

Carmen Mörsch  
**Educational Einverleibung, oder:  
Wie die Kunstvermittlung vielleicht von  
ihrem Hype profitieren könnte.**  
Ein Essay – anlässlich des zehnjährigen  
Jubiläums von Kunstcoop©

**1. Turning, oder: Der Anbruch einer goldenen Zeit.**

Dieser Text besteht wider Erwarten zum größten Teil aus einem Erfahrungsbericht von einem Symposium auf einer in Deutschland beliebten Urlaubsinsel. Im Juli 2009 fand im Es Baluard, Museu d'art modern i contemporani de Palma de Mallorca die dritte Folge der Pràctiques Dialògiques, der Dialogischen Praktiken statt. Die von Aida Sánchez de Serdio und Javier Rodrigo Montero konzipierte Symposionsreihe<sup>1</sup> hat die Weiterbildung und Vernetzung von Kunst- und KulturvermittlerInnen zum Ziel, welche ihre Arbeit als kritische Praxis begreifen. Unter anderem durch diese jeweils drei ganze Tage und halbe Nächte währenden, hochgradig verdichteten Räume für kontroverse Diskussion, für Kooperation und für Informationsaustausch ist in Spanien innerhalb von wenigen Jahren eine neue Berufsgruppe kritischer VermittlerInnen entstanden, die sich in einem Prozess der Politisierung befindet.

Diese Politisierung ereignet sich in zwei Richtungen: Zum einen werden sich die VermittlerInnen über die Marginalisierung und die gleichzeitige Bedeutung ihrer Rolle als kulturelle ProduzentInnen wie auch als kulturpolitischer Mehrwert klar und fordern mehr Mitbestimmung, Ressourcen und Sichtbar-

---

<sup>1</sup> Die erste Folge fand 2006 statt und wurde von Carla Pardo und Javier Rodrigo Montero konzipiert.

<sup>2</sup> Siehe hierzu: María do Mar Castro Varela und Nikita Dhawan: Breaking the Rules. Bildung und Postkolonialismus, in: Carmen Mörsch und das For-

keit in den Kontexten, in denen sie tätig sind. Meist – nicht immer – handelt es sich dabei um größere Institutionen, die über eine Vermittlungsabteilung oder doch immerhin über einen/eine VermittlerIn verfügen. Damit zusammenhängend, erkennen manche VermittlerInnen zum anderen neben ihrer Diskriminierung innerhalb des künstlerischen Feldes auch ihre eigene Privilegiertheit, die aus dem Zugang zu Definitionsmacht, zu Bildung und zu kulturellem Kapital resultiert<sup>2</sup>. Aus ihrer Tätigkeit in hegemonialen Institutionen leiten sie die besondere Verantwortung ab, sich vom Modus der Dienstleistung zu emanzipieren, stattdessen innerhalb des eigenen



SchülerInnen der Kurt-Löwenstein-Schule in der Ausstellung *Islands+Ghettos*, 2009; Foto: Mona Jas

Gefüges als kritische Instanz zu wirken und die vorgefundenen Dominanzverhältnisse und Ausschlussmechanismen zu markieren, zu dekonstruieren und wenn möglich zu verändern.

Während die erste Ausgabe der Dialogischen Praktiken 2006 dementsprechend „Überschneidungen zwischen kritischer Pädagogik und kritischer Museologie“<sup>3</sup> verhandelte und die zweite die Implikationen von Kooperationen zwischen Museen und lokalen Interessengemeinschaften (*communities*)

schungsteam der documenta 12 (2009): KUNSTVERMITTLUNG 2. Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12. Ergebnisse eines Forschungsprojekts. Berlin, Zürich, 2009.

<sup>3</sup>Javier Rodrigo (Hg.): *Prácticas dialógicas. Intersecciones de la pedagogía crítica i la museología crítica*, Son Feriol, PD, 2007.

diskutierte, stand die Veranstaltung 2009 unter dem Titel „Kuratorische und pädagogische Praxis: Kooperationen und Hybridisierungen im Museum“<sup>4</sup>. Damit schrieb sie sich in ein aktuelles Phänomen ein, das die Kunstwissenschaftlerin Irit Rogoff zum Jahresende 2008 im Kunstmagazin e-flux kritisch, aber auch affiziert als „educational turn in curating“<sup>5</sup> bezeichnete. Der *educational turn* fragt nach den Bildungsfunktionen der Künste und interpretiert alles, was sich im Kunstfeld ereignet unter dieser Perspektive. Es handelt sich um einen weiteren Versuch, die Institution Kunst und ihre Institutionen aus ihrer avantgardebedingten Selbstreferen-



zialität teilweise herauszurücken, ihre gesellschaftliche Relevanz zu behaupten und ihnen so erneut Sinn zu verleihen<sup>6</sup>. Deutlichstes Symptom des *educational turns* ist eine bislang nicht gekannte diskursive Aufwertung des Pädagogischen und der Vermittlung im künstlerischen Feld, insbesondere bei den KünstlerInnen, KuratorInnen und institutionellen Leitun-

4 Titel in Spanisch: „Comisariados y Pedagogías: Hibridaciones y colaboraciones en el museo“.

5 Irit Rogoff: Turning, in: e-flux journal #1, November 2008, <http://www.e-flux.com/journal/view/18>.

6 “Exhibitions, self-organized forums within the art world, numerous conversation platforms: all shared the belief that turning to «education» as an operating model would allow us to re-invigorate the spaces of display as sites of genuine transformation.” Ebenda.

gen, die sich ihrerseits als kritische AkteurInnen begreifen. Bildung als drittes kuratorisches Leitmotiv der documenta 12 war dabei nur die am breitesten rezipierte Artikulation. International häufen sich künstlerische Projekte und kuratorische Zugänge zur Pädagogik<sup>7</sup>.

## **2. Turned and Twisted, oder: Alles, was eine Vermittlerin sagt, kann gegen sie verwendet werden.**

Bei dem Symposium in Palma wurden die Fallen und Verstrickungen, aber auch die Potenziale dieser diskursiven Aufwertung deutlich. Wie bei den beiden vorherigen Malen, teilte



**Veranstaltungsreihe *Relpositionierung*, 2009; Foto: Sandrine Micosse**

sich das Symposium in einen Vortrags – und in einen Workshopteil, wobei im Workshop eine gemeinsame Ausstellung erarbeitet werden sollte. Die künstlerischen Arbeiten waren vorher von den VeranstalterInnen ausgewählt worden und

<sup>7</sup> Aus diesen sehr heterogenen Erscheinungen seien hier wenige Beispiele genannt: Das Projekt „Curatorial Studies“ von Bea Schlingelhoff, New York; das Projekt „Hidden Curriculum“ von Annette Krauss, Utrecht; das kuratorische Konzept des „Integrated Programming“ der Serpentine Gallery, London; die Salon Discussion: <You Talkin> to me? Why art is turning to education> ICA, London, 14. Juli 2008; die Veranstaltungsreihe A.C.A.D.E.M.Y Hamburg, Antwerpen, Eindhoven, 2006–7; das Symposium «Summit – Non Aligned Initiatives in Education Culture,» Berlin, 2007; Das Projekt „Walden # 3 von Christiane Mennicke und Ulrich Schötter (www.walden3.de) Dresden, München 2008/09; The After School Special: A Panel Discussion on Pedagogy. Kuratiert von Stephanie Rosinski mit Casey Wong, 28. März 2009, XPACE, Toronto.

damit gesetzt<sup>8</sup>; ebenso die drei Vortragenden und die drei TutorInnen, die den Workshop begleiten würden. Auffällig war zunächst, dass sich fast ausschließlich VermittlerInnen als TeilnehmerInnen angemeldet hatten, während auf der Seite der Vortragenden und TutorInnen die kuratorischen Positionen überwogen<sup>9</sup>. Bei drei Positionen (Jesús Carillo, Carles Guerra und Montse Romaní) wurde zudem deutlich, dass in ihren kuratorischen Annäherungen an das Pädagogische die Arbeit der VermittlerInnen bislang keine Rolle spielt und auch nicht als Potenzial reflektiert wird – kein Beispiel einer tatsächlichen Zusammenarbeit von KuratorInnen und Vermittle-



**Mitglieder von Kunstcoop®: Susanne Bosch, Beate Joreck, Maria Linares, Nanna Lüth, Bill Masuch, Carmen Mörsch, Ulrike Stutz**

rlinnen wurde von KuratorInnenseite präsentiert. Verkürzend zusammengefasst, wurden stattdessen die Ausstellungen und Veranstaltungsprogramme der KuratorInnen selbst als pädagogische Interventionen und als Vermittlung definiert – entweder weil sie entsprechende Inhalte transportierten oder/und weil Werke in einer Weise präsentiert wurden, die als selbsterklärend bzw. von sich aus Dialog – generierend

8 Die eingeladenen Künstlerinnen, die selbst am Symposium teilnahmen, waren Neus Marroig Colom, Tonina Matamalas und Laura Marte.

9 Als TutorInnen waren außer mir Montse Romaní, freie Kuratorin, Forscherin und kulturelle Produzentin sowie Oriol Fontdevila, freier Kurator, beauftragt. Die Vortragenden waren Lindsey Fryer, Leiterin der Abteilung „Interpretation and Education“, Tate Liverpool, Jesús Carillo, Professor am Departement für Geschichte und Theorie der Kunst, Universidad Autónoma

erachtet wurde. Begleitveranstaltungen für fachspezifische Interessensgruppen wurden als offenbar ausreichende zusätzliche Vermittlung aufgeführt. Interessanterweise scheint die jüngste Rezeption des französischen Philosophen Jacques Rancière und insbesondere die Lektüre seines Buches „Der unwissende Lehrmeister“<sup>10</sup> auf kritischer KuratorInnenseite zu einer Art finalen Entlastung von dem Bourdieu'schen Imperativ, gegen die Distinktionsmechanismen des Kunstfeldes mit Bildungsangeboten anarbeiten zu müssen, geführt zu haben. Zynisch gesprochen: Wenn Jacotots StudentInnen sich den Telemach selbst übersetzen können, Bildung im emanzipatorischen Sinne also ein selbstbestimmter Akt und der beste Lehrmeister der Unwissende ist, so besteht vielleicht gar keine Veranlassung, sich um ein Publikum zu bemühen, das aufgrund sozialer Verwerfungen nicht von alleine kommt und sich damit in die Gefahr zu begeben, womöglich eine paternalistische Geste zu vollziehen – diese Leute werden wohl andere, ihnen gemäßigere Orte für ihren Bildungsprozess finden. Ebenso scheint ihnen die aus der kritischen Museologie und einer foucaultianischen Lektüre resultierende Bestimmung des Museums als disziplinarischer und hegemonialer Ort und aktuell als neoliberale, gouvernementalistische, kulturindustrielle Maschine die Schlussfolgerung nahelegen, Vermittlungsabteilungen und ihr Personal seien in erster Linie VollstreckerInnen dieser Agenda und daher mit Misstrauen zu betrachten, sicher aber nicht in den Stand der Mitbestimmung oder Mitgestaltung kuratorischer Praxis zu setzen.

Lindsey Fryer, Leiterin der Vermittlung an der Tate Liverpool, schien diesen Verdacht durch ihren kritiklosen Umgang mit den Politiken des korporativen Giganten Tate zu bestätigen – obwohl oder vielleicht gerade weil ihr Beitrag der einzi-

---

de Madrid und seit letztem Jahr Leiter der Abteilung "Programas Culturales" im Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, sowie Carles Guerra, Künstler, Kunstkritiker und freier Kurator.

<sup>10</sup> Rancière, Jacques: Der unwissende Lehrmeister. Fünf Lektionen über die intellektuelle Emanzipation. Wien, 2007. Zu einer kritischen Würdigung von Rancières Bildungsverständnis siehe Sternfeld, Nora: Das pädagogische Unverhältnis. Lehren und Lernen bei Rancière, Gramsci und Foucault. Wien, 2009

ge war, der mit dem Ausstellungsprojekt *The Fifth Floor* eine Zusammenarbeit von educational and curatorial department dokumentierte. Jedoch ohne diese Zusammenarbeit ausreichend zu problematisieren, obwohl die Spannungsverhältnisse darin für die ZuhörerInnenschaft deutlich waren. Nicht genug Raum erhielt so die Würdigung des erfolgreichen Kampfes der VermittlerInnen für die Implementierung einer edukativen Praxis an der Tate seit den 1970er Jahren sowie eine Betrachtung ihrer unzähligen Strategien und Formate für oft institutionskritische und den Interessen der Teilnehmenden verschriebene Kooperationen mit unterschiedlichsten Öffentlichkeiten.

Es gab wenig Diskussionen im Anschluss an die Vorträge. Zunächst galt es die Tatsache zu verdauen, dass der Hype um Vermittlung auf der KuratorInnenseite zu einer Auslöschung der Position der VermittlerIn führt, weil die KuratorInnen sich selbst als die besseren, kritischeren, theoretisch informierteren PädagogInnen setzen. Und was tun angesichts der absurden Situation, dass 35 vorwiegend Vermittlerinnen mit teilweise langjähriger Berufserfahrung geduldig den vorwiegend männlichen Kuratoren dabei zuhören, wie sie ihre Zeit damit überziehen, ihnen zu erklären, was das Pädagogische im Kunstfeld in einer kritischen Perspektive sein könnte, ohne dass sie sich dabei für das spezifische Wissen der VermittlerInnen interessieren oder gar darauf Bezug nehmen? Es schien mir: Egal, was eine Vermittlerin in dieser Situation sagen könnte, es würde immer etwas sein, das die im Raum befindlichen Ressentiments bestätigte. Die kuratorische Umarmung des Edukativen hatte vorübergehend zum Kurzschluss konkurrierender Diskurse und damit zu einer totalen Situation geführt, in der eine Gegenrede nicht mehr möglich schien. Die von Andrea Fraser eingeforderte „Institution of Critique“<sup>11</sup> hatte sich möglicherweise in diesem Moment eines potenziellen „Stördienstes“<sup>12</sup>, der auch in ihr die Ausschlussmechanismen, inneren Widersprüche und Naturalisierungen hinterfragen könnte, durch einen Akt der Einverleibung genüsslich entledigt.

## **Finally Turning to Augenhöhe, oder: Vorraussetzung wäre die Anerkennung der Gleichwertigkeit unterschiedlichen Wissens und die Umverteilung von Ressourcen.**

Der Workshop bot dann den Raum für die notwendige, hitzig geführte Debatte und für deren Transformation in eine kommunizierbare Form, die ihrerseits Wissen generierte. Am Ende des Workshops fiel die Entscheidung, eine Ausstellung über das konfliktgeladene Verhältnis von vermittlerischer und kuratorischer Praxis zu entwickeln und die künstlerischen Arbeiten in diese zu integrieren – anstatt den Auftrag zu erfüllen, auf die im Vorfeld gesetzten Werke zu reagieren. Gemeinsam mit den kuratorischen Positionen auf der TutorInnenseite – die vortragenden Kuratoren nahmen leider nicht am Workshop teil – entstanden Ideen für die Gestaltung der Ausstellung. Dass die landesweit für ihre Arbeit respektierte Leiterin der Vermittlung der gastgebenden Institution bei der Vernissage ihren Abschied bekannt gab, weil die Bedingungen unter der neuen Museumsdirektorin (die sich im Übrigen sehr für Vermittlung interessiert) ihr ein Bleiben verunmöglichen, schien dabei nur eine Bestätigung der wichtigsten Erkenntnis der dritten Edition von *Pratiques Dialogiques* zu sein: Da noch viele Kämpfe auszufechten sind, soll der *educational turn* auch zu strukturellen Verbesserungen im Arbeitsfeld der Kunstvermittlung führen.

Einer meiner persönlichen Schlüsselmomente auf dem Sym-

---

11 „It's not a question of being against the institution: We are the institution. It's a question of what kind of institution we are, what kind of values we institutionalize, what forms of practice we reward, and what kinds of rewards we aspire to.“ Fraser, Andrea: „From the critique of institutions to an institution of critique“. *ArtForum*, September 2005.

12 „Stördienst“ nannte sich ein u.a. von Heiderose Hildebrand gegründeter Verein, der am Museum für Moderne Kunst in Wien Vermittlungsprojekte anbot. Er gab sich diesen Namen im Jahr 1991, nachdem „der damalige intermistische Leiter des Museums Zettel im Haus aushängen ließ, dass das sehr geehrte Publikum sich durch die museumspädagogische Arbeit im Hause nicht gestört fühlen möge“. Vgl. Karin Schneider: *Der Stördienst und – seine Geschichte*, in: Arbeitsgemeinschaft Deutscher Kunstvereine und NGBK (Hg.): *Kunstvermittlung zwischen partizipatorischen Kunstprojekten und interaktiven Kunstaktionen*, Berlin 2002.



posion bestand in einem kurzen Gespräch, dass ich mit meiner Kollegin – Tutorin, Montse Romaní – am Abend des ersten Tages, nach den ersten vier Workshopstunden führte. Sie fragte mich, was ich von dem „Niveau“ der TeilnehmerInnengruppe hielte, und an der Art ihrer Frage wurde implizit klar, dass sie von diesem eher enttäuscht war. Ich dagegen war begeistert von den Kapazitäten der Gruppe, die ich dabei hatte begleiten dürfen, wie sie in einem ungeheuren Tempo in den Prozess der „Kontextualisierung“ einstieg und Verbindungslinien etwa von den gesetzten künstlerischen Arbeiten zu den strukturellen und historischen Verhältnissen des Museums und seiner Sammlung, zur politischen Situation im Stadtraum und auf der Insel, zu möglichen Vermittlungsformaten und Modi der Kooperation untereinander und mit verschiedenen lokalen und touristischen Öffentlichkeiten entwickelte. Ich entgegnete, dass ich ihre Frage als Symptom für die konkurrierenden Diskurse wahrnehme, welche die Spannungsverhältnisse auf dem Symposium verursachen: „Wenn ich Dir nun antworte, ich finde, die Gruppe hat ein gutes Niveau, was denkst Du dann von mir?“ Sie legte dar, dass andererseits niemand in der Gruppe die künstlerischen Arbeiten in einen kunstwissenschaftlichen Diskurs eingespeist hatte, sie mit anderen künstlerischen Arbeiten und mit korrespondierenden Theorien verknüpft hatte. In dem Gespräch wurde uns beiden klar, dass es in dem Workshop um die Hinterfragung von als selbstverständlich gesetzten legitimen und illegitimen Wissen als jeweils situiertes gehen musste, wenn eine Zusammenarbeit gelingen sollte.

Mit der Herstellung eines Settings, in dem die hierarchische Verfasstheit dieses unterschiedlichen Wissens in Museen und Kunstinstitutionen in einer gemeinsamen Anstrengung von vielen VermittlerInnen und wenigen KuratorInnen sichtbar gemacht, verhandelt und situativ verschoben werden konnte, bilden die *Pratiques Dialogiques* eine bemerkenswerte Ausnahme im gegenwärtigen Hype um Vermittlung. Es müsste viele solcher Situationen des gemeinsamen Arbeitens, des Auf- und Abarbeitens von Ressentiments, des Durcharbei-

tens von Machtverhältnissen und schliesslich des Anarbeitens gegen die strukturelle Benachteiligung der Vermittlung in den Institutionen geben, damit die Kunstvermittlung langfristig von ihrem Hype profitieren könnte. Das Wissen, welches das Feld der Kunstvermittlung hervorbringt, müsste von den Institutionen als relevantes, gleichberechtigt neben dem kuratorischen Wissen stehendes, anerkannt werden. Vermittlungsabteilungen müssten in der Folge über vergleichbare Ressourcen verfügen wie kuratorische Abteilungen, und eine strukturelle Gleichberechtigung im Sinne von Mitsprache und Mitbestimmung bei der Konzeption der Institutionen und ihrer Programme müsste gewährleistet sein. Dann wäre der Zeitpunkt gekommen, über eine potenzielle „Hybridisierung“<sup>13</sup> von Diskursen nachzudenken, um idealerweise eine gemeinsame Herrschaftskritik, informiert von dem Wissen kritischer KuratorInnen und kritischer VermittlerInnen, in eine kooperativ entwickelte Ausstellungs- und Vermittlungspraxis zu übersetzen.

### **Turning on, oder: Kunstcoop© in der NGBK als Pilotin**

Die Voraussetzungen dafür, dass dies irgendwann an irgendeinem Ort geschehen wird, sind besser als vor 10 Jahren, als sich die Gruppe *Kunstcoop©*<sup>14</sup> zum ersten Mal bei der Hauptversammlung der NGBK mit dem Vorschlag bewarb, das Programm des Vereins durch „künstlerische Kunstvermittlung“ zu begleiten. Die Gruppe aus sieben Künstlerinnen mit einem Interesse an der Vermittlungsarbeit hatte sich in einem Seminar mit dem Titel „Marktlücke“ am Institut für Kunst im Kontext der UdK Berlin gegründet. Sie war inspiriert von KünstlerInnen in England, die in der Gallery Education kooperative, institutionskritische Vermittlungsprojekte re-

13 Zur Kritik an der Hybridisierungsmetapher siehe: Kien Nghi Ha: Hype um Hybridität. Kultureller Differenzkonsum und postmoderne Verwertungstechniken im Spätkapitalismus. Bielefeld: Transcript, 2005.

14 [www.kunstcoop.de](http://www.kunstcoop.de) und NGBK (Hg.): *Kunstcoop©*. Berlin, 2002. Mitglieder von *Kunstcoop©*: Susanne Bosch, Beate Joreck, Maria Linares, Nanna Lüth, Bill Masuch, Carmen Mörsch, Ulrike Stutz

alisierten. Doch die kulturpolitischen Voraussetzungen und der Status der Vermittlung in Deutschland waren im Jahr 1999 ausgesprochen ungünstig für eine solche Praxis. Eine Befragung der Leitungen verschiedener Ausstellungsinstitutionen für Gegenwartskunst in Berlin ergab, dass diese mit Ausnahme der NGBK an keinem Vermittlungsangebot interessiert waren. Kunst sei etwas für KünstlerInnen und KennerInnen, die Ausstellungshäuser seien Orte der Ruhe und Kontemplation, im Übrigen habe man mehr Interesse am Unvermittelten.

1999 konnte in Deutschland noch kaum jemand wissen, dass das Beispiel der englischen Kulturpolitik Schule machen würde. Seit die englische Labourpartei 1998 die Verknüpfung von Kunst und Bildung als gesellschaftlichen und ökonomischen Faktor (wieder-) entdeckte und damit begann, diese kulturpolitisch massiv zu forcieren, wird Vermittlung auch auf dem Kontinent allmählich zum Förderfaktor – das Arbeitsfeld beginnt zu wachsen. Unzählige Ausbildungsgänge, Projekte und Tagungen mit den unterschiedlichsten Legitimationsstrategien und politischen Ausrichtungen legen davon Zeugnis ab. Durch die kulturpolitische Aufwertung der kulturellen Bildung stehen die Leitungen von Kunstinstitutionen unter dem wachsenden Druck, Vermittlung einzuführen. Diese gerät dabei häufig zum – evaluierbaren – Legitimationsfaktor für die Existenz öffentlich subventionierter Einrichtungen und wird mit quantitativer Publikumserweiterung, mit einer unterkomplexen und eventorientierten Angebotsstruktur, die vermeintlich die „breiten Massen“ erreichen kann, gleichgesetzt.<sup>15</sup>

---

15 Diese Widersprüchlichkeiten beschäftigen die fachliche Diskussion im angelsächsischen Raum bereits seit 1998, im Zusammenhang mit den kulturpolitischen Leitlinien von New Labour. Vgl. Carmen Mörsch: *Socially Engaged Economies. Leben von und mit künstlerischen Beteiligungsprojekten und Kunstvermittlung in England*, in: *Kurswechsel*, Heft 4/ 2003, S. 62–74. Eine gekürzte Fassung erschien in *Texte zur Kunst*, Berlin, Heft Nr. 53, März 2004.

16 Die Praxis von Kunstcoop© wie auch die Kontroversen sind dokumentiert in: NGBK (Hg.): *Kunstcoop©*, Berlin 2002.

17 Ohne Anspruch auf Vollständigkeit hier eine Aufzählung dieser Veranstaltungen: KONTEXT/KUNST/VERMITTLUNG | Bibliothek/Projektraum/Archiv | in der

Im Rückblick zeigt sich, dass die NGBK mit ihrer Offenheit gegenüber dem Projekt Kunstcoop© und der Möglichkeit, sich in einem basisdemokratischen Prozess um Geld für seine Realisierung zu bewerben, den Raum für die modellhafte Entwicklung einer kritischen, künstlerisch informierten Vermittlungspraxis bot, die von keiner Seite schnell zu vereinnahmen wäre. Kunstcoop© stieß damals durchaus auf internen Widerstand im Verein – vor allem bei den kuratorisch ausgerichteten Arbeitsgruppen – und wurde äußerst kontrovers diskutiert<sup>16</sup>. Dennoch: Auch Kunstcoop© hat Schule gemacht. Die Arbeit der Gruppe, die das Programm der NGBK zwei Jahre lang begleitete, bildet bis heute eine Referenz für diejenigen VermittlerInnen, die ihre Arbeit als kritische und eigenständige Praxis begreifen und daher auch zu kultur- und bildungspolitischen Instrumentalisierungen auf Distanz gehen. Die Konferenzen und Tagungen, die zunächst von Kunstcoop© in Kooperation mit dem Institut für Kunst im Kontext, später von Mitgliedern der Gruppe sowie von der Arbeitsgemeinschaft Deutscher Kunstvereine veranstaltet wurden, unterscheiden sich von vielen anderen durch den Versuch, Kunstvermittlung ins Verhältnis zur künstlerischen Produktion genauso wie zu politischem Handeln zu setzen<sup>17</sup>.

Der *educational turn* – in der Kulturpolitik und im kuratorischen Feld – hat die Kunstvermittlung und ihre Protagonis-

---

NGBK, NGBK AG Kunstcoop ©, Institut für Kunst im Kontext der HdK Berlin, Dept. Of Fine Art in Context UWE Bristol und Depot Wien, Berlin 2001; Kunstvermittlung zwischen partizipatorischen Kunstprojekten und interaktiven Kunstaktionen, Konzept: Leonie Baumann in Zusammenarbeit mit Katharina Jedermann und Carmen Mörsch, ADKV, Kassel 2002; Soft Logics in der Kunstvermittlung, kuratiert von Elke aus dem Moore und Carmen Mörsch, Künstlerhaus Stuttgart, 2004; Wo laufen S(s)ie denn hin?! Neue Formen der Kunstvermittlung fördern, veranstaltet von Leonie Baumann und Sabine Baumann, Bundesakademie für kulturelle Bildung in Kooperation mit der Arbeitsgemeinschaft Deutscher Kunstvereine (ADKV) und NGBK, Wolfenbüttel 2005; Kunstvermittlung zwischen Konformität und Widerständigkeit, veranstaltet von Leonie Baumann und Sabine Baumann, Bundesakademie für kulturelle Bildung in Wolfenbüttel in Kooperation mit der ADKV, Wolfenbüttel 2008; Vermitteln / verhandeln: Von Publikum, Akteur/innen & Komplizenschaften, Workshop zur Kunstvermittlung, kuratiert von Claudia Hummel in Kooperation mit dem Künstlerhaus Stuttgart, ADKV, Stuttgart 2009.

Innen in den letzten Jahren gestärkt. Es ist nicht mehr ganz so peinlich im Kunstfeld zuzugeben, dass man als KunstvermittlerIn arbeitet. Ein Teil der Mitglieder von Kunstcoop© und nicht nur sie, sind inzwischen selbst in Positionen, von wo aus sie die Praktiken und Diskurse machtvoll mitgestalten und mitbestimmen können<sup>18</sup>. Sie müssen sich nun von der anderen Seite aus mit den Implikationen, welche den Wechsel aus dem Feld der Selbstorganisation und Selbstbeauftragung in die institutionellen Logiken begleiten, auseinandersetzen. Mit angestoßen von Kunstcoop©, ist in den letzten zehn Jahren ähnlich wie in Spanien ein Netz kritischer KunstvermittlerInnen entstanden, das sich in einem Prozess der Professionalisierung und Politisierung befindet. Die Arbeitsgemeinschaft Deutscher Kunstvereine hat ein Kunstvermittlungsförderprogramm in NRW mit Unterstützung des Landes, die NGBK ein Kunstvermittlungsstipendium ins Leben gerufen. Initiativen, die gerade jenen ProtagonistInnen eine Weiterentwicklung ihrer Arbeit ermöglichen.

Ich habe jedoch aus diesem Essay einen Tagungsbericht gemacht, weil die diskursiven und strukturellen Spannungen, die in Palma deutlich wurden, auch für die Situation der Kunstvermittlung in Deutschland weiterhin zutreffen – ebenso wie die aufgeführten Forderungen. Genauso erinnern mich die in Palma geführten Auseinandersetzungen um die unterschiedliche Verfasstheit von kuratorischem und vermittlerischem Wissen stark an die Konflikte, die Kunstcoop© in der NGBK mit den dortigen AusstellungsmacherInnen auszufechten hatte. In der Publikation zu Kunstcoop© 2002 schrieb ich: „Damit Kunstvermittlung die in ihr liegenden Po-

---

<sup>18</sup> Ich selbst bin zur Zeit Leiterin eines Forschungsinstituts zur Kunstvermittlung an der Universität der Künste in Zürich (<http://iae.zhdk.ch>). Zum Vermittlungsprojekt auf der documenta 12, das ich wissenschaftlich begleitet habe, konnte ich eine zweibändige Publikation mit DVD von insgesamt fast 1000 Seiten in Deutsch und Englisch produzieren. Der Band über Kunstcoop©, der 2002 erschien, hatte Hosentaschenformat. Auch solche Entwicklungen sind Symptome einer fortschreitenden Institutionalisierung und Etablierung.

<sup>19</sup> Carmen Mörsch: Enttäuschte Erwartungen, bestätigte Befürchtungen: Kunstcoop© in: „Ordnung der Diskurse“, in: NGBK (Hg.): Kunstcoop©, Berlin 2002.

tenziale entwickeln kann, müsste sie jedoch aus dem durch die Institution Kunst exekutierten Genehmigungsprozess, aus ihrer dienenden Funktion entlassen werden. Sie benötigte zu ihrer Entfaltung selbst ein offenes Experimentierfeld, um von einer gleichberechtigten Position aus mit der Kunst in die Auseinandersetzung zu treten. Nur so wäre es möglich, über die unterschiedlichen Regelwerke hinweg einen für alle Beteiligten fruchtbaren „Metadiskurs“ zu entwickeln“<sup>19</sup>.

Zehn Jahre nach der Gründung von Kunstcoop© steht dieser Satz weiterhin im Raum. Auch innerhalb der NGBK ist es nicht gelungen, das Pilotinnenprojekt zu verstetigen im Sinne einer vom Bewerbungsverfahren unabhängigen, von ExpertInnen betriebenen Vermittlungsarbeit im Verein. Doch ich bin optimistisch, dass von der NGBK immer wieder Impulse für eine Weiterentwicklung und Etablierung der Kunstvermittlung ausgehen werden. Sie wird ein Raum der Debatte sein über die Bedeutung einer eigenständigen, kritischen, künstlerisch informierten Vermittlungspraxis, die weder im *educational turn in curating* noch im kulturpolitischen Mainstream vollständig aufgeht.