Barry, Huebler, Kaltenbach, LeWitt, Morris, Oppenheim, Siegelau, Smithson, Weiner by Patricia Norvell*, Berkeley/Los Angeles/London 2001.

## **Alberro/Stimson 1999**

Alexander Alberro/Blake Stimson (Hg.): *Conceptual art: A critical anthology*, Cambridge/London 1999.

## **Art & Language 1969**

Art & Language: „Introduction“, in: Art-Language I/I, Mai 1969, S. 1-10, zit. nach Abdruck in: Gerd de Vries (Hg.): *Über Kunst. Künstlertexte zum veränderten Kunstverständnis nach 1965*, Köln 1974, S. 28-49.

## **Babias 1995**

Marius Babias (Hg.): *Im Zentrum der Peripherie. Kunstvermittlung und Vermittlungskunst in den 90er Jahren*, Dresden/Basel 1995.

## **Babias/Könneke 1998**

Marius Babias/Achim Könneke (Hg.): *Die Kunst des Öffentlichen. Projekte, Ideen, Stadtplanungsprozesse im politischen, sozialen, öffentlichen Raum*, Dresden 1998.

## **Baker 2003**

George Baker: „Fraser's Form“, in: Yilmaz Dziewior (Hg.): *Andrea Fraser. Works: 1984 to 2003*, Ausstellungskatalog, Köln 2003, S. 19-49.

## **Baumann 2002a**

Leonie Baumann: „Wege zum Kunstverständnis“, in: Arbeitsgemeinschaft deutscher Kunstvereine (Hg.): *Kunstvermittlung zwischen partizipatorischen Kunstprojekten und interaktiven Kunstaktionen*, Berlin 2002, S. 10-13.

## **Baumann 2002b**

Leonie Baumann: „Vorwort. Ausstellungen sind Kommunikationsräume“, in: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hg.): *Kunstcoop©. Künstlerinnen machen Kunstvermittlung*, Berlin 2002, S. 7-11.

## **Baumann 2006**

Leonie Baumann: „z.B. Kunstcoop©. Ansätze neuer Vermittlungspraxis in der NGBK“, in: Leonie Baumann/Sabine Baumann (Hg.): *Wo laufen S(s)ie denn hin?! Neue Formen der Kunstvermittlung fördern*, Wolfenbüttel 2006, S. 103-111.

## **Baumann/Baumann 2006a**

Leonie Baumann/Sabine Baumann (Hg.): *Wo laufen S(s)ie denn hin?! Neue Formen der Kunstvermittlung fördern*, Wolfenbüttel 2006.

**Baumann/Baumann 2006b**

Leonie Baumann/Sabine Baumann: „Vorwort“, in: Leonie Baumann/Sabine Baumann (Hg.): *Wolfslaufen S(s)ie denn hin?! Neue Formen der Kunstvermittlung fördern*, Wolfenbüttel 2006, S. 12-19.

**Berger 1999**

Maurice Berger: „Styles of Radical Will: Adrian Piper and the Indexical Present“, in: Dies. (Hg.): *Adrian Piper. A Retrospective*, Ausstellungskatalog, Baltimore 1999, S. 12-32.

**Berger/Piper 1990**

Maurice Berger/Adrian Piper: „The Critique of Pure Racism: An Interview with Adrian Piper“, in: *Afterimage*, Oct. 1990, zit. nach Abdruck in: Maurice Berger (Hg.): *Adrian Piper. A Retrospective*, Ausstellungskatalog, Baltimore 1999, S. 76-98.

**Bhabha 2000**

Homi K. Bhabha: *Die Verortung der Kultur*, Tübingen 2000.

**Bilankov 2002**

Ana Bilankov: „Plädoyer für eine Kunstvermittlung im leeren Raum“, in: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hg.): *Kunstcoop©. Künstlerinnen machen Kunstvermittlung*, Berlin 2002, S. 37-45.

**Bird/Curtis/Putnam/Robertson/Tickner 1993**

Jon Bird/Barry Curtis/Tim Putnam/George Robertson/Lisa Tickner (Hg.): *Mapping the Futures. Local cultures, Global change*, London/New York 1993.

**Blunck 2003**

Lars Blunck: *Between Object and Event. Partizipationskunst zwischen Mythos und Teilhabe*, Weimar 2003.

**Blunt 2003**

Alison Blunt (Hg.): *Cultural Geography in Practice*, London 2003.

**Blunt/Gruffudd/May/Ogborn/Pinder 2003**

Alison Blunt/Pyrs Gruffudd/Jon May/Miles Ogborn/David Pinder: „Introduction“, in: Alison Blunt (Hg.): *Cultural Geography in Practice*, London 2003, S. 1-6.

**Bordowitz/Decter/Fraser/Fusco/González-Torres/Green/Halley/Kolbowski/Reid/ Staniszewski 1992**

Joshua Decter/Andrea Fraser: „Sites of Criticism – a symposium. Practices: The Problem of Divisions of cultural labor“, Podiumsdiskussion mit Gregg Bordowitz, Coco Fusco, Félix González-Torres, Renée Green, Peter Halley, Silvia Kolbowski, Calvin Reid, Mary Anne Staniszewski, in: *ACME Journal*, Vol. 1, No. 2, 1992, S. 37-67.

**Bourdieu 1998**

Pierre Bourdieu: *Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns*, Frankfurt 1998.

**Breitwieser 2002**

Sabine Breitwieser: „Einleitung“, in: Dies. (Hg.): *Adrian Piper. seit 1965: Metakunst und Kunstkritik*, Ausstellungskatalog, Wien 2002, S. 13-23.

**Brenson 1995**

Michael Brenson: „Healing in Time“, in: Mary Jane Jacob (Hg.): *Culture in Action. A public art program of Sculpture Chicago curated by Mary Jane Jacob*, Seattle 1995, S. 16-49.

**Buchloh 1989**

Benjamin H. D. Buchloh: „Conceptual art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions“, in: Claude Gintz (Hg.): *L'art conceptuel: Une perspective*, Ausstellungskatalog, Paris 1989, zit. nach Abdruck in: Alexander Alberro/Blake Stimson (Hg.): *Conceptual art: A critical anthology*, Cambridge/London 1999, S. 514-537.

**Buren 1970**

Daniel Buren: „Beware!“, in: Studio International CLXXIX/920, März 1970, S. 100-104, zit. nach Abdruck in: Gerd de Vries (Hg.): *Über Kunst. Künstlertexte zum veränderten Kunstverständnis nach 1965*, Köln 1974, S. 50-75.

**Butin 2002**

Hubertus Butin: „When Attitudes Become Form Philip Morris Becomes Sponsor“, in: Stephan Dillemuth (Hg.): *The Academy and The Corporate Public*, Köln 2002, S. 40-57.

**Büttner 1997**

Claudia Büttner: *Art goes public. Von der Gruppenausstellung im Freien zum Projekt im nicht-institutionellen Raum*, München 1997.

**Creischer/Siekmann 1997**

Alice Creischer/Andreas Siekmann: „Reformmodelle“, in: Springer, Band III, Heft 2, Juni-Sept. 1997, S. 17-23.

**Daniels 1992**

Dieter Daniels: *Duchamp und die anderen. Der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte in der Moderne*, Köln 1992.

**Deutsche 1996**

Rosalyn Deutsche: *Evictions. Art and Spatial Politics*, Cambridge/London 1996.

**Dillemuth 2002**

Stephan Dillemuth (Hg.): *The Academy and The Corporate Public*, Köln 2002.

**Dunn/Jedermann/Wilcke 2005**

Peter Dunn/Katja Jedermann/Jole Wilcke: „Ausschnitte aus einem Gespräch mit Peter Dunn“, in: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hg.): *Art for Change – Lorraine Leeson*, Berlin 2005, S.100-107.

**Dunn/Leeson 1993**

Peter Dunn/Lorraine Leeson: „The Art of Change in Docklands“, in: Jon Bird/Barry Curtis/Tim Putnam/George Robertson/Lisa Tickner (Hg.): *Mapping the Futures. Local cultures, Global change*, London/New York 1993, S. 136-149.

**Dunn/Leeson 1997**

Peter Dunn/Lorraine Leeson: „The aesthetic of collaboration. Aesthetics and the Body Politic“, in: Art Journal, Spring 1997, Quelle:

[http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m0425/is\\_n1\\_v56/ai\\_19827689](http://findarticles.com/p/articles/mi_m0425/is_n1_v56/ai_19827689).

**Dziewior 2003**

Yilmaz Dziewior: „Vorwort“, in: Ders. (Hg.): *Andrea Fraser. Works: 1984 to 2003*, Ausstellungskatalog, Köln 2003, S. 6.

**Dziewior/Fraser 2003**

Yilmaz Dziewior/Andrea Fraser: „Interview mit Andrea Fraser“, in: Yilmaz Dziewior (Hg.): *Andrea Fraser. Works: 1984 to 2003*, Ausstellungskatalog, Köln 2003, S. 78-90.

**Engler 2006**

Martin Engler: „Was Sie schon immer über Kunst wissen wollten. Vermittlung von Gegenwartskunst zwischen Elfenbeinturm und gesellschaftlicher Öffnung im Kunstverein Hannover“, in: Leonie Baumann/Sabine Baumann (Hg.): *Wo laufen S(s)ie denn hin?! Neue Formen der Kunstvermittlung fördern*, Wolfenbüttel 2006, S. 112-117.

**Faust 1987**

Wolfgang Max Faust: *Bilder werden Worte*, Köln 1987

**Felshin 1995a**

Nina Felshin (Hg.): *But is it art? The spirit of art as activism*, Seattle 1995.

**Felshin 1995b**

Nina Felshin: „Introduction“, in: Nina Felshin (Hg.): *But is it art? The spirit of art as activism*, Seattle 1995, S. 9-29.

**Finkelpearl 2000**

Tom Finkelpearl: *Dialogues in public art*, Cambridge/London 2000.

**Foster 1991a**

Hal Foster (Hg.): *The anti-aesthetic. Essays on postmodern culture*, Seattle 1991.

**Foster 1991b**

Hal Foster: „Postmodernism: A Preface“, in: Ders. (Hg.): *The anti-aesthetic. Essays on postmodern culture*, Seattle 1991, S. IX-XVI.

**Foster 1996**

Hal Foster: *The Return of the Real*, Cambridge/London 1996.

**Fraser 1988**

Andrea Fraser: „Damaged Goods Gallery Talk starts here“, in: *Artpaper*, März 1988, zit. nach gekürztem Abdruck in: Yilmaz Dziewior (Hg.): *Andrea Fraser. Works: 1984 to 2003*, Ausstellungskatalog, Köln 2003, S. 240-243.

**Fraser 1990**

Andrea Fraser: „Notes on the Museums's Publicity“, in: *Lusitania*, Fall 1990, zit. nach Abdruck in: Dies.: *Museum highlights. The writings of Andrea Fraser*, Cambridge/London 2005, S. 91-94.

**Fraser 1991**

Andrea Fraser: „Museum Highlights: A Gallery Talk“, in: *October*, Sommer 1991, zit. nach Abdruck in: Dies.: *Museum highlights. The writings of Andrea Fraser*, Cambridge/London 2005, S. 95-114.

**Fraser 1992**

Andrea Fraser: „An Artist's Statement“, in: Dies.: *Museum highlights. The writings of Andrea Fraser*, Cambridge/London 2005, S. 3-15.

**Fraser 1993**

Andrea Fraser: „Preliminary Prospectus“, 1993, zit. nach Abdruck in: Yilmaz Dziewior (Hg.): *Andrea Fraser. Works: 1984 to 2003*, Ausstellungskatalog, Köln 2003, S. 156-160.

**Fraser 1994**

Andrea Fraser: „How to Provide an Artistic Service: An Introduction“, in: Dies.: *Museum highlights. The writings of Andrea Fraser*, Cambridge/London 2005, S. 153-159.

**Fraser 1995**

Andrea Fraser: „Es ist Kunst, wenn ich sage, daß es das ist, oder ...“, in: *Texte zur Kunst*, Nr. 20, Nov. 1995, S. 35-40.

**Fraser 2005**

Andrea Fraser: *Museum highlights. The writings of Andrea Fraser*, Cambridge/London 2005.

**Freire 1973**

Paulo Freire: *Pädagogik der Unterdrückten. Bildung als Praxis der Freiheit*, Reinbek bei Hamburg 1973.

**Germer 1995**

Stefan Germer: „Unter Geiern. Kontext-Kunst im Kontext“, in: *Texte zur Kunst*, Nr. 19, Aug. 1995, S. 83-95.

**Giroux 2006**

Henry A. Giroux: *America on the edge. Henry Giroux on Politics, Culture, and Education*, New York 2006.

**Görgen 2006**

Annabelle Görgen: „Vermittlung in der Hamburger Kunsthalle“, in: Leonie Baumann/Sabine Baumann (Hg.): *Wo laufen S(s)ie denn hin?! Neue Formen der Kunstvermittlung fördern*, Wolfenbüttel 2006, S. 182-201.

**Green 1991**

Renée Green: „I won't play Other to your Same“, in: *Texte zur Kunst*, Nr. 3, Juni 1991, S. 77-79.

**Harrison 2001**

Charles Harrison: *Essay on Art & Language*, Cambridge/London 2001.

**Hildebrand 1987**

Heiderose Hildebrand: „Das Projekt >Kolibri flieg<“, in: *Pädagogischer Dienst der Bundesmuseen* (Hg.): *Kolibri flieg. Ein pädagogisches Projekt im Rahmen des Museums Moderner Kunst in Wien, Palais Liechtenstein*, Wien 1987, S. 10-13.

**Hoffmann 1979**

Hilmar Hoffmann: *Kultur für alle. Perspektiven und Modelle*, Frankfurt 1979.

**Höller 1995a**

Christian Höller: „Störungsdienste“, in: *Springer*, Band I, Heft 1, April 1995, S. 21-26.

**Höller 1995b**

Christian Höller: „Fortbestand durch Auflösung. Aussichten interventionistischer Kunst“, in: *Texte zur Kunst*, Nr. 20, Nov. 1995, S. 109-117.

**Höller 1996**

Christian Höller: „Transiträume. Die Politik der Hybridität“, in: *Springer*, Band II, Heft 3, Okt./Nov. 1996, S. 18-23.

**Höller 1997**

Christian Höller: „Hinter den Disziplinen. Crossover-Optionen zwischen Kunst- und Popbereich“, in: *Springer*, Band III, Heft 1, März-Mai 1997, S. 48-52.

**hooks 1994**

bell hooks: *Teaching to Transgress. Education as the Practice of Freedom*, New York/London 1994.

**Jacob 1995a**

Mary Jane Jacob (Hg.): *Culture in Action. A public art program of Sculpture Chicago curated by Mary Jane Jacob*, Seattle 1995.

**Jacob 1995b**

Mary Jane Jacob: „Outside the loop“, in: dies. (Hg.): *Culture in Action. A public art program of Sculpture Chicago curated by Mary Jane Jacob*, Seattle 1995, S. 50-61.

**Jacob 1995c**

Mary Jane Jacob: „Eight Projects“, in: dies. (Hg.): *Culture in Action. A public art program of Sculpture Chicago curated by Mary Jane Jacob*, Seattle 1995, S. 62-143.

**Jedermann 2002**

Katharina Jedermann: „Ungesteuerte Prozesse: Ausbildungsziele und Professionalisierungsstrategien von KünstlerInnen in der Kunstvermittlung“, in: *Arbeitsgemeinschaft deutscher Kunstvereine* (Hg.): *Kunstvermittlung zwischen partizipatorischen Kunstprojekten und interaktiven Kunstaktionen*, Berlin 2002, S. 13-19.

**Jedermann 2005**

Katja Jedermann: „Das Jahr 1975“, in: *Neue Gesellschaft für Bildende Kunst* (Hg.): *Art for Change – Loraine Leeson*, Berlin 2005, S. 46-69.

**Kammerlohr/Mayrock 2005**

Birgit Kammerlohr/Christian Mayrock: „Cuts/Schnittstellen“, in: *Neue Gesellschaft für Bildende Kunst* (Hg.): *Art for Change – Loraine Leeson*, Berlin 2005, S. 88-99.

**Kaprow 1958**

Allan Kaprow: „Notes on the Creation of a Total Art“, in: *Environment*, Ausstellungskatalog, New York 1958, zit. nach Abdruck in: Allan Kaprow: *Essays on the Blurring of Art and Life*, Berkeley/Los Angeles/London 1993, S. 10-11.

**Kaprow 1993**

Allan Kaprow: *Essays on the Blurring of Art and Life*, Berkeley/Los Angeles/London 1993.

**Kat. Kontext Kunst 1994**

Peter Weibel (Hg.): *Kontext Kunst*, Ausstellungskatalog, Köln 1994.

**Kat. Reconsidering the Object of Art 1995**

Ann Goldstein/Anne Rorimer (Hg.): *Reconsidering the Object of Art: 1965-1975*, Ausstellungskatalog, Los Angeles 1995.

**Kat. Adrian Piper 1999**

Maurice Berger (Hg.): *Adrian Piper. A Retrospective*, Ausstellungskatalog, Baltimore 1999.

**Kat. Dinge, die wir nicht verstehen 1999**

Roger M. Buergel/Ruth Noack (Hg.): *Dinge, die wir nicht verstehen*, Ausstellungskatalog, Wien 1999.

**Kat. Familienbild 2001**

Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hg.): *Familienbild*, Ausstellungskatalog, Berlin 2001.

**Kat. Joan Jonas 2001**

Johann-Karl Schmidt (Hg.): *Joan Jonas. Performance Video Installation. 1968-2000*, Ausstellungskatalog, Stuttgart/Berlin 2001.

**Kat. Adrian Piper 2002**

Sabine Breitwieser (Hg.): *Adrian Piper. seit 1965: Metakunst und Kunstkritik*, Ausstellungskatalog, Wien 2002.

**Kat. Partnerschaften 2002**

Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hg.): *Partnerschaften. Unterbrochene Karrieren*, Ausstellungskatalog, Berlin 2002.

**Kat. Andrea Fraser 2003**

Yilmaz Dziewior (Hg.): *Andrea Fraser. Works: 1984 to 2003*, Ausstellungskatalog, Köln 2003.

**Kat. Iñigo Manglano-Ovalle 2007**

Rochester Art Center (Hg.): *Iñigo Manglano-Ovalle: Blinking Out of Existence*, Ausstellungskatalog, Rochester 2007.

**Kelley 1993**

Jeff Kelley: „Introduction“, in: Allan Kaprow: *Essays on the Blurring of Art and Life*, Berkeley/Los Angeles/London 1993, S. XI-XXVI.

**Kelley 2004**

Jeff Kelley: *Childsplay. The Art of Allan Kaprow*, Berkeley/Los Angeles/London 2004.

**Kester 1995**

Grant Kester: „Aesthetic evangelists: conversion and empowerment in contemporary community art“, in: *Afterimage*, Jan. 1995, Quelle:

[http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m2479/is\\_n6\\_v22/ai\\_16737233](http://findarticles.com/p/articles/mi_m2479/is_n6_v22/ai_16737233).

**Kester 1999/2000**

Grant Kester: „Dialogical Aesthetics: A Critical Framework For Littoral Art“, in: *Variant*, Issue 9, Winter 1999/2000, Quelle: [www.variant.randomstate.org/9texts/Kester/Supplement.html](http://www.variant.randomstate.org/9texts/Kester/Supplement.html).

**Kester 2004**

Grant Kester: *Conversation Pieces. Community and Communication in modern art*, Berkeley/Los Angeles/London 2004.

**Kester 2005**

Grant Kester: „Aesthetic Enactment: Loraine Leeson’s Reparative Practice“, in: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hg.): *Art for Change – Loraine Leeson*, Berlin 2005, S. 70-87.

**Kittlausz 2006**

Viktor Kittlausz: „Kultur/Vermittlung/Kunst – Unbestimmte Verhältnisse: Zur gesellschaftlichen Relevanz von Kunst- und Kulturvermittlung“, in: Viktor Kittlausz/Winfried Pauleit (Hg.): *Kunst – Museum – Kontexte. Perspektiven der Kunst- und Kulturvermittlung*, Bielefeld 2006, S. 263-301.

**Kittlausz/Pauleit 2006**

Viktor Kittlausz/Winfried Pauleit (Hg.): *Kunst – Museum – Kontexte. Perspektiven der Kunst- und Kulturvermittlung*, Bielefeld 2006.

**Klein 2001**

Bettina Klein: „Vorwort“, in: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hg.): *Familienbild*, Ausstellungskatalog, Berlin 2001, S. 7-8.

**Kocur 2000**

Zoya Kocur: „Museums, Artists and Schools“, in: Roswitha Muttenthaler/Herbert Posch/Eva Sturm (Hg.): *Seiteneingänge: Museumsidee und Ausstellungsweisen*, Wien 2000, S. 43-59.

**Kosuth 1969**

Joseph Kosuth: „Art after Philosophy“, in: *Studio International*, Okt.-Dez. 1969, S. 134-137/160-161/212-213, zit. nach Abdruck in: Gerd de Vries (Hg.): *Über Kunst. Künstlertexte zum veränderten Kunstverständnis nach 1965*, Köln 1974, S.136-175.

**Kosuth 1970**

Joseph Kosuth: „Introductory Note by the American Editor“, in: *Art-Language I/II*, Feb. 1970, zit. nach Abdruck in: Paul Maenz/Gerd de Vries (Hg.): *Art & Language. Texte zum Phänomen Kunst und Sprache*, Köln 1972, S. 100-107.

**Kravagna 1998**

Christian Kravagna: „Arbeit an der Gemeinschaft. Modelle partizipatorischer Praxis“, in: Marius Babias/Achim Könneke (Hg.): *Die Kunst des Öffentlichen. Projekte, Ideen, Stadtplanungsprozesse im politischen, sozialen, öffentlichen Raum*, Dresden 1998, S. 28-47.

**Kravagna 1999**

Christian Kravagna: „Politische Künste, ästhetische Politiken und eine kleine Geschichte zur Nachträglichkeit von Erfahrung“, in: Roger M. Buegel/Ruth Noack (Hg.): *Dinge, die wir nicht verstehen*, Ausstellungskatalog, Wien 1999, S. 23-31.

**Kunstcoop© 2002**

Kunstcoop©: „Thesen zur Kunstvermittlung“, in: Arbeitsgemeinschaft deutscher Kunstvereine (Hg.): *Kunstvermittlung zwischen partizipatorischen Kunstprojekten und interaktiven Kunstaktionen*, Berlin 2002, S. 73-78.

**Kwon 1996**

Miwon Kwon: „Im Interesse der Öffentlichkeit...“, in: *Springer*, Band II, Heft 4, Dez. 1996, S. 30-35.

**Kwon 2002**

Miwon Kwon: *One place after another. Site-specific art and locational identity*, Cambridge/London 2002.

**Lacy 1995a**

Suzanne Lacy (Hg.): *Mapping the terrain. New Genre Public Art*, Seattle 1995.

**Lacy 1995b**

Suzanne Lacy: „Introduction. Cultural Pilgrimages and Metaphoric Journeys“, in: Dies. (Hg.): *Mapping the terrain. New Genre Public Art*, Seattle 1995, S. 19-47.

**Leeson 2005**

Loraine Leeson: „Exploding the frame – den Rahmen sprengen“, in: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hg.): *Art for Change – Loraine Leeson*, Berlin 2005, S. 10-43.

**Leibovitz Steinman 1995**

Susan Leibovitz Steinman: „Compendium“, in: Suzanne Lacy (Hg.): *Mapping the terrain. New Genre Public Art*, Seattle 1995, S. 193-285.

**LeWitt 1967**

Sol LeWitt: „Paragraphs on Conceptual Art“, in: Artforum, Sommer 1967, S. 79-83, zit. nach Abdruck in: Gerd de Vries (Hg.): *Über Kunst. Künstlertexte zum veränderten Kunstverständnis nach 1965*, Köln 1974, S. 179-185.

**Lewitzky 2005**

Uwe Lewitzky: *Kunst für alle? Kunst im öffentlichen Raum zwischen Partizipation, Intervention und Neuer Urbanität*, Bielefeld 2005.

**Lippard 1997**

Lucy Lippard: *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, Berkeley/Los Angeles/London 1997.

**Lippard/Chandler 1968**

Lucy Lippard/John Chandler: „The dematerialization of art“, in: Art International, Feb. 1968, S. 31-36, zit. nach Abdruck in: Alexander Alberro/Blake Stimson (Hg.): *Conceptual art: A critical anthology*, Cambridge/London 1999, S. 46-50.

**Lüth 2002**

Nanna Lüth: „Queens of Kunstvermittlung“, in: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hg.): *Kunstcoop©. Künstlerinnen machen Kunstvermittlung*, Berlin 2002, S. 59-74.

**Maenz/Vries 1972**

Paul Maenz/Gerd de Vries (Hg.): *Art & Language. Texte zum Phänomen Kunst und Sprache*, Köln 1972.

**Manglano-Ovalle 1994**

Iñigo Manglano-Ovalle: „Who made us the target of your Outreach?“, in: High Performance, Winter 1994, S. 14-16.

**Manglano-Ovalle/Moser 1998**

Johann Moser/Iñigo Manglano-Ovalle: „Was hat Rodney King mit der Entwicklung der New Genre Public Art zu tun? Ein Interview von Johann Moser mit Iñigo Manglano-Ovalle über das Street-Level-TV-Projekt“, in: Hedwig Saxenhuber (Hg.): *O.K – Ortsbezug: Konstruktion oder Prozess?*, Wien 1998, S. 61-71.

**Marchart 2005**

Oliver Marchart: „Die Institution spricht. Kunstvermittlung als Herrschafts- und als Emanzipationstechnologie“, in: Verein Schnittpunkt (Hg.): *Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen*, Wien 2005, S. 34-58.

**Maset 2002a**

Pierangelo Maset: *Praxis Kunst Pädagogik. Ästhetische Operationen in der Kunstvermittlung*, Lüneburg 2002.

**Maset 2002b**

Pierangelo Maset: „Aussichten an der Peripherie: Über Kunstvermittlung im Allgemeinen und Kunstcoop© im Besonderen“, in: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hg.): *Kunstcoop©. Künstlerinnen machen Kunstvermittlung*, Berlin 2002, S. 142-153.

**Maset 2002c**

Pierangelo Maset: „Bewegungsabläufe nervöser Kunstbegriffe“, in: Stella Rollig/Eva Sturm (Hg.): *Dürfen die das? Kunst als sozialer Raum. Art/Education/Cultural Work/Communities*, Wien 2002, S. 85-96.

**Maset 2006**

Pierangelo Maset: „Fortsetzung Kunstvermittlung“, in: Pierangelo Maset/Rebekka Reuter/Hagen Steffel (Hg.): *Corporate Difference. Formate der Kunstvermittlung*, Lüneburg 2006, S. 11-24.

**Maset/Reuter/Steffel 2006**

Pierangelo Maset/Rebekka Reuter/Hagen Steffel (Hg.): *Corporate Difference. Formate der Kunstvermittlung*, Lüneburg 2006.

**Masuch 2002**

Bill Masuch: „Familienstudio Kotti – oder die Möglichkeit sich gemeinsam neu zu erfinden“, in: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hg.): *Kunstcoop©. Künstlerinnen machen Kunstvermittlung*, Berlin 2002, S. 131-141.

**Masuch 2006**

Bill Masuch: „Der offene Raum. HandlungsRäume in Kunst und Kunstvermittlung“, in: Pierangelo Maset/Rebekka Reuter/Hagen Steffel (Hg.): *Corporate Difference. Formate der Kunstvermittlung*, Lüneburg 2006, S. 87-128.

**Matzner 2004**

Florian Matzner (Hg.): *Public Art. Kunst im öffentlichen Raum*, Ostfildern-Ruit 2004.

**Mayerhofer 2005**

Elisabeth Mayerhofer: „Visual Empowerment – Ein Überblick über die Arbeiten von Loraine Leeson“, in: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hg.): *Art for Change – Loraine Leeson*, Berlin 2005, S. 150-159.

**Meyer 1972**

Ursula Meyer: *Conceptual art*, New York 1972.

**Meyer 1994**

James Meyer: „Was geschah mit der institutionellen Kritik?“, in: Peter Weibel (Hg.): *Kontext Kunst*, Ausstellungskatalog, Köln 1994, S. 239-256.

**Möntmann 2002**

Nina Möntmann: *Kunst als sozialer Raum. Andrea Fraser, Martha Rosler, Rirkrit Tiravanija, Renée Green*, Köln 2002.

**Mörsch 2002a**

Carmen Mörsch: „Enttäuschte Erwartungen, bestätigte Befürchtungen: Kunstcoop© in der Ordnung der Diskurse“, in: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hg.): *Kunstcoop©. Künstlerinnen machen Kunstvermittlung*, Berlin 2002, S. 76-91.

**Mörsch 2002b**

Carmen Mörsch: „Gallery Education in Großbritannien: Beispiele guter Praxis für die Kunstvermittlung in Deutschland“, in: Arbeitsgemeinschaft deutscher Kunstvereine (Hg.): *Kunstvermittlung zwischen partizipatorischen Kunstprojekten und interaktiven Kunstaktionen*, Berlin 2002, S. 19-26.

**Mörsch 2003**

Carmen Mörsch: „Socially Engaged Economies: Leben von und mit künstlerischen Beteiligungsprojekten und Kunstvermittlung in England“, in: *Kurswechsel – Zeitschrift für gesellschafts-, wirtschafts- und umweltpolitische Alternativen*, Heft 4/2003, S. 62-74.

**Mörsch 2005a**

Carmen Mörsch: „Vorwort“, in: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hg.): *Art for Change – Loraine Leeson*, Berlin 2005, S. 4-7.

**Mörsch 2005b**

Carmen Mörsch: „>to take all that learning and put it together with all that art< Loraine Leeson künstlerisch-edukative Projekte im Kontext englischer Kulturpolitik“, in: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hg.): *Art for Change – Loraine Leeson*, Berlin 2005, S. 108-133.

**Mörsch 2006a**

Carmen Mörsch: „Künstlerische Kunstvermittlung: Die Gruppe Kunstcoop© im Zwischenraum von Pragmatismus und Dekonstruktion“, in: Viktor Kittlausz/Winfried Pauleit (Hg.): *Kunst – Museum – Kontexte. Perspektiven der Kunst- und Kulturvermittlung*, Bielefeld 2006, S. 177-194.

**Mörsch 2006b**

Carmen Mörsch: „Verfahren, die Routinen stören“, in: Leonie Baumann/Sabine Baumann (Hg.): *Wo laufen S(s)ie denn hin?! Neue Formen der Kunstvermittlung fördern*, Wolfenbüttel 2006, S. 20-34.

**Moser 1998**

Johann Moser: „Kunst, die gut tut? New Public Art – Die fatalen Folgen eines Genres von Kunst im sozialen Raum“, in: Hedwig Saxenhuber (Hg.): *O.K – Ortsbezug: Konstruktion oder Prozess?*, Wien 1998, S. 73-102.

**Müller 2002**

Silke Müller: „Die neunziger Jahre – oder: kein Licht am Ende des Tunnels“, in: *Art*, Nr. 4, April 2002, S. 46-48.

**Muttenthaler/Posch/Sturm 2000**

Roswitha Muttenthaler/Herbert Posch/Eva Sturm (Hg.): *Seiteneingänge: Museumsidee und Ausstellungsweisen*, Wien 2000.

**Nakas 2002**

Kassandra Nakas: „Vorwort“, in: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hg.): *Partnerschaften. Unterbrochene Karrieren*, Ausstellungskatalog, Berlin 2002, S. 7-9.

**NGBK 2002**

Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hg.): *Kunstcoop©. Künstlerinnen machen Kunstvermittlung*, Berlin 2002.

**NGBK 2005**

Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hg.): *Art for Change – Loraine Leeson*, Berlin 2005.

**Olson 1995**

Eva M. Olson: „New Art, New Audiences: Experiments in Public Art“, in: Mary Jane Jacob (Hg.): *Culture in Action. A public art program of Sculpture Chicago curated by Mary Jane Jacob*, Seattle 1995, S. 10-15.

**Owens 1979**

Craig Owens: „Earthwords“, in: *October* 10, Herbst 1979, S. 120-130, zit. nach Abdruck in: Craig Owens: *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*, Berkeley/Los Angeles/Oxford 1992, S. 40-51.

**Owens 1983**

Craig Owens: „The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism“, in: Hal Foster (Hg.): *The anti-aesthetic. Essays on postmodern culture*, Seattle 1991, S. 57-83.

**Owens 1992a**

Craig Owens: *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*, Berkeley/Los Angeles/Oxford 1992.

**Owens 1992b**

Craig Owens: „From Work to Frame, or, Is there Life after the >Death of the Author<?“, in: Ders.: *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*, Berkeley/Los Angeles/Oxford 1992, S. 122-139.

### **Owens/Stephanson 1987**

Craig Owens/Anders Stephanson: „Interview with Craig Owens“, in: *Social Text*, 27, 1987, S. 55-71, zit. nach Abdruck in: Craig Owens: *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*, Berkeley/Los Angeles/Oxford 1992, S. 298-315.

### **Pädagogischer Dienst der Bundesmuseen 1987**

Pädagogischer Dienst der Bundesmuseen (Hg.): *Kolibri flieg. Ein pädagogisches Projekt im Rahmen des Museums Moderner Kunst in Wien, Palais Liechtenstein*, Wien 1987.

### **Piper 1974**

Adrian Piper: *Talking to Myself: The Ongoing Autobiography of an Art Object*, Brüssel 1974, zit. nach Abdruck in: Sabine Breitwieser (Hg.): *Adrian Piper. seit 1965: Metakunst und Kunstkritik*, Ausstellungskatalog, Wien 2002, S. 123-149.

### **Piper 1990**

Adrian Piper: „Xenophobia and the Indexical Present I: Essay“, in: Mark O’Brian (Hg.): *Reimagining America: The Arts of Social Change*, Philadelphia 1990, zit. nach Abdruck in: Sabine Breitwieser (Hg.): *Adrian Piper. seit 1965: Metakunst und Kunstkritik*, Ausstellungskatalog, Wien 2002, S. 263-271.

### **Piper 1994**

Adrian Piper: „Funk Lessons (1983-1985)“, in: Peter Weibel (Hg.): *Kontext Kunst*, Ausstellungskatalog, Köln 1994, S. 498.

### **Piper 1996**

Adrian Piper: „Notes on Funk I – IV“, in: Adrian Piper: *Out of Order, Out of Sight, Bd. I: Selected Writings in Meta-Art 1968-1992*, Cambridge/London 1996, S. 195-211, zit. nach Abdruck in: Sabine Breitwieser (Hg.): *Adrian Piper. seit 1965: Metakunst und Kunstkritik*, Ausstellungskatalog, Wien 2002, S. 230-247.

### **Raunig 1999**

Gerald Raunig: *Charon. Eine Ästhetik der Grenzüberschreitung*, Wien 1999.

### **Raunig 2002**

Gerald Raunig: „Spacing the Lines. Konflikt statt Harmonie. Differenz statt Identität. Struktur statt Hilfe“, in: Stella Rollig/Eva Sturm (Hg.): *Dürfen die das? Kunst als sozialer Raum. Art/Education/Cultural Work/Communities*, Wien 2002, S. 118-127.

### **Rollig 1998**

Stella Rollig: „Das wahre Leben. Projektorientierte Kunst in den neunziger Jahren“, in: Babias/Achim Könneke (Hg.): *Die Kunst des Öffentlichen. Projekte, Ideen, Stadtplanungsprozesse im politischen, sozialen, öffentlichen Raum*, Dresden 1998, S. 12-27.

### **Rollig 2002**

Stella Rollig: „Zwischen Agitation und Animation. Aktivismus und Partizipation in der Kunst des 20. Jahrhunderts“, in: Stella Rollig/Eva Sturm (Hg.): *Dürfen die das? Kunst als sozialer Raum. Art/Education/Cultural Work/Communities*, Wien 2002, S. 128-139.

### **Rollig/Sturm 2002a**

Stella Rollig/Eva Sturm (Hg.): *Dürfen die das? Kunst als sozialer Raum. Art/Education/Cultural Work/Communities*, Wien 2002.

### **Rollig/Sturm 2002b**

Stella Rollig/Eva Sturm: „Einleitung“, in: Dies. (Hg.): *Dürfen die das? Kunst als sozialer Raum. Art/Education/Cultural Work/Communities*, Wien 2002, S. 13-24.

### **Russi Kirshner 1993**

Judith Russi Kirshner: „Street-Level Video“, in: *ArtForum*, Dez. 1993, Quelle: [http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m0268/is\\_n4\\_v32/ai\\_14890913/?tag=content:coll](http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_n4_v32/ai_14890913/?tag=content:coll).

**Saxenhuber 1998**

Hedwig Saxenhuber (Hg.): *O.K – Ortsbezug: Konstruktion oder Prozess?*, Wien 1998.

**Schwarz 1997**

Arturo Schwarz: *The complete works of Marcel Duchamp. The plates. Critical Catalogue Raisonné. The Sources*, London 1997.

**Schwärzler 2002**

Monika Schwärzler: „Bedürftige, alter egos, schöne Unbekannte. Vom richtigen Design des Anderen in partizipatorischen Kunstprojekten“, in: Stella Rollig/Eva Sturm (Hg.): *Dürfen die das? Kunst als sozialer Raum. Art/Education/Cultural Work/Communities*, Wien 2002, S. 148-160.

**Schwingel 2000**

Markus Schwingel: *Pierre Bourdieu zur Einführung*, Hamburg 2000.

**Seiter 2003**

Josef Seiter (Hg.): *Auf dem Weg. Von der Museumspädagogik zur Kunst- und Kulturvermittlung*, Wien 2003.

**Sennett 1986**

Richard Sennett: *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*, Frankfurt 1986.

**Sennett 1998**

Richard Sennett: *Der flexible Mensch. Die Kultur des neuen Kapitalismus*, Berlin 1998.

**Sennett 2005**

Richard Sennett: *Die Kultur des neuen Kapitalismus*, Berlin 2005

**Sholette 2000**

Gregory Sholette: „How to best serve the new global contemporary art matrix“, in: Roswitha Muttenthaler/Herbert Posch/Eva Sturm (Hg.): *Seiteneingänge: Museumsidee und Ausstellungsweisen*, Wien 2000, S. 147-168.

**Sholette 2002**

Gregory Sholette: „Some Call It Art. From Imaginary Autonomy to Autonomous Collectivity“, in: Stella Rollig/Eva Sturm (Hg.): *Dürfen die das? Kunst als sozialer Raum. Art/Education/Cultural Work/Communities*, Wien 2002, S. 161-183.

**Simon 2001**

Joan Simon: „Szenen und Variationen: Ein Interview mit Joan Jonas“, in: Johann-Karl Schmidt (Hg.): *Joan Jonas. Performance Video Installation. 1968-2000*“, Ausstellungskatalog, Stuttgart/Berlin 2001, S. 13-24.

**Sowa 1999**

Hubert Sowa: „Performance – Szene – Lernsituation. Kunstpädagogik und Praxisparadigma“, Vortrag gehalten 1999 in Leipzig, Quelle:

[www.kulturkontakt.or.at/upload/medialibrary/Hubert\\_Sowa\\_5495.doc](http://www.kulturkontakt.or.at/upload/medialibrary/Hubert_Sowa_5495.doc).

**Stachelhaus 1993**

Heiner Stachelhaus: *Joseph Beuys. Jeder Mensch ist ein Künstler*, München 1993.

**Sternfeld 2005**

Nora Sternfeld: „Der Taxispielertrick. Vermittlung zwischen Selbstregulierung und Selbstermächtigung“, in: Verein Schnittpunkt (Hg.): *Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen*, Wien 2005, S. 15-33.

**Sturm 1996**

Eva Sturm: *Im Engpass der Worte: Sprechen über moderne und zeitgenössische Kunst*, Berlin 1996.

**Sturm 2000**

Eva Sturm: „Give a Voice. Partizipatorische künstlerisch-educative Projekte aus Nordamerika“, in: Roswitha Muttenthaler/Herbert Posch/Eva Sturm (Hg.): *Seiteneingänge: Museumsidee und Ausstellungsweisen*, Wien 2000, S. 171-194.

**Sturm 2002a**

Eva Sturm: „Kunstvermittlung als Dekonstruktion“, in: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hg.): *Kunstcoop©. Künstlerinnen machen Kunstvermittlung*, Berlin 2002, S. 27-36.

**Sturm 2002b**

Eva Sturm: „Zum Beispiel: StörDienst und trafo.K. Praxen der Kunstvermittlung aus Wien“, in: Arbeitsgemeinschaft deutscher Kunstvereine (Hg.): *Kunstvermittlung zwischen partizipatorischen Kunstprojekten und interaktiven Kunstaktionen*, Berlin 2002, S. 26-37.

**Sturm 2003**

Eva Sturm: „Kunstvermittlung und Widerstand“, in: Josef Seiter (Hg.): *Auf dem Weg. Von der Museumspädagogik zur Kunst- und Kulturvermittlung*, Wien 2003, S. 44-63.

**Sturm 2004a**

Eva Sturm (Hg.): *Wo kommen wir da hin? What are we getting at?*. Berlin 2004.

**Sturm 2004b**

Eva Sturm: „Einleitung: Von Kunst aus“, in: Eva Sturm (Hg.): *Wo kommen wir da hin? What are we getting at?*. Berlin 2004, S. 1-6.

**Stutz 2002**

Ulrike Stutz: „Inszenierung von Handlungsräumen – Kunstvermittlung für SchülerInnen“, in: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hg.): *Kunstcoop©. Künstlerinnen machen Kunstvermittlung*, Berlin 2002, S. 118-130.

**Ullrich 2004**

Wolfgang Ullrich: „Außen hui, innen unauffällig. Ansprüche an die Kunst im öffentlichen Raum“, in: Florian Matzner (Hg.): *Public Art. Kunst im öffentlichen Raum*, Ostfildern-Ruit 2004, S. 416-421.

**Ursprung 2003**

Philip Ursprung: *Grenzen der Kunst. Allan Kaprow und das Happening. Robert Smithson und die Land Art*, München 2003.

**Verein Schnittpunkt 2005**

Verein Schnittpunkt (Hg.): *Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen*, Wien 2005.

**Vries 1974**

Gerd de Vries (Hg.): *Über Kunst. Künstlertexte zum veränderten Kunstverständnis nach 1965*, Köln 1974.

**Wagner 2006**

Ernst Wagner: „schule@museum“, in: Leonie Baumann/Sabine Baumann (Hg.): *Wo laufen S(s)ie denn hin?! Neue Formen der Kunstvermittlung fördern*, Wolfenbüttel 2006, S. 202-205.

**Willats 1996**

Stephen Willats: *Between Buildings and People*, London 1996.

**Zinggl 1995**

Wolfgang Zinggl: „Die Wochenklausuren“, in: Marius Babias (Hg.): *Im Zentrum der Peripherie. Kunstvermittlung und Vermittlungskunst in den 90er Jahren*, Dresden/Basel 1995, S. 298-306.

<http://findarticles.com>

[www.adrianpiper.com](http://www.adrianpiper.com)

[www.cspace.org.uk/cspace/about/about.htm](http://www.cspace.org.uk/cspace/about/about.htm)

[www.kulturkontakt.or.at/upload/medialibrary/Hubert\\_Sowa\\_5495.doc](http://www.kulturkontakt.or.at/upload/medialibrary/Hubert_Sowa_5495.doc)

[www.kunstcoop.de](http://www.kunstcoop.de)

[www.maxprotetch.com](http://www.maxprotetch.com)

[www.street-level.org/About/history.html](http://www.street-level.org/About/history.html)

[www.variant.randomstate.org/9texts/Kester/Supplement.html](http://www.variant.randomstate.org/9texts/Kester/Supplement.html)

# ANHANG

---

## Abbildungsnachweis

- Abb. 1:** Lippard 1997, S. 201.  
**Abb. 2:** Schwarz 1997, S. 406.  
**Abb. 3:** Ebenda, S. 361.  
**Abb. 4:** Ebenda, S. 373.  
**Abb. 5/6:** Kat. Reconsidering the Object of Art 1995, S. 57.  
**Abb. 7:** Owens 1992b, S. 131.  
**Abb. 8:** Kat. Reconsidering the Object of Art 1995, S. 87.  
**Abb. 9:** Ebenda, S. 89.  
**Abb. 10:** Ebenda, S. 128f.  
**Abb. 11:** Ebenda, S. 131.  
**Abb. 12:** Kelley 2004, S. 60.  
**Abb. 13:** Ebenda, S. 61.  
**Abb. 14:** Ebenda, S. 140.  
**Abb. 15:** Ebenda, S. 141.  
**Abb. 16:** NGBK 2002, S. 72.  
**Abb. 17:** AdKV 2002, S. 65.  
**Abb. 18/19:** [www.kunstcoop.de/archiv/kotti.html](http://www.kunstcoop.de/archiv/kotti.html), 09. 12. 2008.  
**Abb. 20:** NGBK 2005, S. I.  
**Abb. 21:** Ebenda, S. XXII.  
**Abb. 22:** [www.cspace.org.uk/cspace/archive/art/AWAKENINGS/02.htm](http://www.cspace.org.uk/cspace/archive/art/AWAKENINGS/02.htm), 18. 01. 2010.  
**Abb. 23:** [www.cspace.org.uk/cspace/archive/art/AWAKENINGS/01.htm](http://www.cspace.org.uk/cspace/archive/art/AWAKENINGS/01.htm), 18. 01. 2010.  
**Abb. 24:** NGBK 2005, S. 126.  
**Abb. 25/26:** Jacob 1995a, S. 78.  
**Abb. 27:** Ebenda, S. 82.  
**Abb. 28:** Ebenda, S. 87.  
**Abb. 29:** Ebenda, S. 86.  
**Abb. 30:** Ebenda, S. 82.  
**Abb. 31:** Ebenda, S. 83.  
**Abb. 32:** Ebenda, S. 85.  
**Abb. 33/34:** Kat. Adrian Piper 2002, S. 235.  
**Abb. 35/36:** Ebenda, S. 234.  
**Abb. 37:** Kat. Andrea Fraser 2003, S. 114.  
**Abb. 38:** Ebenda, S. 115.  
**Abb. 39:** Ebenda, S. 114.

## Abbildungen

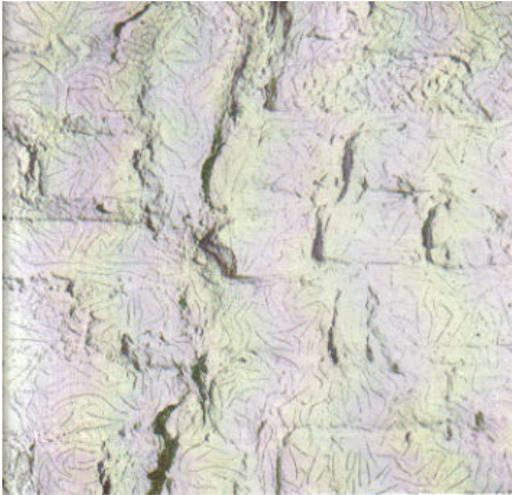


Abb. 1: Sol LeWitt: *Wall Drawing. Lines not touching*, 1971, Detail, 136 Prince Street, New York.

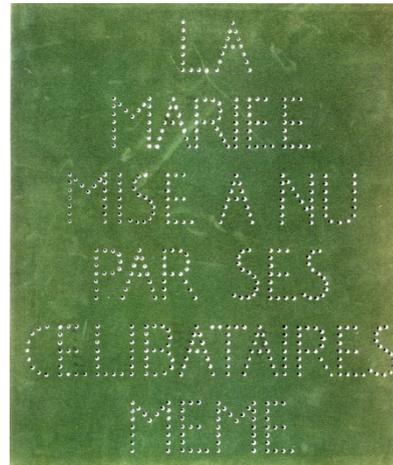


Abb. 2: Marcel Duchamp: *Title for the Green Box*, 1934.

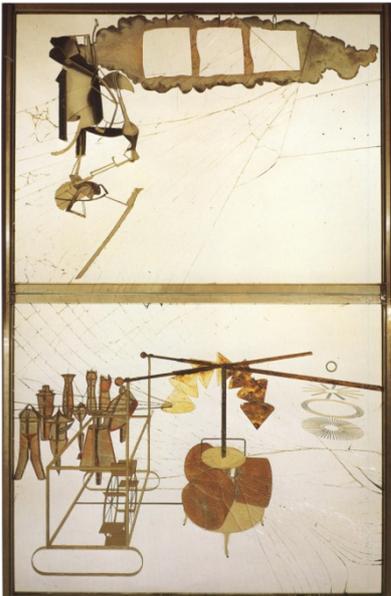


Abb. 3: Marcel Duchamp: *La Mariée mise à nu par ses Célibataires, même*, 1915-23.



Abb. 4: Marcel Duchamp: *Fountain*, 1917.

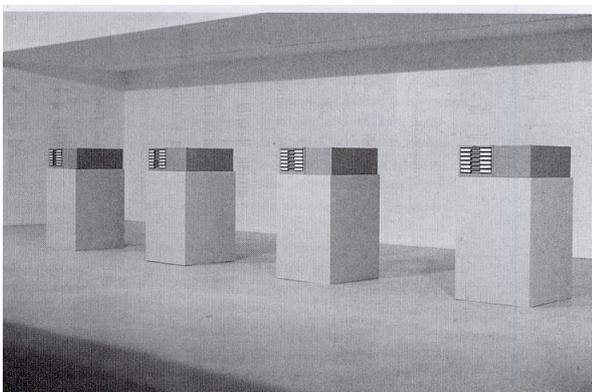


Abb. 5: Art & Language: *Index 01*, 1972, 8 file cabinets, 48 photostats, one text in frame, Privatsammlung, Installationsansicht Musée d'Art Moderne, Paris.



Abb. 6: Art & Language: *Index 01*, 1972, 8 file cabinets, 48 photostats, one text in frame, Privatsammlung, Detail Installationsansicht Documenta 5, Kassel.

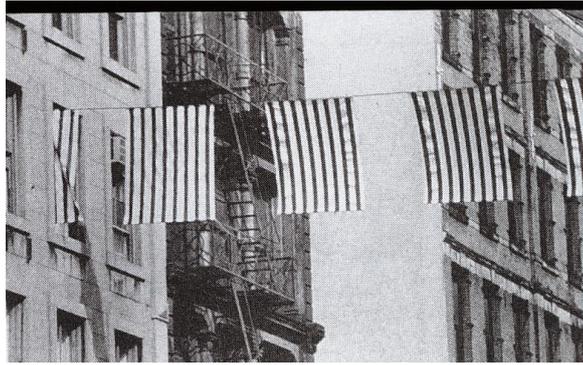


Abb. 7: Daniel Buren: *Within and beyond the frame*, 1973, Courtesy John Weber Gallery, New York.



Abb. 8/9: Marcel Broodthaers: *Un jardin d'hiver*, 1974, Rauminstallation, Courtesy Michael Werner Gallery, New York/Köln.

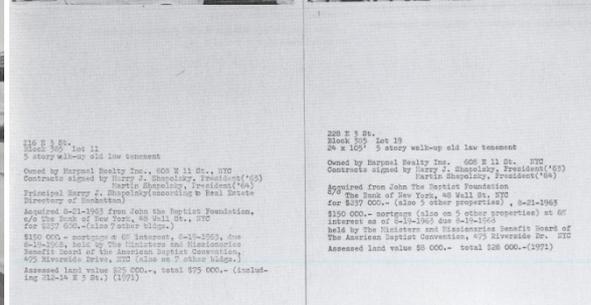
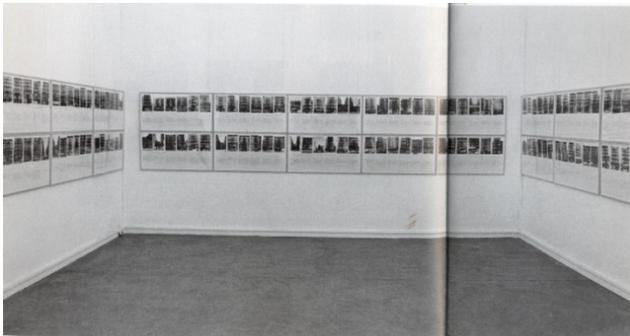


Abb. 10/11: Hans Haacke: *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a real-time social system as of May 1, 1974*, 1974, two maps, 142 black-and-white photographs with typewritten data sheets framed in 23 sets of 6 per frame and one set of four per frame, six charts, and explanatory panel, Collection of the artist and John Weber Gallery, New York.



Abb. 12/13: Allan Kaprow: *Yard*, 1961, Sculpture Garden of the Martha Jackson Gallery (Photos: Ken Heyman).



Abb. 14/15: Allan Kaprow: *Course*, 1968, Cedar River, Iowa City.



Abb. 16: Titelbild der Publikation der Schreibwerkstatt zur Ausstellungsreihe „Unterbrochene Karrieren – Partnerschaften“, 2002.



Abb. 17: Aufnahme aus Bill Masuchs *Familienstudio Kotti*, 2001.



Abb. 18/19: Aufnahmen aus Bill Masuchs *Familienstudio Kotti*, 2001.

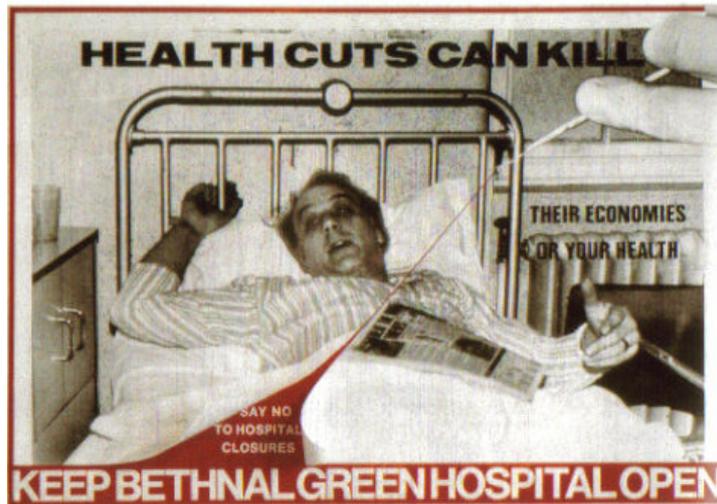


Abb. 20: Peter Dunn/Lorraine Leeson: *Health Cuts Can Kill*, Campaign to Save Bethnal Green Hospital, 1978.



Abb. 21: Lorraine Leeson: *West meets East, The Art of Change*, 1992.



Abb. 22: Sir Stanley Spencer: *The Resurrection, Cookham*, 1924-27.



Abb. 23: Peter Dunn/Loraine Leeson: *Awakenings, The Art of Change*, 1994/95.



Abb. 24: Eröffnung von *Awakenings* in der Tate Gallery.

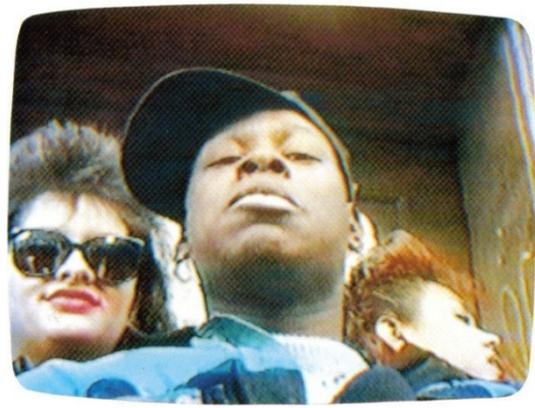
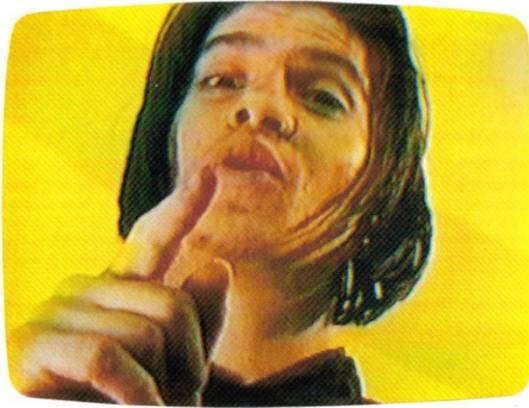


Abb. 25/26: Street-Level Video: *This Is My Stuff*, Standbilder, 1992/93.



Abb. 27: Street-Level Video: *Cul-de-Sac*, 1992/93.

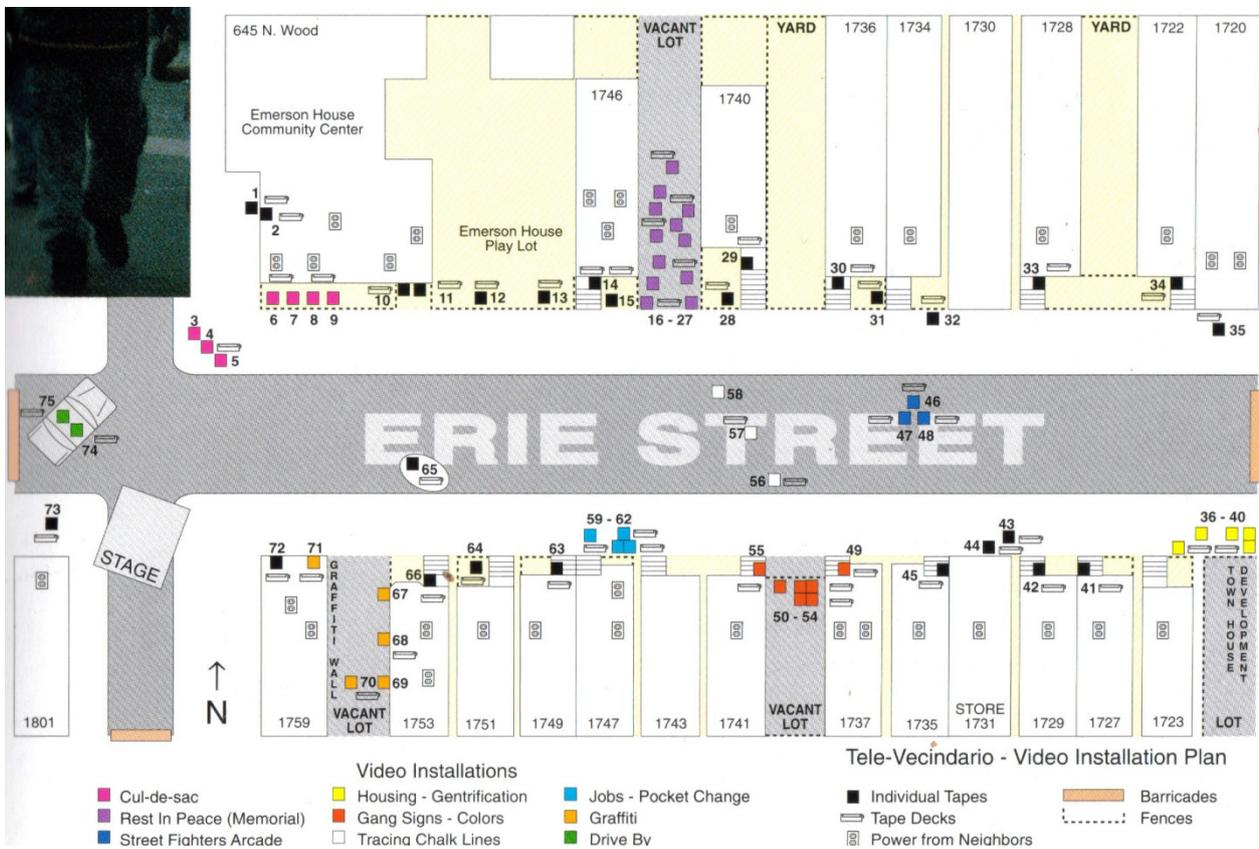


Abb. 28: Street-Level Video: *Block Party*, Installationsplan, 1993.



Abb. 29-31: Street-Level Video: *Block Party*, 1993.

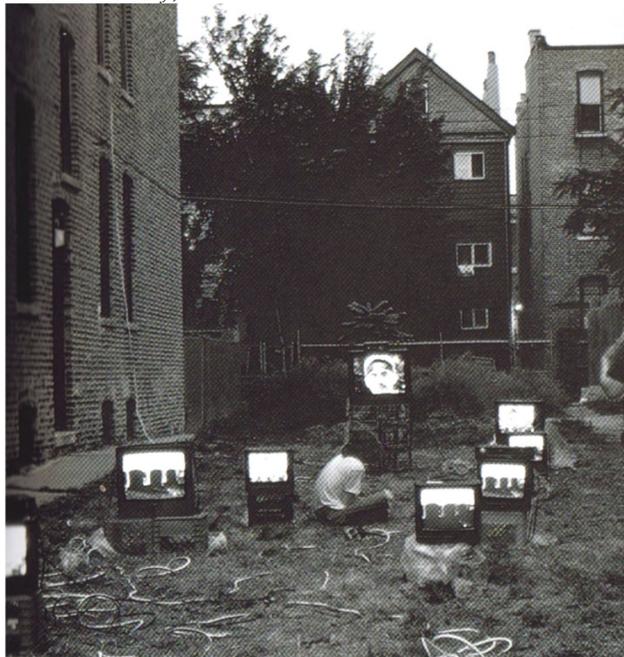


Abb. 32: Street-Level Video: *Rest in Peace*, Block Party, 1993.



Abb. 33/34: Adrian Piper: *Funk Lessons*, Berkeley Performance, 1983.



Abb. 35/36: Adrian Piper: *Funk Lessons*, Nova Scotia College Performance, 1982.



Abb. 37: Andrea Fraser: *Museum Highlights: A Gallery Talk*, 1989.

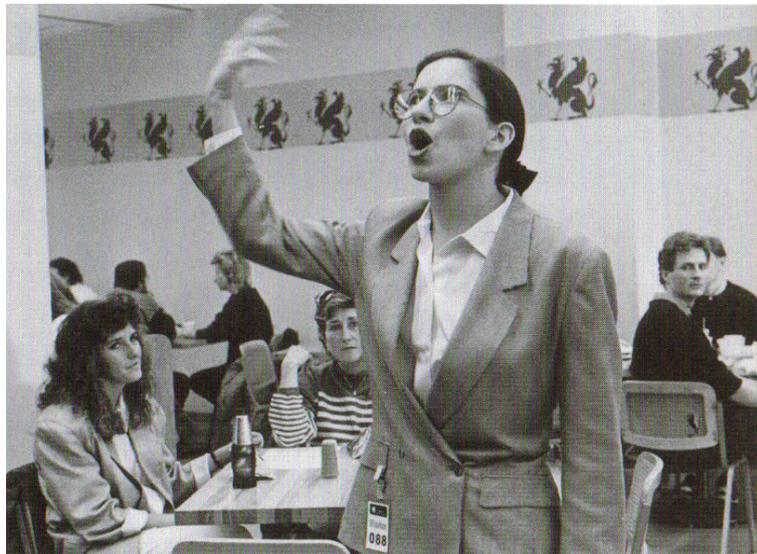


Abb. 38: Andrea Fraser: *Museum Highlights: A Gallery Talk*, 1989.



Abb. 39: Andrea Fraser: *Museum Highlights: A Gallery Talk*, 1989.

## Abstract

Die vorliegende Diplomarbeit beschäftigt sich mit Kunstpraktiken, die sich an der Grenze verschiedener Disziplinen verorten, insbesondere die Vermengung von künstlerischen und vermittelnden Tätigkeiten forcieren und zumeist sozialpolitisch motiviert sind. Grundsätze entsprechender Tätigkeiten beinhalten die Betonung des Erfahrungsprozesses anstelle eines etwaigen Endprodukts, die umfassende Partizipation und Mitwirkung des Publikums und ein weitreichendes gesellschaftliches Engagement. Es werden zwei KünstlerInnenkollektive vorgestellt, deren Arbeit sich aus vergleichbaren Aktivitäten zusammensetzt. Die in Deutschland tätige Gruppe *Kunstcoop*© bemüht sich um die Etablierung einer kunsthafte Kunstvermittlung, im Rahmen derer sie Ausstellungen mit eigenen künstlerischen Aktionen, die die BetrachterInnen aktiv einbeziehen, begleitet. Das Duo *The Art of Change* führte in Großbritannien ähnliche Projekte durch, in denen es in Kooperation mit randständigen Bevölkerungsschichten diese bei der Artikulation eigener Inhalte und der Erzeugung von Selbstrepräsentationen unterstützte. Zu beachten sind mögliche negative Konsequenzen einer gemeinschafts- und vermittlungsorientierten Kunst, die aus verschiedenartigen Instrumentalisierungen von staatlicher, wirtschaftlicher, persönlicher und institutioneller Seite resultieren und wohlmeinende Intentionen ins Gegenteil verkehren sowie beabsichtigte Kritik neutralisieren können. Um Strategien zur Bewältigung von auftretenden Problematiken darzulegen, werden drei Arbeiten der amerikanischen KünstlerInnen Iñigo Manglano-Ovalle, Adrian Piper und Andrea Fraser beschrieben, die ideologische und methodische Parallelen zu den zuvor erläuterten Tätigkeiten aufweisen und sich durch gut durchdachte Vorgehensweisen auszeichnen. Im Zuge des Texts erweist sich die behandelte Praxis als so komplex, dass weder von einer homogenen Bewegung gesprochen werden kann noch die jeweiligen Werke pauschal beurteilt werden können. Stattdessen muss von Projekt zu Projekt erneut anhand der Betrachtung einzelner Aspekte entschieden werden, ob eine Aktion gewollt oder ungewollt tendenziell zur Erhaltung der bestehenden Machtverhältnisse und Rangordnungen beiträgt oder einen temporären Grenzraum zwischen erstarrten Disziplinen schafft, in dem abweichende Perspektiven nebeneinander existieren und produktiv kollidieren dürfen, relevante reflexive und dialogische Prozesse initiiert und neue Handlungspotenziale eröffnet werden. In letzterem Fall kommt es mit großer Wahrscheinlichkeit zur Formulierung nachhaltiger Kritik, zur Entwicklung eines differenzierten Bewusstseins, zur Setzung künstlerisch-oppositioneller Interventionen und damit zur positiven Transformation des Kunst- und Gesellschaftssystems.

This thesis discusses sociopolitical motivated art practices that are situated at the border to other disciplines and support especially the overlapping of artistic and educative activities. Principles of these practices include the importance of the experiential process instead of emphasizing any final product, the effective participation of the audience, and an extensive social engagement. Two groups of artists are described in order to illustrate these claims. The German team *Kunstcoop*© tries to establish an artistic gallery education by accompanying exhibitions with own artistic actions that actively involve spectators. *The Art of Change* organized similar cooperative projects in Great Britain which encouraged members of marginalized social classes to articulate own statements and to produce self-representations. Possible negative consequences of an educative and community oriented art that result from abusive utilizations of respective activities by the state, the economy and individual persons or institutions must be taken into consideration as they can turn well-meant plans into the opposite and neutralize intended criticism. In order to comment on strategies to cope with occurring problems three works of the American artists Iñigo Manglano-Ovalle, Adrian Piper and Andrea Fraser are analyzed. All of them show ideological and methodical connections with the previously described projects and are characterized by wise procedures and measures to ward off different sorts of misunderstandings. In the course of this text the discussed practices prove to be that complex that one cannot speak of a homogenous movement nor can judge the corresponding works in a general manner. Instead there must be a repeated exploration of all aspects of every single project to decide whether this certain action tends to contribute to existing power relations and hierarchies or creates a temporary innovative space between rigid disciplines in which varied perspectives are allowed to stand next to each other and to collide productively. In such a space relevant reflective and dialogical processes are initiated and new possibilities of acting are brought about. In this case all participants are likely to formulate lasting criticism, to develop a differentiated awareness, to carry out artistic-oppositional interventions and thus to positively transform the systems of art and society.

## Lebenslauf

Nikola Karobath Bakk. phil.

geb. am 21. September 1982 in Mödling

### SCHULISCHE AUSBILDUNG

---

1989-1993	Volksschule Sooß bei Baden
1993-1997	Gymnasium Frauengasse Baden
1997-2002	Bilinguale Handelsakademie IBC Hetzendorf, Wien
2002-2005	Fotografie-Lehrgang an der Künstlerischen Volkshochschule Wien, Abschluss mit Auszeichnung

### UNIVERSITÄRE AUSBILDUNG

---

2002-2006	Publizistikstudium mit Fächerkombination aus Psychologie und Theaterwissenschaft, Abschluss mit Bakkalaureatsarbeit: <i>Das Museum – Ein Ort der Kommunikation? Eine Untersuchung des Imagewandels von Museen anhand des MQ Wien mit besonderem Augenmerk auf das Veranstaltungsprogramm</i>
2003-2010	Kunstgeschichtestudium

### BERUFLICHE ERFAHRUNG

---

Juli 1999	treAngeli Internetprovider, Wien
25. 03.-08. 04. 2000	Annabelle Day Nursery, Newport, Great Britain
12. 07.-10. 08. 2003	ImPulsTanz, Wien
Sept. – Dez. 2003	Gabriele Senn Galerie, Wien
23. 08. – 08. 10. 2004	Whitechapel Art Gallery, London, Great Britain
April – Juni 2006	Presseabteilung Museum für angewandte Kunst, Wien
Nov. – Dez. 2006	Vermittlungsabteilung Kunsthalle Wien