

Kunstvermittlung bevor die Kunst da ist *von Wiebke Trunk*

Die folgende Sammlung von Gedanken beschreibt ein Projekt, dessen zentrale Aufgabe es ist, Kunst zu vermitteln – wobei das Programm zur Kunstvermittlung zu einem Zeitpunkt weitgehend entstand, als noch keine künstlerische Arbeit an ihrem Standort existierte, es sich also um die Vermittlung einer Leere handelte. Auch dieser Beitrag hier wurde zu einem Zeitpunkt geschrieben, an dem dieser „Zustand davor“ herrschte. Was als künftig gedacht und beschrieben erscheint, ist später Vergangenheit und steht damit unweigerlich in direktem Zusammenhang mit dem Thema der Biennale: latente Historie¹.

Ohne dass ich es zunächst bemerkt hätte, versuchte ich, auf etwas zu zeigen und über etwas zu sprechen, das es noch nicht gab. Ich war zu sehr gefangen von der Vorstellung und dem Wunsch, das, was auf dem Papier beschrieben, was in Skizzen angedeutet und per Photoshop virtuell vorlag, als bereits realiter existent anzunehmen. Die Illusion und die damit einher gehende vermeintliche Sicherheit, dass das Beschriebene und die Konstruktionszeichnungen später so sein würden, wie auf dem Papier gesehen, half dennoch weiter. Und zwar insofern, als ich eine Arbeit beginnen konnte, von der ich zum jetzigen Zeitpunkt sagen würde, dass sie sich an exakt jenem noch nicht Existenten grundlegend orientierte.

Auch die JurorInnen der Biennale, die sich mit den Arbeiten zwar intensiv theoretisch befasst und deren Auswahl bestimmt hatten, hatten die Werke ebenfalls noch nicht in ihrer physischen Faktizität erlebt. Alle Beteiligten - auch die Juroren - wurden so Teil eines demokratisch angelegten Projektes², indem sie sich durch die Abwesenheit der Arbeiten in einer ähnlichen Situation befanden: die der Erwartung eines Ereignisses – in Unkenntnis der eigenen möglichen Reaktionen. In der klassischen Trias von Betrachter/in, Vermittler/in und Werk fehlte das Werk in diesem Stadium, und die Konzentration verschob sich dadurch hin zu Betrachter/in und Vermittlerin. Anders gesagt: Es gab noch keinen Widerstand durch ein Objekt, die Kunst „stand noch nicht im Weg“.

Vor diesem Hintergrund entstand sukzessive ein Netzwerk potenzieller NutzerInnen. Dieses künftige Publikum diskutierte die Arbeiten der Biennale gemeinsam, und meine Hoffnung war es, dass sich durch diese Phase der Erwartung und durch die Kommunikation Ideen entwickeln würden, die schließlich gemeinsam umgesetzt werden könnten.

Die Kunstvermittlerin Ana Bilankov hat die Vermittlung in Abwesenheit der Kunst bereits im

1

genauer gedacht muß man von der Verbindung dieser behelfsmäßig getrennt formulierten Zeitformen - Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft - sprechen. Augustinus etwa bezeichnet diese Uneindeutigkeit der Trennung von Zeiten als "Rätsel" (Bekenntnisse, XXII.28)

2

Die Skulptur Biennale 2005 war von Anfang an als ein Projekt angelegt, das versuchte unterschiedliche Interessen zu berücksichtigen. Demgemäß wurde eine große Gruppe von JurorInnen (26) eingeladen, um aus 44 Arbeiten 15 auszusuchen, die realisiert werden sollten - im bewußten Gegensatz zur oft üblichen Form, 1 oder 2 KuratorInnen einzuladen. Die bewußte Hinwendung zur damit verbundenen Notwendigkeit intensiver Kommunikation und der Konzentration um eine Einigung durch Gespräche in solchen Gruppen herzustellen, ist ein wesentlicher Teil eines demokratischen Prozesses. Außerdem war u.a. ein entscheidendes Kriterium für die Auswahl der Werke, ihre fassbare Zugänglichkeit und die durch das Thema formulierte mögliche Nähe zur traditionsbewussten Öffentlichkeit vor Ort; der Auftrag für das Vermittlungsprojekt ist in dieser Struktur als folgerichtige Entscheidung zu nennen, da dadurch die Biennale von Anfang an auf eine breite Basis im Bezug auf ihre Rezeption plaziert werden sollte.

Bezug auf den leeren Galerieraum thematisiert. Sie stellte dabei folgende Fragen: „Wenn die Galerie ein Ort ist, an dem Betrachter und das Werk aufeinandertreffen, welches Zusammenkommen findet statt, wenn kein Kunstwerk vorhanden ist? Und welchen Stellenwert hat Kunstvermittlung in einem solchen Raum beziehungsweise wie oder wo positioniert sie sich innerhalb einer solchen Konstellation?“³ Bilankovs Frage nach der Rolle der Kunstvermittlung ließe sich in Bezug auf die Biennale so beantworten: In diesem frühen Stadium übernahm die Kunstvermittlerin die Funktion einer Art Mediatorin⁴.

Sicher werden die individuellen Erwartungen abweichen von den realen, physisch anwesenden Skulpturen. Diese Diskrepanz könnte Anlass für weitere theoretische Überlegungen und Diskussionen sein. Die gemeinsame Erwartungshaltung erzeugte aber eine breit angelegte Kommunikationsstruktur. Ohne diese Annäherung an die Ausstellung wäre die Biennale Gefahr gelaufen, auf Ablehnung oder Desinteresse bei der Bevölkerung zu stoßen. Indem die Partizipation⁵ des Publikums aber bereits vor dem eigentlichen Ereignis⁶ begonnen hatte, ergab sich die Chance, den Kunstraum so zu besetzen, dass keine Festschreibung das Denken des Einzelnen dominierte. Mit Partizipation ist hier die aktive Teilnahme der Bevölkerung gemeint, die mit den Arbeiten lebt und, sofern gewünscht, das Angebot der Auseinandersetzung wahrnimmt, das die Kunstwerke offerieren.

Die Kunstvermittlung hat sich zwei Ziele zur Aufgabe gemacht: Sie will den BesucherInnen vermitteln, dass Kunst be/nutzbar ist und dass sie die Biennale als „Bühne“⁷ verstehen können. Die negativ konnotierten Begriffe Nutzung und Benutzung sind durchaus bewusst gewählt, denn die darin enthaltene, vordergründige Respektlosigkeit ermöglichte es, bestehende hartnäckige Schwellen der Kunst gegenüber zu überwinden⁸. Ein Beispiel für die Benutzung der Biennale ist etwa die Initiative des Heimatvereins Borken. Die Gruppe nutzte den Turm⁹ auf dem Marktplatz in Borken, um ihre neu konzipierte Ausstellung über die Türme der Stadt Borken in einem der Container zu präsentieren. Das Angebot, die Biennale als Bühne zu verstehen, wurde hier konstruktiv und ohne jede Schwellenangst aufgegriffen, indem eine eigene Idee mit einer Skulptur verknüpft wurde und man es sich zunutze machte, dass das Kunstwerk die Konzentration auf den öffentlichen Ort lenkte.

3

Ana Bilankov, Plädoyer für eine Kunstvermittlung im leeren Raum, S.38. In: Kunstcoop, Hg. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, 2002 Berlin; siehe auch: www.kunstkoop.de

⁴ da waren zum Beispiel Mitglieder von Heimatvereinen, von Kunstvereine, Einzelpersonen, LehrerInnen

5

ich meine mit Partizipation die Teilnahme von BetrachterInnen an den Kunstwerken, indem sie durch sie und mit ihnen angeregt werden, aktiv zu werden, Initiativen entwickeln, um sich damit aus einander zu setzen - sie werden so Teil der Arbeit, indem sie sie fortsetzen

6

wobei hier eine weitere Diskussion darüber möglich wäre, was das „eigentliche Ereignis,, genau ist und ob dies ohne Zweifel erst mit der Eröffnung einer Ausstellung beginnt

7

Dr. Spiegel, Leiter des Künstlerdorfes Schöppingen, prägte diese Formulierung

8

in einem der ersten Treffen an dem u.a. VertreterInnen von Kunst- und Heimatvereinen teilgenommen haben, wurde etwa der Vorwurf geäußert, dass, sinngemäss formuliert, die Veranstalter der Biennale die Bevölkerung benutzen würden für eine von hier ausgehenden Aktivitäten für eine verstärkte Aussenwirkung. Dieser Gedanke barg ein Mißtrauen, das durch Angebote entkräftet werden kann/konnte, dass die Biennale eben nicht eine einseitige Nutzung für die Veranstalter bedeutet, sondern dass vielmehr jede/r Teilhabende aus der Bevölkerung aus der Biennale Vorteile „herausholen,, kann. Die genannten Beispiele im Text mögen dies belegen.

9

„der sechste Turm,, - eine Skulptur für die Biennale 2005 von Tazro Niscino, die aus 8 Containern besteht, die auf dem Marktplatz von Borken zu einem turmartigen Bau zusammengestellt werden

Ein anderes Beispiel: Der Kunstverein Borken entwickelte für ein ausgedientes Bankgebäude zunächst ein Ausstellungskonzept, um kleinere Arbeiten der Biennale-Künstler zu zeigen. Im Verlauf der Gespräche befassten sich die Mitglieder - angeregt durch das Motto der Biennale - verstärkt mit dem Gebäude selbst und integrierten die Historie des Ortes in die geplante Ausstellung. Hier wurde vor allem das Thema „latente Historie“ aufgegriffen, um es auf einen neuen „Gegenstand“, das Bankgebäude, zu übertragen¹⁰ und sich anzueignen.

Ein solcher Vorgang der Partizipation der BenutzerInnen ist dabei dem Weg sehr ähnlich, den die KünstlerInnen selbst beschritten haben, indem sie sich auf die lokale Geschichte bezogen und versuchten, „latente Historie“ aufzuspüren und sichtbar zu machen. Es erscheint mir sinnvoll, an dieser Stelle Eva Sturms Gedanken weiter zu entwickeln, die, wiederum an Pierangelo Maset anknüpfend, davon spricht, dass „Kunstvermittlung sich potenziell zu einer Institution der Erprobung von Formen, Beobachtungen, Erkenntnissen oder Wahrnehmung entwickelt“¹¹. Im Zusammenhang mit oben angeführten Beispielen lässt sich ergänzen: durch die Vermittlungsarbeit wird ein Impuls gegeben, der dem Publikum bereits im Vorfeld eines künstlerischen Ereignisses eine Teilhabe an der Kunst ermöglicht. Die Partizipation des Publikums kann schon vor der tatsächlichen Entstehung und Aufstellung der Werke beginnen. Das Vorziehen der Vermittlungstätigkeit in den Zeitraum vor der Realisation der Arbeiten erhöht die Aufmerksamkeit. Eigene Perspektiven können ausgearbeitet werden, die Kunst kann durch diesen Zugriff aufgeschlossen und zugänglich gemacht werden.

Mein Vorschlag, Kunst zu gebrauchen beziehungsweise zu benutzen, musste allerdings genau erklärt und diskutiert werden. Verständlicherweise, denn dieser Gebrauch ist nicht kunstimmanent¹². Kunst zu verwenden bedeutet, Kunstwerke als eine Art Rohstoff zu verstehen, über deren Aneignung die RezipientInnen selbst verfügen können. Die Möglichkeit, sie zu nutzen und damit zu entmystifizieren, konnte vor allem durch konkrete Anregungen¹³ erreicht werden. In Gesprächen mit LehrerInnen etwa habe ich festgestellt, dass Beschreibungen plausibel und konkret sein müssen, damit sie für den Unterricht¹⁴ taugen. Dabei spielen die zahlreichen thematischen Ansätze, die den Kunstwerken immanent sind, eine entscheidende Rolle. Denn die diversen Themen lassen eine Annäherung zu, die in erster Linie nicht vom Kunstwerk als

10

geplant ist Eröffnung der Initiative in der Volksbank am 14. August 2005 – also vor dem offiziellen „Startschuss“, der Biennale

11

Eva Sturm, Kunstvermittlung und Widerstand, S. 95. In: Schöppinger Forum der Kunstvermittlung, Nr.2, Schöppingen, 2002

12

es gibt Skulpturen der Biennale, die die Nutzung bereits konzeptuell aufgenommen haben – wie etwa Markus Ambachs Arbeit „park.bahnhof.reken,, in der die Bewohner von Reken durch ihre Aktivität entscheiden können, ob sie eine vom Künstler kultivierte Brache weiter pflegen und dementsprechend weiter als Park verwenden wollen oder ob sie sie wieder zur unwirtschaftlichen Brache verkommen lassen

13

siehe zB. die in Fußnote 15 beschriebene Nutzung

14

in den nächsten Wochen wird gerade für Schulen Unterrichtsmaterial entwickelt werden, das auf der Webseite dann heruntergeladen werden kann (www.skulptur-biennale-2005.de)

Kunstwerk ausgeht, sondern von seiner Funktionsweise, seiner tatsächlichen Nutzbarkeit¹⁵ sowie der Chance, Bezüge zur eigenen Geschichte, zum eigenen Leben¹⁶ herzustellen.

Eine Schule in Borken etwa wird sich dem Turmbau widmen, konzentriert sich also auf die statische Komponente der Arbeit „Der sechste Turm“ von Tazro Niscino, der zwischen August und Jahresende 2005 auf dem Marktplatz von Borken stehen wird.

Eine andere Schule wird sich mit dem Thema Salz auseinandersetzen, der Grundlage von Franz Johns Arbeit. Die Kinder werden zunächst nicht zwingend über formalästhetische Aspekte des Kunstwerk nachdenken, sondern möglicherweise Fragen zum Salz selbst stellen, zu seinem Vorkommen, seiner Geschichte, seiner Verwendung im eigenen Alltag, zu Zusammensetzung, Gewinnung etc. Die Ergebnisse dieser „Forschung“ werden voraussichtlich in einer Kooperation mit dem Hamalandmuseum¹⁷ daselbst zu sehen sein. Der Zugang zu dieser Arbeit, die häufig wohl nicht vom Kunstwerk als Kunstwerk ausgehen wird, sondern sich auf spezielle, im Werk formulierte Aspekte konzentriert, erkennt Kunst als Ressource¹⁸, die in der Schule nutzbar gemacht werden kann. Die geplante Zusammenarbeit von Museum und Schule ist dabei exemplarisch für eine Partnerschaft, die beiden Seiten dient.

Ähnliches gilt auch für die Integration außerschulischer PartnerInnen in Projekte, die sich auf die Biennale beziehen. So ist es denkbar, zur „Salztangente“ GeologInnen¹⁹ einzuladen oder in die Arbeit von Kirsten Kaiser „Wo bist du Maria“ KriminalbeamtlInnen²⁰ oder auch KünstlerInnen²¹ der Biennale selbst in andere Werke einzubeziehen.

In einem Gespräch mit einer Vertreterin des Rock- und Popmuseums in Gronau und dem Leiter der dortigen Volkshochschule erlebte ich, wie die Potenziale des Kommenden voll Neugier aufgriffen und Ideen entworfen wurden. Der in den Skulpturen konzentrierte Reichtum an

15

zum Beispiel könnten die Buchstaben der Arbeit „heute“, von Christian Hasucha als Schattenspende benutzt werden; die großen, aus Beton gegossenen Buchstaben h, e, u, t, e stehen auf einer Wiese an der Strasse zwischen Velen und Ramsdorf

16

wichtig sind dann für die jeweilig Beteiligten vor allem die Fragen zu Kunstwerken, die in ihrer unmittelbaren Nähe aufgestellt werden

17

das Hamalandmuseum in Vreden befasst sich mit der Kulturgeschichte des westlichen Münsterlandes ; in einem Gespräch mit der Lehrerin und der Leiterin des Museums wurde deutlich, dass vor allem das Thema Salz zu wenig bekannt ist und dass durch die Kooperation neue Einblicke möglich sein werden

18

vgl. www.ressourcekunst.org; der gleichnamige Verein befasst sich mit der Untersuchung von Kunst als Ressource in Bildungsprozessen

19

die Initiatoren des geologischen Gartens, Spezialisten der Geologie, in Borken Weseke, entwickeln in dem Zusammenhang voraussichtlich mit zwei Kunsthistorikerinnen eine Radtour für die Trasse, die die Bedürfnisse von Schülern und Schülerinnen aufnimmt

20

in der Arbeit „Salztangente“, von Franz John wird das Thema Salz, seine Geschichte und seine Bedeutung für das westliche Münsterland thematisiert, indem der Künstler durch mehrere Stabfelder entlang einer Trasse von Ahaus bis Bocholt das unterirdische Salzvorkommen oberirdisch symbolisiert. Die Arbeit „Wo bist du Maria“, sucht nach der durch Diebstahl verschwunden Marienfigur der Hilgenbergkapelle in Stadtlonn.

21 denkbar wären hier zum Beispiel Einladungen an Künstler, deren Arbeiten bestimmte Fragen evozieren -wie zum Beispiel die Arbeit von Ulrich Genth und Heike Mutter „die solide Wirklichkeit des Bedingten“: Hier wäre spannend zu fragen, welche Überlegungen für sie existieren, um einen Hubschrauber aus Holz an das Ufer der Berkel bei Vreden zu setzen; oder die Arbeit von Stefan Sous könnte befragt werden im Hinblick auf die Verbindung seiner Skulptur mit latenter Geschichte – Sous zeigt mit „sansouci“, einen Komplex an ineinander verbauten Wohnwägen in der Nähe des Hauses Pröbsting westlich von Borken

Themen wurde hier völlig frei für die jeweilige Benutzbarkeit der Institutionen herausgeschält. Anlass war dabei vor allem eine Arbeit vor Ort: „Präsenz in Evidenz“ von Silke Rehberg ²². Man dachte über Workshops für Jugendliche nach, die sich mit Themen wie Popularität, deren Entwicklung und Folgen befassen, oder über diverse Aktionen und Unterrichtsangebote in der Erwachsenenbildung zum Thema Denkmal und was zu tun sei, „...um da hoch zu kommen...“²³.

Alle Gespräche waren geprägt von der Notwendigkeit einer gegenseitigen Offenheit für den anderen und dessen Interessen. Insofern stellt die Zusammenarbeit zwischen BetrachterIn und Vermittlerin eine Grundlagenarbeit zwischenmenschlicher Kommunikation dar, zu der sich später ein Werk und mittelbar dessen AutorIn hinzugesellt. Das Reden über die Arbeiten gleicht dabei einem gegenseitigen Ver/sprechen, denn alle Ideen und Diskussionen orientieren sich zunächst an Vorstellungen, die noch nicht überprüft werden konnten. Umso spannender wird es sein, diese Vorstellungen vor Ort vor den Skulpturen zu vergleichen.

So werden den Betrachter am Schöppinger Berg zum Beispiel komplexe Eindrücke erwarten: Im Zusammenspiel von stark befahrener Straße, den Geräuschen der Windkraftanlage und der Engelsstatue wird der Ort mit vielerlei Energien aufgeladen und physisch wie psychisch sehr präsent sein. Welche Wirkung wird der Ort haben im Zusammenspiel mit den beiden künstlerischen Beiträgen²⁴? Wie wird sich der Ort verändern? Wie wird man auf ihn reagieren? Wie werden welche Ideen wirken, woran wird man sich erinnern?

Durch das Angebot der Benutzung von Kunst ist der traditionelle Connoisseur nicht mehr allein. Mit Connoisseur wird dabei ein männlicher Spezialist bezeichnet, der sich "<...> in unbeschwerter Promenade vor den Meisterwerken der Kunstgeschichte dem reinen Genuss des eingeweihten Kenners frönt.“²⁵ Was Richard Hoppe-Sailer hier beschreibt, ist eine Figur, die exklusiv Kunst betrachtet. Die gelegentliche Zurückhaltung im Umgang mit Kunstwerken lässt sich auch auf dieses Bild aus dem Anfang des 20. Jahrhunderts ableiten. Personen, die nicht „Kenner“ der Kunst sind, werden hier von der Rezeption der Kunst ausgeschlossen²⁶.

Mit dem Kunstvermittlungsprojekt, das ich im Kreis Borken im Rahmen der Biennale gemeinsam mit den Bewohnern entwickle, soll diese althergebrachte Formel und der damit verbundene Ausschluss überwunden werden. Das Exklusive soll durch den Einschluss, durch ein offenes Angebot an alle Interessenten ersetzt werden. Damit ist jede/r - ob KennerIn oder nicht – eingeladen, die Werke auf eigene Weise zu bedenken und nutzen. Indem der Zugang zu den Arbeiten weder thematisch noch im Hinblick auf ihre Rezeption eingeschränkt ist, wird

22

Rehberg platziert 5 Köpfe in Abständen (Porträts von BewohnerInnen bewusst ohne Prominentenstatus) auf ca. 1,20 m hohe Sockel so an einem Straßenrand in Gronau, dass die daran vorbeifahrenden Autofahrer die Köpfe auf Augenhöhe und im Vorbeifahren rezipieren

23

das schlug Herr Hupe-Ziemen in diesem Gespräch vor und bezog sich dabei auf die kritische Befragung von Denkmälern

24

hier werden 2 Arbeiten sein – zum Einen die Arbeit „Bon accord: 37Grad C,“ von Danika Dakic. Dakic platziert eine beheizte, große, runde schwarze Granitplatte auf Sitzhöhe auf den Platz hinter Engelsstatue; zum Anderen wird Jan Philip Scheibe vor der Windkraftanlage auf der gegenüberliegenden Straßenseite den Satz „Er macht seine Engel zu Winden,“ mit Hilfe von Leuchtstoffröhren installieren

25

Richard Hoppe -Sailer, "Kunstvermittlung heute", S. 12 In: Schöppinger Forum der Kunstvermittlung, Nr.2, Schöppingen 2002

26

hier gibt es sicherlich weiteren Diskussionsbedarf

ermöglicht, mit der Kunst etwas „anzufangen“, sich ihrer zu „bemächtigen“. Wie erwähnt, ist dieser Vorgang der Partizipation mit dem Weg zu vergleichen, den auch die KünstlerInnen der Biennale beschritten haben, indem sie „latente Historie“ aufspürten, um sie in ihren Kunstwerken sichtbar zu machen.

Nach meinem Verständnis geht es bei dem Kunstvermittlungsprojekt für die Biennale darum, über Kunst als Angebot so nachzudenken, dass sie zugänglich wird und neugierig befragt und behandelt werden kann, dass sie eingebaut werden kann in Unterricht, Alltag und Freizeit, dass sie kritisch wie kreativ dekonstruiert und aufgenommen werden kann in das Denken der Menschen, die damit leben²⁷, dass sie „sinnvoll“ wird und „<...> dazu verhilft, mehr zu sehen, wie die Dinge gebaut und gestrickt sind“²⁸.

Dieser Text erschien in gekürzter Fassung im Katalog zur Skulpturen Biennale 2005 bei Dumont.

27

die entstehende Webseite wird dabei gleichfalls ein Ideen-Pool für jeden sein, auf den zurückgegriffen werden kann – eine Offerte zur Tat also; außerdem gibt es hier ein Forum, in dem alle die Möglichkeit haben, sich zu äußern

à www.skulptur-biennale-2005.de

28

Eva Sturm, Kunstvermittlung und Widerstand, S. 107. In: Schöppinger Forum der Kunstvermittlung, Nr.2, Schöppingen, 2002