

Art Education Research No. 16/2019

Gila Kolb

Ephemere Praktiken. Das Forschungsprojekt „The Art Educator’s Walk“ (2017-18)

*Wie genau stellen eigentlich Kunstvermittler*innen eine Situation her, in der eine Vermittlung zeitgenössischer Kunst stattfinden kann? Welche Haltung entwickeln sie zu ihrer kunstvermittlerischen Tätigkeit? Welche Strategien entwickeln sie dabei? Auf der Ausstellung documenta 14 (2017) wurden im Rahmen des Forschungsprojekts „The Art Educator’s Walk – Handeln und Haltung von Kunstvermittler*innen zeitgenössischer Kunst am Beispiel der Grossausstellung documenta 14 in Kassel“ zu diesen Fragen 20 „Spaziergänge“ von 10 „Chorist*innen“ (Kunstvermittler*innen der documenta 14) begleitet und interviewt. Der per se ephemeren Praxis der Kunstvermittlung in Kunstaussstellungen ging das Forschungsprojekt im Rahmen eines Forschungsprojekts am Institut Praktiken und Theorien der Künste an der HKB Bern mit der These nach, dass Kunstvermittlung aus einer Haltung heraus praktiziert wird. Dieser Beitrag skizziert nach einer biographischen Argumentation aus der „Mitte“ heraus zunächst die historisch gewachsene Situation der documenta und ihrer Vermittlung. Konzepte und Hintergründe der Kunstvermittlung der documenta 14, insbesondere das Verlernen bildeten den Handlungsrahmen der befragten und begleiteten Chorist*innen. Ein Einblick in das qualitativ-empirische Setting zur Datengewinnung in Form einer teilnehmenden Beobachtung von kunstvermittlerischer Praxis mit Besucher*innengruppen auf der documenta 14 reflektiert den Kontext der Datengewinnung. Innerhalb dreier „Streifzüge“, welche die ersten Sätze eines Spaziergangs, das Dilemma des Wissens und die Kunstvermittlung als Arbeit analysieren, wird das gewonnene Material exemplarisch vorgestellt und diskutiert.*

Handeln und Haltung von Kunstvermittler*innen zeitgenössischer Kunst am Beispiel der documenta 14 in Kassel.

0. Positionierung

Davon ausgehend, dass Forschung im Feld weder im kontextlosen Raum stattfindet, noch aus einer neutralen Position heraus geschieht, möchte ich mit einer Positionierung beginnen. Diesen Beitrag zur Kunstvermittlung auf der documenta 14 verfasste ich, während ich in unterschiedlicher Art und Weise involviert bin. Den

¹ Diesen Begriff verdanke ich Ayşe Güleç, einer forschenden Aktivistin.

hier vorliegenden Beitrag zur Kunstvermittlung auf der documenta 14 verfasste ich als forschende Kunstpädagogin¹ aus insgesamt drei für den Kontext der Kunstvermittlung der documenta relevanten biografischen Perspektiven:

Lokales Wissen

Von 2008-2011 war ich als freischaffende Kunstvermittlerin an der Kunsthalle Fridericianum tätig. Seitdem lebe ich in Kassel und verfolge und bewege Diskussionen zu Kunstvermittlung, ihre Bedingungen und Akteur*innen² auch aus einer lokalen Perspektive.

Ausbildung von Kunstvermittler*innen

Von 2016-2017 war ich Mitglied der aus 10 Personen bestehenden *faculty* der Abteilung *aneducation (Eine Erfahrung)* der documenta 14 (2016-2017). In deren Kontext gab ich als Vorbereitung auf die documenta 14 für die Chorist*innen Workshops mit dem Titel „Chorwissen für die Hosentasche“,³ in denen es um Fragen und Werkzeuge zum Verlernen und Vermitteln zeitgenössischer Kunst ging.

Forschende Perspektive

Von 2017-2018 habe ich als an der HKB Bern arbeitende Forscherin und Dozentin das hier vorgestellte Forschungsprojekt⁴ geleitet. Diese Offenlegung meiner Kontexte betrachte ich als relevant für den Zugang zum Feld⁵ und zugleich als ein Potential, das Irit Rogoff als „starting from the middle“⁶ beschreibt. Diese verschiedenen Handlungs- und Wirkungsfelder, in die ich so involviert bin, bilden für mich eine „Mitte“, in die von der aus ich sprechen möchte, und die meine Tätigkeit als Forschende berühren. Im Folgenden beschreibe ich zunächst das Feld der Kunstvermittlung der documenta, die Situation der Kunstvermittler*innen der documenta 14 sowie das Setting, in denen die teilnehmende Beobachtung im Rahmen des Forschungsprojektes stattfand. Diese Einbettung in einen sowohl historischen als auch biographischen Kontext ist meines Erachtens notwendig, um das in drei Streifzügen beispielhaft vorgestellte Material in einen Kontext setzen zu können.

² Vgl. die Talkreihen "vermittlung vermitteln/learning un-learning", "The Art Educator's Talk LIVE" sowie den Blog "The Art Educator's Talk". <https://thearteducatorstalk.net/>; <https://thearteducatorstalk.net/live/>; <https://documenta-studien.de/education> [29.09.2019].

³ <https://aligblok.de/chorus-knowledge-for-backpockets/> [29.09.2019].

⁴ An dieser Stelle sei dem Forschungsteam herzlich gedankt: Carina Herring und Mara Ryser als Erhebungsteam, Dr. Maren Polte und Dr. Priska Gisler als Beraterinnen. Ein besonderer und herzlicher Dank gilt den Chorist*innen, die bereit waren, an der Erhebung teilzunehmen.

⁵ Diese Involviertheit ermöglichte z. B. einen guten Kontakt zu den Chorist*innen bei der Anfrage, an der Forschung teilzunehmen.

⁶ Vgl. hierzu auch: Rogoff 2016, Tiainen et al. 2015; El Brouhl 2018.

⁷ Verstanden als ein Konglomerat aus Wissen, Erfahrungen, Methoden und (Selbst-)Reflexion, welches sich im kunstvermittlerischen Handeln äussert.

1. Was ist die documenta-Kunstvermittlung?

Um nach der Haltung⁷ von Kunstvermittler*innen zu fragen, gilt mein erster Blick zu deren historisch gewachsenen Arbeitskontext: Der documenta-Ausstellung und der mit ihr verbundenen documenta-

Kunstvermittlung⁸. Beide werden, seit der documenta 9 alle 5 Jahre⁹, jeweils neu konzipiert.¹⁰ Dies hat Auswirkungen auf die Situation, in der sich die Kunstvermittler*innen¹¹ der documenta 14 im Jahr 2017 befanden. Denn die Kunstvermittlung steht, wie die gesamte Ausstellung, unter einer besonderen Aufmerksamkeit und der Erwartung einer richtungsweisenden Praxis. Historisch wird die documenta als eine Ausstellung betrachtet, die es sich seit 1955 zur Aufgabe gemacht hat, gegenwärtige Kunst zu zeigen.¹² Zugleich beansprucht sie auch, damit auch gegenwärtige Tendenzen des Ausstellungsmachens sowie Fragen an die Ausstellungsinstitution abzubilden. Doch geht deren Wirkung darüber hinaus, aktuelle Kontexte auszustellen. Einige, zur documenta gezeigten künstlerischen Arbeiten prägten teils langfristige das Verständnis von Kunst, wirkten auch auf die Gesellschaft¹³ und damit exemplarisch im Kunstfeld und darüber hinaus in gesellschaftliche Diskurse hinein.

Nicht anders verhält sich dies mit der Kunstvermittlung der documenta. Vor der dX¹⁴ war es nicht „Kunstvermittlung“ bzw. der „Besucherdienst“, sondern die zunächst nicht offizielle, aber doch geduldete „Besucherschule“ Bazon Brocks, die einen vermittelnden Zugang für Besucher*innen erlaubte. Erst mit der dX war „Kunstvermittlung“ die gängige Bezeichnung für pädagogische Praktiken in Institutionen¹⁵ geworden – auch über die documenta hinaus. Mit dem Wandel oder auch Entgrenzung der künstlerischen Arbeiten in den Ausstellungen veränderte sich auch der Anspruch der Kurator*innen an die Kunstvermittlung insofern, dass die Vermittlung der Ausstellung nicht nur scheinbar hermetische Kontexte von Kunst erschließt, sondern zugleich auch institutionskritischen Ansprüche mit trägt – und dennoch nicht nur einen Kanon des kunsthistorischen Wissens wiedergibt. Zugleich formulieren Besucher*innen den Anspruch auf Informationen gegenüber der Kunstvermittlung, welcher sich in unterschiedlichen Rückmeldungen wie etwa Anrufen und Briefen an die documenta nachvollziehen lässt¹⁶. Im Fall der documenta 14 lässt sich eine solch enttäuschte Erwartung auch in einem Beitrag im Magazin „Der Spiegel“¹⁷ belegen, in dem ein Journalist in einem als Erfahrungsbericht angelegtem Beitrag über (enttäuschte) Erwartungen schreibt. Im Beitrag wird der Wunsch formuliert, dass die Ausstellung der documenta 14 durch ein/e Kunstvermittler*in im Sinne einer Gabe von Informationen *vermittelt* werden würde – und nicht durch ein anscheinend erlebtes, fragengeleitetes Gespräch, welches „ein leises Stressgefühl, eine

⁸ Eine Geschichte der Kunstvermittlung der Ausstellungen der documenta X-14, welche die besondere Rolle der Kunstvermittlung auf der documenta sowie ihre Entwicklung seit 1997 aufzeigt, wurde von der Autorin gemeinsam mit Nora Sternfeld verfasst. Online: <https://documenta-studien.de/text> [29.09.2019].

⁹ Die documenta fand 1955 zum ersten Mal in Kassel statt – als eine Ausstellung zeitgenössischer Kunst im Annex einer Bundesgartenschau. Seitdem und bis 1972 fand die Ausstellung alle 4 – und seitdem alle 5 Jahre statt. Vgl.: Dirk Schwarze: Die documenta 5. Online: <https://www.documenta-archiv.de/de/documenta/113/6> [29.09.2019]

¹⁰ Auf der Website des documenta archiv wird die documenta folgendermaßen beschrieben: „Die documenta in Kassel gilt neben der Biennale von Venedig als bedeutendste, zyklisch wiederkehrende Ausstellung zur modernen und zeitgenössischen Kunst weltweit. Viele bezeichnen sie als DIE Weltkunstausstellung.“ (documenta archiv: o. J.) <https://www.documenta-archiv.de/de/documenta/51/ueber-die-documenta> [29.09.2019]

¹¹ Die Kunstvermittler*innen werden, entsprechend den unterschiedlichen Konzeptionen der documenta und ihrer Vermittlung immer wieder anders bezeichnet, z. B.: Kunstvermittler/innen (Documenta 12), Worldly Companions dOCUMENTA (13), Chorist*innen (documenta 14).

¹² Das Ziel, mit der documenta die Moderne wieder sichtbar zu machen, steht jedoch spätestens seit der Tagung DOCUMENTA. GESCHICHTE / KUNST / POLITIK im Historischen Museum Berlin in einer kritischen Diskussion. Vgl. hierzu den Vortrag von Julia Friedrich: Moderne ist die beste Medizin (15.10.2019). https://www.youtube.com/watch?v=7n4Eqc_lxE [29.10.2019]

¹³ Ein aktuelles Beispiel: Die Gruppe „The Society of friends of Halit“ erarbeitete im Kontext des public programs der documenta 14 eine als Teil der Ausstellung gezeigte Dokumentation von Untersuchungen, Recherchen und Aktionen (vgl. Society of friends of Halit 2016 o. P.), welche neben Diskussionen der Kunstkritik zu der Frage, ob die Arbeit nun eher Kunst oder politischer Aktivismus sei, auch realpolitische Auswirkungen gab, da im NSU-Untersuchungsausschuss des hessischen Landtags sowie in einem Gerichtsprozess die Frage, ob ein „künstlerisches“ Video (forensic architecture: 77sqm_9:26min, 2017) das auf einem Polizeivideo basiert, als Beweis gelten darf, gestellt wurde. Vgl.: <https://www.fr.de/rhein-main/nsu-prozess-ere68532/experte-wird-nicht-gericht-geladen-11043142.html> und <https://www.fr.de/politik/forscher-verteidigen-einschaetzung-temme-11020702.html> [29.09.2019]

¹⁴ Im Folgenden wird aus Gründen der Lesbarkeit die jeweilige offizielle Abkürzung der documenta-Ausstellungen dX, d11, d12, d(13), documenta 14 verwendet.

Situation, die man zuletzt im Kunstunterricht der Schule erlebt hat“ (Doerry 2017: o. P.) ausgelöst habe.¹⁸ Im Artikel wird das Verständnis von Kunstvermittlung als Ansprache durch eine Person, die zugänglich macht, was bis dahin durch die Ausstellung und deren Konzeption unvermittelt blieb, formuliert.¹⁹ An diesem Beispiel zeigt sich: Zwischen Ausstellungskonzeptionen des Kuratoriums, Konzepten der Kunstvermittlung und den Erwartungen der Besucher*innen liegen Diskrepanzen, die sich seit der Entwicklung einer künstlerischen, institutionskritischen Kunstvermittlung nicht nur in den Rückmeldungen der Besucher*innen wieder finden lassen, sondern auch seitens von Kunsthistorikern²⁰, die mahnen, dass nun die Kunstvermittlung inzwischen gar selbst der Vermittlung bedürfe oder sich gar selbst genüge.

Die Situation der Kunstvermittler*innen auf der documenta 14 spannt sich demnach zwischen folgenden Erwartungen auf: Zum Einen zwischen (durchaus diversen) Ansprüchen des Publikums, Zweitens denen des Kuratoriums, Drittens den aktuellen Diskursen im Feld der Kunstvermittlung sowie Viertens den Gegebenheiten einer temporären Ausstellung hinsichtlich der Vorbereitung, Organisation und Arbeitsbedingungen.²¹

2. Kunstvermittlung auf der documenta 14

Die documenta 14 bezeichnet die Abteilung Vermittlung als *an-education/Eine Erfahrung*²² und die Kunstvermittler*innen als *Chorist*innen* und die 2-stündigen Rundgänge über die Ausstellung *Spaziergänge/walks*.²³ Die Begründung für diesen Begriff des Chores bezog sich auf den Chor in der griechischen Tragödie war bereits Teil der Stellenausschreibung für die Kunstvermittler*innen.²⁴ Das darauffolgende Auswahlverfahren vollzog sich in drei Stufen; aus rund 1000 Bewerbungen wurden für den Standort Kassel rund 150 Kandidat*innen ausgewählt.²⁵ Während der 163-tägigen Laufzeit der documenta 14 in Kassel und Athen haben über 119.000 Personen an einem Spaziergang von ca. 200 Chorist*innen teilgenommen.²⁶ Für das später vorgestellte Setting der Erhebung im Forschungsprojekt stellt dies eine beachtenswerte Dichte und Intensität von kunstvermittlerischer Praxis dar.

Aneducation versteht sich laut Konzept „zwischen Anarchie und Pädagogik“ und als „Raum für produktive Missverständnisse“ und

stellt die Vielstimmigkeit von Wissen und Wissensformen sowie die „offene Suche“ danach ins Zentrum ihres Konzepts (documenta 14 2017: o. P.). Der Begriff des „Verlernens“ war zudem für die Konzeption der documenta 14-Ausstellung zentral (Szymczyk 2017: 33). Als eine Folge dieser Konzeption wurden die Kunstvermittler*innen bzw. Chorist*innen nicht (mehr) – wie noch auf den vorangegangenen documenta Ausstellungen – mittels eines speziellen Kanons von Texten und Wissen ausgebildet, sondern waren dazu angehalten, innerhalb der individuellen Spaziergangs²⁷ eine „Kommentarfunktion“ zu entwickeln, die von ihren eigenen Erfahrungen und Zugängen sowie denen der Besucher*innen ausgehen sollte.²⁸ Durch die offene Konzeption der Spaziergänge, die nicht einem zuvor geklärten Kanon unterlagen, konnten verschiedenste Formen von Vermittlung praktiziert und damit auch beobachtet werden. Wie gingen die Kunstvermittler*innen damit um? Forschungsleitende These des Forschungsprojektes „The Art Educator's Walk“ war, dass sich durch diese Offenheit – welche auch mit einigen Unsicherheiten bezüglich institutioneller Erwartungen einher ging – eine agency²⁹ deutlicher zeigen würde.

2.1 Verlernen

Um zu verstehen, warum ausgerechnet die Kunstvermittlung der documenta 14 so sehr im Fokus stand, lohnt es sich zunächst zu klären, welcher Stellenwert ihr im Rahmen der Ausstellung zukam. In der Einleitung des documenta 14-Readers erklärt Adam Szymczyk, Kurator der documenta 14:

„Die Welt ist restlos bekannt und endet hier. Künstler_innen können uns jedoch einen Weg aufzeigen, der uns lehrt, was es heißt, zu ‚lernen, von unten zu lernen‘, wie Gayatri Chakravorty Spivak es beschreibt, oder, in Souleymane Bachir Dignes Formulierung, von anderen zu lernen, um zusammenzuleben. Indem wir von ihnen lernen, können wir uns eine symmetrische Situation der Begegnung zwischen Gleichen vorstellen statt einer asymmetrischen Machtbeziehung zwischen dem Souverän und den Subalternen.“ (Szymczyk 2017: 33)

Szymczyk formuliert hier eine postkoloniale Haltung des Kuratierens, indem er postuliert, nichts Neues, Unbekanntes mehr entdecken und zeigen zu wollen, sondern bereits Bekanntes und schein-

¹⁵ Zur Genese und Verwendung der Begrifflichkeit "Kunstvermittlung" vgl. Doppelbauer (2019), Hofmann (2016a) und Höllwart (2005).

¹⁶ Diese Ansprüche richten sich z. B. auf Informationen zu gezeigten Kunstwerken, aber auch z. B. zu dem Wunsch nach einer einheitlichen Kleidung der Kunstvermittler*innen. Vergleiche hierzu die im documenta archiv vorliegenden Protokolle von Anrufen sowie Briefe zu jeweiligen documenta-Kunstvermittlungen.

¹⁷ Martin Doerry: <https://www.spiegel.de/spiegel/ein-spaziergang-ueber-die-missratene-documenta-14-in-kassel-a-1159482.html>. In: Spiegel 30/2017.

¹⁸ Der Artikel stellt dabei einen Choristen der documenta namentlich besonders ins Zentrum, anhand dessen Spaziergang sich die gesamte documenta 14 „kommunikativ als Desaster“ (ebd.) erweisen soll. Innerhalb der Gruppe der Chorist*innen führte der Artikel zu Widerspruch und teils auch sichtbarem Protest während der Ausstellung.

¹⁹ Hier zeigt sich eine lang tradierte Diskrepanz im Feld der Kunstvermittlung zwischen der Vorstellung einer hermetischen Kunst (der Moderne) und dem Bildungsauftrag von Museen. Vgl. hierzu ausführlich: Rahel Puffert (2013), Doppelbauer (2019).

²⁰ Für den Kontext der documenta: Harald Kimpel; Educational Twist. Von Solisten zu Choristen. In: Birgit Jooss, Philipp Oswald, Daniel Tyradellis: Bauhaus / Documenta [de]. Vision und Marke. Spector Berlin 2019, S.20, generell zu aktuellen Tendenzen in der Kunstvermittlung: Wolfgang Ullrich: <https://www.zeit.de/2015/13/kunst-vermittlung-museum>. In: Die Zeit 13/2015.

²¹ Zu den Bedingungen der Vorbereitung gehört z. B., dass die große Anzahl der künstlerischen Positionen innerhalb der kurzen Vorbereitungszeit eine Herausforderung für die Kunstvermittler*innen darstellt. Zur Organisation und den Arbeitsbedingungen gehört, dass die Chorist*innen der documenta 14 nicht direkt bei der documenta und Museum Fridericianum gGmbH angestellt waren, sondern als freie Mitarbeiter*innen von einer Agentur für „Spaziergänge“ jeweils gebucht wurden. Die Ausbildung der Chorist*innen wurde von zu großen Teilen der documenta anedcuation und ihrerseits aus freien Mitarbeiter*innen bestehenden *faculty* gestaltet. Die verschiedenen Zuständigkeiten sorgten bei den Chorist*innen für Unklarheit. Ein Beispiel dafür: Fünf verschiedene Antworten von Chorist*innen auf die Frage, in wessen Auftrag die Chorist*innen eigentlich handeln, zeigt Mira Hirtz in Form von Organigrammen in ihrem Beitrag »Estimated Organizational Chart« (Dating the Chorus 1 (2017), S. 72-75).

²² Vgl. <https://www.documenta14.de/en/public-education> [29.09.2019].

bar Vertrautes zu befragen und neu zu kontextualisieren. Dies beschreibt Szymzyck mit Bezug auf Gayatri Spivak als *verlernen*.³⁰ Nora Sternfeld fasst dies so zusammen: „Lernen ist also eine ebenso diskursive wie performative Praxis. Wir lernen, was wichtig und was scheinbar unwichtig ist, wie sich Dinge ordnen und unterscheiden lassen, was zusammengehört und was nicht.“ (Sternfeld 2014: 12) und folgert: „Sprechen wir von „Unlearning“ geht es also nicht darum, persönlichen Lösungsmöglichkeiten zu suggerieren, sondern um Ansätze, die eine Kritik an den gesellschaftlichen Verhältnissen implizieren.“ (ebd.: 17). So verstanden, meint *verlernen* keinesfalls, etwas gar nicht erst zu lernen – sondern vielmehr das, was bereits in Handlungen erlernt wurde, erneut und (selbst-)kritisch zu reflektieren. Lernen ist oft mit hierarchischen Kontexten verbunden, die häufig nicht reflektiert werden.³¹ Etwas zu *Verlernen* bedeutet, sich der eigenen Privilegien bewusst zu werden (vgl. Danius/Jonsson/Spivak 1993).³² Spivak versteht darunter sowohl eine diskursive, als auch als eine performative Bewegung (Sossai 2019: 63), die sich nicht nur in der Theorie formuliert, sondern sich im Handeln zeigt. Für die Kunstvermittlung auf der documenta 14 bedeutet dies zweierlei: Zum Einen, das *Verlernen* als Praxis zu betreiben, und zum Anderen dieses Betreiben auch in den Diskurs einzuspielen, die Wirkmacht des performativen Vermittelns als im Diskurs wirksam zu betrachten – und zu verorten.

Eine poetische und in den Workshops der Chorist*innen immer wieder präsente Definition des *Verlernens* geben Elena Agudio und Bonaventure Soh Bejeng Ndikung mit einer Einladungskarte für die Ausstellung „Unlearning the given“ (2016): „Unlearning is not forgetting, it is neither deletion, cancellation nor burning off. It is writing bolder and writing anew. It is commenting and questioning. It is giving new footnotes to old and other narratives. It is wiping off the dust, clearing the grass, and cracking off the plaster that lays above the erased. Unlearning is flipping the coin and awakening the ghosts. Unlearning is looking in the mirror and seeing the world.“ (Agudio/Soh Bejeng Ndikung 2016: o. P.) Wie sich diese Zeilen konkret in der Ausstellung als Kunstvermittlung umsetzen lassen, beschreiben Sepake Angiama und Adam Szymzyck in einem Interview vor dem Start der documenta 14 folgendermaßen:

„Angiama: [...] Aneducation ist das Bewusstsein über die Sehnsucht danach, etwas aus einer anderen Perspektive zu betrachten, dabei aber in Erinnerung zu behalten, dass auch andere Narrative

existieren könnten, die übergegangen, gewaltsam beseitigt und weitestgehend vergessen wurden.

Georgsdorf: Können Sie uns bitte erklären, wie das praktisch vor sich geht?

Szymczyk: Zunächst ist es wichtig, den eigenen Körper wahrzunehmen, anzuerkennen, dass er eine einzigartige Fülle an gelebter Erfahrung in sich trägt, die ihn von anderen unterscheidet. Wen oder was repräsentiert mein Körper? Wie wird er gelesen? Und wie lese ich andere Körper? Kennen Sie Ihre eigene Stimme?

Das Verlernen ist ein Prozess, es ist ein Hinterfragen aller Wissens- und Machtstrukturen, die dazu geführt haben, dass Sie einen spezifischen Blick auf die Welt haben und auf eine bestimmte Art und Weise in ihr agieren. Wenn wir beginnen, zu realisieren, dass unser Verständnis der Welt geprägt ist durch die Konstruktion verschiedener Institutionen, formaler wie informeller Art, dann erlangt die Frage Bedeutung, was unsere Meinung gebildet oder gestaltet hat und wie wir anfangen können, einen anderen Blickwinkel auf uns selbst einzunehmen.“ (Angiama/Georgsdorf/Szymczyk 2017: 4ff.)

Die Chorist*innen der documenta haben sich als Kunstvermittler*innen neben der Vorbereitung von rund 150 künstlerischen Positionen³³ in den Ausstellungen mit Konzepten der Verlernens beschäftigt. Ihnen kam nun die Aufgabe zu, die von Kurator und der Leiterin der Kunstvermittlung der documenta 14 beschriebenen Prozesse in Gang zu bringen. Dabei ist zu bemerken, dass es erstmalig keinen zuvor als relevant gekennzeichneten Kanon oder Inhalte für die Chorist*innen gab, sondern die Gestaltung der Spaziergänge unter der Setzung einer zeitlichen und räumlichen Prämisse jeweils individuell gestaltet³⁴ werden konnten.

Diese Voraussetzungen bildeten den Rahmen der Erhebung des Forschungsprojektes im Sommer 2017. Mit der These, dass diese Situation aufgrund der Exemplarität der Ausstellungen der documenta sowie der inhaltlichen Offenheit der Kunstvermittlung der documenta 14 Erkenntnisse über die Haltung und Praxis von Kunstvermittler*innen (hier: Chorist*innen) gewonnen werden können, wurde die Datenerhebung geplant und durchgeführt.

²³ Es gab in Kassel vier unterschiedliche Spaziergänge/walks: Spaziergang 1: Friedericianum, Spaziergang 2: documenta Halle zum Friedrichsplatz, Spaziergang 3: Neue Galerie zur Gottschalk-Halle, Spaziergang 4: Von der Neuen Galerie zur Schönen Aussicht. Vgl.: <https://www.documenta14.de/de/walks> [29.09.2019]. Im Folgenden wird die von der documenta 14 für die deutschsprachigen Besucher*innen verwendete Bezeichnung „Spaziergänge“ genutzt, auch wenn im Forschungsprojekt auch englischsprachige „walks“ begleitet wurden.

²⁴ Die Stellenausschreibung richtete sich nicht nur an Kunstvermittler*innen: „Historisch bestand der Chor in der griechischen Tragödie aus einer Gruppe von Laien und Bürger_innen, die zwischen dem Publikum und den Schauspielenden als Kommentierende, Gestaltwandler und Empath_innen operierten. Während der historische griechische Chor oft den Text des Stücks mit kollektiver Stimme auf sagte, laden die Mitglieder des Chors der documenta 14 die Besucher_innen der Ausstellung ein, eine aktive Rolle im gemeinsamen kritischen Denken über die künstlerischen Projekte einzunehmen, tiefergehende Fragen anzusprechen und dabei eine breite Perspektive im Bezug auf den jeweiligen Kontext der documenta 14 einzubeziehen.“ (Stellenausschreibung vom 4.11.2016).

²⁵ <https://www.hna.de/kultur/documenta/kunstvermittlung-bei-documenta-14-9486558.html> für die HNA am 28.01.2017.

²⁶ vgl. Pressemitteilung der documenta 14 vom 19.09.2017. In einer E-Mail von Avantgarde Sales & Marketing Support GmbH vom 11.10.17 an Gila Kolb wurde die Zahl der insgesamt durchgeführten Spaziergänge mit 10.027 angegeben. Zum Vergleich: 905.000 Besucher*innen und 10.000 Rundgänge listet die offizielle Webseite der documenta 13 auf. Vgl.: <http://d13.documenta.de/de> [29.09.2019].

²⁷ Beim Format des Spaziergangs bezieht sich die d 14 aneducation auf die Begründer_innen der Methode der Spaziergangswissenschaften, Annemarie und Lucius Burckhardt (1930–2012; 1925–2003), deren Bibliothek zudem im Raum der aneducation „peppermint“ zwischen dem 2. November 2017 bis zum Ende der Laufzeit der documenta 14 in Kassel gezeigt wurde. Vgl. <http://www.documenta14.de/en/public-education/16748/walks> [29.09.2019].

²⁸ Vgl. Ausschreibungstext für Chorist*innen vom 04.11.2016.

²⁹ *Agency/ Handeln* wird hier als ein ständiges Aushandeln und agieren zwischen Anforderungen, Rahmenbedingungen und Strategien verstanden.

³⁰ Vgl. Spivak et al, 1993.

³¹ Ein Beispiel dafür ist in der Institution Schule oder auch dem Museum zu finden, die beide einen Kanon des zu lernenden Inhalts vorgeben (z. B., indem bestimmte künstlerische Positionen gezeigt oder eben nicht gezeigt werden), indem ein bestimmtes Wissen als relevant deklariert wird (etwa die Pflichtlektüre) und somit andere Positionen marginalisiert werden.

Wissen als relevant deklariert wird (etwa die Pflichtlektüre) und somit andere Positionen marginalisiert werden.

3. Zur Erhebung

Die Dokumentation einer vermittelnden Situation stellt sich generell als eine Herausforderung dar, weil sie als ein Prozess und mittels sprachlicher und körperlicher Kommunikation stattfindet. Über die Praxis, Werkzeuge und Strategien von Kunstvermittler*innen im Kontext von zeitgenössischer Kunst liegen bisher einige Dokumentationen und Selbstdokumentationen³⁵, wenige Forschungen³⁶ und kaum qualitativ-empirische Forschungen³⁷ vor. Die teilnehmende Beobachtung³⁸ der Spaziergänge und das leitfragenoriente Interview³⁹ mit den Chorist*innen wurden als Form der Datengewinnung gewählt, da sie zwei Perspektiven ermöglichen: Die des miterlebten (und später verschriftlichten) Spaziergangs und die einer nachträglichen Reflektion der*des Choristin*en.

Weiterhin wurde auch das Vorwissen bzw. die Professionen der Forscherinnen methodisch eingebunden. Die drei insgesamt am Projekt beteiligten Forscherinnen haben auch selbst Kunstvermittlung gemacht. Die zwei beiden erhebenden Feldforscherinnen, die je hälftig die Daten erhoben haben, waren als *beobachtende Kollegin*⁴⁰ in der Lage, auf Situationen und Fragen hinsichtlich kunstvermittlerischer Fragestellungen zu fokussieren. Als an der Ausbildung beteiligte Kunstvermittlerin (und im Folgenden als „Forscherin“ bezeichnete) hat die Autorin keinen Spaziergang begleitet.⁴¹



Abb. 1: Verlauf der Erhebung. Grafik: Gila Kolb, 2018

3.1 Setting und Ablauf der Erhebung

Nach einer offiziellen Anfrage⁴² der beiden für die Chorist*innen

relevanten Arbeitgeber*innen documenta und Avantgarde⁴³ wurden Chorist*innen von der Forscherin angefragt, ob sie an dieser Erhebung teilnehmen würden.⁴⁴ Das Forschungsvorhaben wurde dann in einem persönlichen Treffen von der Forscherin hinsichtlich der Ziele und dem konkreten Verlauf skizziert. In einem nächsten Schritt wurde ein Termin vereinbart, bei dem ein zweistündiger Spaziergang/walk⁴⁵ durch eine der beiden *beobachtenden Kolleginnen* begleitet wurde. Es wurde jeweils ein Spaziergang zu Beginn der documenta-Ausstellung (Juni) und ein Spaziergang zum Ende der Ausstellung (September) begleitet. Da das Handeln der Chorist*innen im Fokus stand und um die Situation nicht allzu sehr zu verändern, haben sich die *beobachtenden Kolleginnen* den am Spaziergang teilnehmenden Besucher*innen nicht vorgestellt. Während der beobachteten Spaziergänge haben die Forscher*innen Notizen gemacht, die sie direkt im Anschluss an die Beobachtung ausformuliert und verschriftlicht haben. Das erste Protokoll diente als Gesprächsanlass im Rahmen des leitfragenorientierten Interviews mit den Chorist*innen. Inhalte des ca. 2-stündigen Interviews waren weiterhin wie es ist, beobachtet zu werden, den Eindruck, einen Spaziergang aus der Perspektive einer Forscherin und Kollegin zu lesen, die Möglichkeit, darauf zu reagieren und Beobachtetes mit eigenen Wahrnehmungen zu ergänzen.⁴⁶ Die Interviews wurden als Tonaufnahme aufgenommen und später transkribiert. So kamen die Beforschten selbst zu Wort und hatten zudem die Möglichkeit, ihre Perspektive auf die Beobachtungen einzubringen. Nach dem Interview fand die Beobachtung des zweiten Spaziergangs statt.

Im Kontext der Datengewinnung im Forschungsprojekt „The Art Educator’s Walk“ wurden Beobachtungskriterien erarbeitet, die sich teils aus der Literatur und teils aus zuvor erlebten Situationen als Kunstvermittler*in ableiten. Zuvor erarbeitete Beobachtungskriterien (wie z. B. Körperhaltung, An- und Abmoderation, Bewegungen im Raum) wurden im Verlauf der Erhebung verfeinert und ergänzt. Hinzu kamen so z. B.: *Positionierung der Chorist*in zur Gruppe, die Ansprache der Besucher*innen, Umgang mit Resonanz/Dissonanz, Tools, Handlungsformen, Strategien, Sprache; Gestik, Haltungen und Handlungen, Nichtwissen, Unwissen, temporäre Situation, temporäres Wissen, Enttäuschung, Transformation, Verlernen*. In einem intensiven Austausch der Forscherinnen untereinander wurden die Beobachtungen in einer Mischform (chronologisch und kriterienorientiert) strukturiert. Diese Kriterien wurden auch

³² Ein gutes Beispiel geben Alisha M. B. Heinemann und Maria do Mar Castro Varela am Beispiel des Goethe Instituts. Vgl: Diess.: *Ambivalente Erbschaften. Verlernen Erlernen!* In: Schulheft 165: *Strategien für Zwischenräume. Ver_Lernen in der Migrationsgesellschaft*, Studienverlag Wien, 2017, S. 28.49, hier S. 29.

³³ Vgl.: <https://www.documenta14.de/de/public-exhibition/> [29.09.2019].

³⁴ Einen Einblick in diese Situation sowie verschiedene Wege, damit umzugehen, bieten die noch in der Laufzeit der documenta 14 erschienenen Bände „Dating the Chorus 1 & 2“ (2017).

³⁵ Zwischen Dokumentation kunstvermittlerischer Praxis und deren Forschung ist im jungen Feld der Kunstvermittlung nicht immer trennscharf zu unterscheiden, vielmehr charakterisiert sie sich durch den Anspruch, Beiträge für Theoriebildung und Praxis zu geben. Vgl. z. B. den Beitrag von trafo.k in Mörsch/Schade/Vögele 2018: 495-524. Hier mischen sich Bilder aus der Praxis mit Reflektionen und Evaluationen darüber in produktiver Weise.

³⁶ Eine grundlegende und bis heute hoch aktuelle Dokumentation eigener forschender Projekte versammelt der Band: Mörsch, Carmen, Forschungsteam documenta 12: *Kunstvermittlung 2. Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12* (2007).

³⁷ Eine Übersicht zu bisherigen Erhebungen gibt Fabian Hofmann (2016a). Weiterhin stellt er fest: „Die Wirkung von Ausstellungen bzw. das Lernen durch Ausstellungen ist relativ gut erforscht (zur Übersicht siehe Hofmann 2016). Diese Studien fokussieren in der Regel den Wissenszuwachs von Einzelbesucher*innen. Dem steht die Erkenntnis entgegen, dass Kunstvermittlungssituationen soziale Situationen sind (vgl. vom Lehn 2012), in denen ästhetische Erfahrungen eine große Rolle spielen.“ (Hofmann 2016, o. P.). In dieser Erhebung werden die Einzelerfahrungen der Besucher*innen nichts ins Zentrum gestellt.

³⁸ Die teilnehmende Beobachtung beschreiben Przyborski/Wohlrab Sahr als „Gratwanderung zwischen Nähe und Distanz“ (2014: 46), der sowohl reflektierend als auch methodisch begegnet werden kann. Im Falle dieser teilnehmenden Beobachtung wurde durch die im Vorhinein entwickelten Beobachtungskriterien bereits eine Reflektionsebene neben der Beobachtungsebene und den Kontextinformationen eingeführt.

bei der Verschriftlichung des zweiten Spaziergangs überprüft, evaluiert, bestätigt, spezifiziert und ggf. revidiert.⁴⁷ Bei der Lektüre der Protokolle zeigt sich, dass, obgleich die Beobachtungskriterien gleich verwendet und immer wieder in der Gruppe besprochen und angeglichen wurden, Eigenheiten bei der sprachlichen Zusammenfassung vorkommen. Diese sollen bei der Auswertung bewusst als dem Material inhärente Qualität verstanden werden. Alle Protokolle und Interviews wurden transkribiert, verdichtet und mehrmals von den Forscherinnen und der Forschungsleiterin gegengelesen und entsprechend den Gütekriterien qualitativer Sozialforschung, wie etwa die intersubjektive Nachvollziehbarkeit, aufbereitet (vgl. Steinke 2008). Wo eine Anonymisierung der erhobenen Daten gewünscht wurde, wurde diese umgesetzt. Die Spaziergänge wurden genderneutral erhoben. Im Zeitraum von Juni bis September 2017 wurden insgesamt 20 Spaziergänge begleitet und transkribiert, sowie 10 Interviews mit den teilnehmenden Chorist*innen geführt. Es wurden dabei 622 Seiten Protokolle und Interviews in deutscher und englischer Sprache hergestellt.

Diese Dokumente sind insofern einzigartig, als dass sie die situative Praxis von Kunstvermittler*innen auf einer documenta sichern und Einblick in deren Handeln und Rückschlüsse auf deren Haltungen geben können. Nach Einsichtnahme in die Findbücher des documenta archiv zeigt es sich, dass die Dokumentation der situativen kunstvermittlerischen Praxis auf den documenta-Ausstellungen (dX-documenta 14) bisher noch wenig belegt ist.

4. Streifzüge ins Material

Was ergibt sich nun aus der Begleitung von 20 Spaziergängen, was aus den 10 geführten Interviews? Eine methodisch-systematische Auswertung der erhobenen Daten in ihrer Gesamtheit steht noch aus und kann im Rahmen dieses Beitrags nicht stattfinden. Um einen Einblick in die Beschaffenheit des Materials zu geben, werden nun im Folgenden drei Streifzüge unternommen, die auf der intensiven Begleitung der Erhebung, der regelmäßigen Diskussion der Erhebung im Forschungsteam basieren, sowie auf der Lektüre der erstellten Protokolle und transkribierten Interviews basieren. Die Konzeption der Kunstvermittlung auf der documenta 14 sah es vor, dass die Chorist*innen nicht im Vorfeld zur Verfügung gestelltes, feststehendes oder kanonisiertes Wissen reproduzieren. Dem gegenüber

standen oft die Erwartungen der Besucher*innen, in einem mehr oder minder frontal geführten Vortrag Informationen über eine Ausstellung zu erhalten, die, wie oben kurz ausgeführt, als vielschichtig und komplex bezeichnet werden kann. Dieser Widerspruch ist ein Ausgangspunkt der hier vorgestellten Streifzüge.

Streifzug 1: Die Chorist*innen begegneten dieser – oft beobachteten und oben beschriebenen – Enttäuschung teils mit affirmativen Strategien, die sie in den „ersten Sätzen“ bereits benannten. Streifzug 2: Die Offenheit des Formats „Spaziergang“ noch weitere Herausforderungen aufwarf – die das Dilemma des Wissens. Streifzug 3: Dass Kunstvermittlung Arbeit ist, sollte eigentlich keiner Frage mehr bedürfen. Gerade hier zeigten sich jedoch Fragen der Haltung und des Selbstverständnisses.⁴⁸

Streifzug 1: Erste Sätze – das Generieren von Aushandlungsräumen

Beginnen wir mit dem Anfang – dem Anfang des Spaziergangs. Wie leiten die Chorist*innen einen Spaziergang ein? Die hier angelegte, auswertungsleitende These ist, dass die Einleitung, der Einstieg und die Rahmung eines Spaziergangs bereits einen Einblick in die Form der Vermittlung gibt. Die ersten Worte, die bei einem Spaziergang (nach dem Zusammenbringen der Gruppe, dem Kontrollieren der zur Teilnahme berechtigenden Tickets) an die gesamte Gruppe gerichtet werden, leiten den Spaziergang ein, klären die Situation und legen einen Grund für die weiteren 120 Minuten, die die Gruppe gemeinsam mit der*dem Kunstvermittler*in verbringt.⁴⁹

Dabei stellt sich schon die erste Frage nach der Definition: Wie wird eine Situation geklärt – und für wen? Wo enden denn die „ersten“ Sätze, wo *beginnt* eigentlich ein Spaziergang, wo genau endet dieser? Für die hier vorliegende Auswertung wurde der Beginn bei der Begrüßung der gesamten Gruppe, und das Ende der Einleitung bei der Erwähnung der ersten künstlerischen Arbeit festgelegt.

Oftmals beginnen die Spaziergänge jedoch nicht direkt mit einer inhaltlichen Ansprache an die Gruppe, sondern mit logistischen Klärungen, z. B. ob es sich um die „richtige“ Gruppe handelt, welche Taschen in die Ausstellung mitgenommen werden dürfen – und bis zu welcher Größe; ob ein Ortswechsel zwischen z. B. zwei Standorten vorgenommen wird, ob alle vollzählig sind, ob alle eine Eintrittskarte haben oder auch Organisation von Sitzgelegenheiten. Die Chorist*innen werden oft, bevor sie zu inhaltlichen Aussagen kom-

³⁹ Jan Kruse folgend werden die hier beschriebenen Interviews als „datengenerierende, kommunikative Heuristiken“ verstanden (Kruse 2014:149) die nicht als *eine* methodisch festgelegte Methode gefasst werden können. Da die Interviews forschungsgegenstandsbezogen und im durch im Vorhinein formulierte Leitfragen strukturiert wurden, aber bei der Durchführung des Interviews entlang der zentralen Forschungsfragen auch situative Nachfragen gestellt wurden, habe ich mich für die Bezeichnung „leitfragenorientiertes Interview“ entschieden.

⁴⁰ Durch die berufliche Vorbildung der beiden Erhebenden, Carina Herring und Mara Rysler konnte auch ein Wissen um kunstvermittlerische Prozesse angenommen werden. Dies zeigte sich auch in den leitfragenorientierten Interviews, in denen Nachfragen aus einem kunstvermittlerischen Wissen heraus formuliert werden konnten. Zugleich wurden sie in der Ausstellung in unterschiedlichen Rollen wahrgenommen, so z. B. als Besucher*innen, als interessierte Zuhörerinnen, die sich Notizen machen (von anderen Besucher*innen oder Aufsichtspersonal), als Kunstvermittler*innen, Kolleg*innen, Forscher*innen (von den Chorist*innen) etc..

⁴¹ Die Datengewinnung in Form von teilnehmender Beobachtung und Interviews wurde dann bewusst von Mitarbeiterinnen im Projekt durchgeführt, um mögliche Interferenzen der eingangs genannten Rollen innerhalb der konkreten Erhebungssituation zu vermeiden.

⁴² Infolge dieser Anfrage wurde ein Vertrag zwischen documenta und Museum Fridericianum GmbH und der HKB Bern geschlossen, der unter anderem festlegt, dass nach der Auswertung durch die Forschende die Protokolle in das documenta archiv in Kassel aufgenommen und damit öffentlich zugänglich gemacht werden.

⁴³ Ein schriftliches Einverständnis der Avantgarde Sales & Marketing Support GmbH liegt ebenfalls vor.

⁴⁴ Es wurden dabei sowohl Personen, die in Alter, Erfahrung und Sozialisation eine möglichst heterogene Gruppe ergeben, angefragt. Beim Zugang half die Verortung der Forschenden im Feld: Es wurden 12 Chorist*innen angefragt, 10 haben sich dazu bereit erklärt. Ein großer Dank gilt an dieser Stelle Ayşe Güleç.

⁴⁵ Hier sei nochmals darauf hingewiesen, dass sowohl deutsch- als auch englischsprachige Spaziergänge/walks und zu verschiedenen Standorten (vgl. Fußnote 23) begleitet wurden. Im Folgenden wird aus Gründen der Lesbarkeit der „Spaziergang“ verwendet.

⁴⁶ Deshalb handelt es sich bei diesen Interviews insbesondere um Dokumente aus der Mitte.

men, als Gastgebende, später als Stellvertreter*innen für die Ausstellung selbst adressiert. In den ersten, einleitenden Sätzen, die von einem schlichten „Hallo“ über die Abfrage von Erwartungen der Besucher*innen sowohl gegenüber der Ausstellung, bis zu Handlungsaufforderungen, die fast einer einleitenden Übung nahekommen⁵⁰ oder auch der Einladung an die Gruppe, die Begrüßung zu übernehmen⁵¹, reichen, wird ein Grund gelegt. Oft findet sich darin die konzeptionelle Anlage des gesamten Spaziergangs, zum Beispiel, indem die Besucher*innen von Beginn an aufgefordert werden, sich einzubringen. Eingangs erwähnte Kunstwerke werden mit Aspekten der Konzeption der gesamten Ausstellung in Verbindung gebracht. Es zeigt sich bereits in den ersten Sätzen, mit welcher Haltung und Rolle sich die Chorist*innen in den Spaziergang markieren, zum Beispiel als Moderierende, Inputgebende, als Expert*in oder als Begleiter*in.

Dass sich diese Rollen auch überschneiden und oszillieren, zeigt etwa diese Beispiel: Ein*e Chorist*in beginnt, nachdem sie die Gruppe willkommen heißt und den Spaziergang als „offenes Konzept“ beschrieben hat, den Impuls an die Gruppe: „Die Kunst liegt im Auge des Betrachters, das heißt, dass hier alles hier so lange unvollständig ist, bis die Besucher ihren Teil dazu beitragen. Es ist oft interessant zu hören, welche Gedanken es dazu gibt.“⁵²

Hier wird mit dem konzeptionellen Verständnis von Kunst erklärt, bei dem erst die Besucher*innen diese vollständig machen, eine Grundlage für die spätere Aufforderung, eigene Gedanken zu äußern, gelegt. Hier zeigt sich die*der Chorist*in sowohl als Expertin, als auch als Begleitende, die ihr Interesse an den Gedanken der Besucher*innen äußert.⁵³

Der*die Chorist*in sagt dann ihren Namen und fährt mit der Fragen an die Gruppe fort: „Ich bin neugierig, wo Sie schon auf dieser documenta waren und ob Sie Anliegen, Fragen mitgebracht haben? Woher kommen Sie?“. Eine kurze Vorstellungsrunde der Gruppe, bei der nicht alle Teilnehmenden sich vorstellen, folgt, was die*der Chorist*in akzeptiert und dies auch entsprechend der Gruppe mitteilt („dass das auch OK ist und nicht jede*r etwas sagen muss“⁵⁴). Hier wechselt die*der Expert*in zur Moderatorin, die einen Raum zum Austausch schafft und ihn zugleich so offenhält, dass auch eine nicht aktive Teilnahme möglich ist.

Innerhalb dieser Sequenz zeigt sich exemplarisch, was sich in sehr vielen begleiteten Spaziergängen zeigt: Dass das Format des Spazierganges offen und partizipativ angelegt ist, wird nicht nur erklärt (oder postuliert), sondern oft innerhalb der ersten Minuten als Gesprächsanlass umgesetzt. Trotz der einführenden Worte und Handlungen, mit denen die Bedingungen, Rollen und auch grundlegende Verständnisse kommuniziert werden, bleibt die Situation kompliziert. Dies zeigt sich am nun folgenden Streifzug, der, dem Ablauf eines Spaziergangs folgend, nun mitten in dessen Verlauf führt.

Streifzug 2: Das Dilemma des Wissens

Innerhalb der Interviews, die jeweils zwischen den zwei begleiteten Spaziergängen statt fanden, haben die Chorist*innen über ihre Situation, ihr Handeln und auch ihre Wahrnehmung des ersten Protokolls reflektiert. Es zeigte sich in diesen teilstrukturierten Gesprächen, dass die Arbeit auf der *documenta* als Kunstvermittler*in noch weitere Aspekte enthält, die in der Erhebung ursprünglich nicht so explizit⁵⁵ abgedeckt wurden – so etwa der Umgang mit rechtspopulistischen Äusserungen⁵⁶ oder rassistischen Bemerkungen von Besucher*innen oder Passant*innen im öffentlichen Raum. Es gibt Berichte von Begegnungen, bei denen sie eine Haltung eingenommen haben. Manchmal haben sich die Chorist*innen bewusst nicht für eine Konfrontation entschieden.⁵⁷ Manchmal haben sie die Situation erst nachträglich für sich realisiert. Einige Chorist*innen berichten von Situationen, in denen sie selbst nicht wussten, wie sie reagieren sollten, aber die Gruppe „für sie“ gesprochen und reagiert hat. Es wurden Situationen, in denen sie eine klare Haltung einnahmen und sich eine gute Diskussion entwickelt hat beschrieben – und solche, in denen sie sich entschieden, nicht zu reagieren, eine Diskussion zu unterbinden und dabei ihr Unbehagen zu zeigen. Oft sind es Situationen, die den Chorist*innen später noch nachgehen. Es zeigt sich auch, dass das als offen und partizipativ angelegte Format des Spaziergangs als eine angeregte Konversation es bestimmten Gruppen, nämlich solchen, die es gewohnt sind in und vor Gruppen zu sprechen, leichter machte zu sprechen als anderen (Vgl. Mogge 2017: 43). Ann-Kathrin Mogge beschreibt aus ihrer Erfahrung, dass die Form des Gesprächs in der Gruppe es

⁴⁷ Erste Auswertungsleitlinien (Stichworte: Nichtwissen, Unwissen, temporäre Situation, temporäres Wissen, Enttäuschung, Transformation, Verlernen, aber auch Tools, Handlungsformen, Strategien, Sprache; Gestik, Haltungen und Handlungen) wurden im Rahmen eines regelmäßigen Austauschs zwischen Gila Kolb, Carina Herring und Mara Ryser verschriftlicht. Neben diesen, zuvor abgesprochenen und immer wieder neu diskutierten Kriterien wurden unter der Rubrik „Was noch aufgefallen ist“ noch nicht kategorisierte Beobachtungen vermerkt.

⁴⁸ Die hier aufgezeigten Streifzüge sind, wie bei jeder beobachteten sozialen Situation, miteinander verknüpft. Die Trennung in einzelne Aspekte erfolgt für die Analyse und insbesondere für eine nachvollziehbare Darstellung der Ergebnisse.

⁴⁹ In einem weiteren Schritt könnte dabei in Betracht gezogen werden, wie dagegen die Abmoderation erfolgt. Aufgrund der zeitlichen und räumlichen Beschränkung eines Artikels wird hier jedoch der Fokus auf die Handlungseinheit der Einleitung oder einleitenden Worte und Gesten gelegt.

⁵⁰ Ein Beispiel ist etwa die Aufforderung, sich vor dem Beginn des Spaziergangs, bzw. als ersten Akt sich in der Gruppe gegenseitig einzeln und persönlich vorzustellen, z. B. indem sich die Besucher*innen die Hand geben, die sich noch nicht kennen. Vgl. Spaziergang 1, DB 2017 S. 3, Z. 22.

⁵¹ »ChoristIn: „Jetzt bin ich etwas verwirrt, das gab es noch nie, dass eine Gruppe erst nicht kommt und sich dann so spontan eine neue zusammenfindet. Hat jemand von Ihnen Lust, die Eingangsworte zur Begrüßung zu sagen?“

⁵² Spaziergang 1, DR 2017, S. 2, Z. 11-14.

⁵³ Diese werden in diesem Fall auch bei der Abmoderation aufgegriffen: „Danke für die Gedanken, es waren auch für mich wieder neue dabei.“ (Spaziergang 1, DR 2017, S. 12, Z. 16)

⁵⁴ Ebd., Z. 27-28.

⁵⁵ Die unten zitierten Antworten wurden im Kontext der Frage: »Wie gehst Du mit Differenzen und Konflikten in den Spaziergängen um?« gegeben.

vor allem weißen⁵⁸, mittelalten Männern ermöglicht, sich zu äußern und ihr Wissen zur Schau zu stellen. Weiterhin fasst sie ihre Erfahrungen⁵⁹ mit der Komplexität der Ausstellung, ihren postkolonialen Diskursen und die Schwierigkeit, diese mit dem Format des offenen Gesprächs, der Möglichkeit einer gemeinsamen Konversation zu vereinbaren, zusammen. Diesem zu begegnen, fordert weitaus mehr als „nur“ einen Raum herzustellen, sondern eine fundierte Haltung einzunehmen, eine Bandbreite an Methoden und Argumenten zu formulieren. In diesem schwierig handzuhabenden Terrain zeigt sich eine agency, der Chorist*innen – nämlich zu entscheiden, wie sie diesen Äußerungen begegnen wollen. Mogge berichtet, sich in dieser Situation deshalb für die Methode des Frontalunterrichts⁶⁰ entschieden zu haben – und dafür, zwei Stunden lang die Inhalte zu erklären, die es im Zweifel für einige Besucher*innen zu lernen oder zu verlernen gelte.

Aus dem Forschungsprojekt „The Art Educator’s Walk“ erhobenen Material lässt sich diese Beobachtung weiter ausführen. Die*der Chorist*in DB beschreibt im Interview ihre*seine Reaktion auf eine rassistische Bemerkung eines Besuchers, welche von ihr*ihm unterbunden wurde, ihre nachträglichen Überlegungen: „So I have a two-sided thing about it: Like I would have loved for him to explain himself. My approach here, likely unapproved of by Szymczyk, is Frontalunterricht. [. . .] You know. Ähm, but at the same time it’s not maybe my job to tell someone, that they’re being racist. Ähm, I feel like, I’d like for them to have maybe just a closer look at what they are saying, but I can’t do this— this is very (–) important difficult work— that I can’t do in two hours. You know. A little on, (–) like a ten minute of conversation in front, you know, in the doc-Halle. So ((laughs)) so it’s like (–) so I get frustrated with myself (–) moments like that.“ (Interview DB 2017: 13). Beiden Schilderungen ist gemein, dass hier die Entscheidung, als Expert*in zu sprechen (beide sprechen von „Frontalunterricht“) in der Überlegung steht – aber auch, dass genau diese Situation von der Institution genau nicht gewünscht ist: ein Dilemma.

In ähnlicher Weise berichtet dies auch die*der Chorist*in JT, deren auffallende Strategie es einerseits war, Besucher*innen fröhlich-offensiv zum Dialog einzuladen⁶¹ – auch indem sie sich teils mit der Gruppe solidarisiert und einzelne Aspekte humorvoll übertreibt.⁶² Zugleich geht sie an bestimmten Stellen dazu über, sich selbst rhetorische Fragen zu stellen und diese auch vor der Gruppe zu be-

antworten, womit sie einen weitaus größeren Redeanteil einnimmt, ohne dass dies wie ein Vortrag wirkt. An anderen Stellen stellt Chorist*in JT der Gruppe eine Serie von Fragen. Dabei folgt, kaum dass eine Frage von den Teilnehmenden beantwortet wurde, sogleich eine weitere Frage, so dass sich hier ein von der Chorist*in gelenkter Dialog entspinnt.⁶³

Auch die*der Chorist*in TK berichtet von kontroversen Diskussionen, die von der Gruppe jedoch selbst gelöst wurden: „Wo dann halt einerseits so eine rechte auf eine linke Position geknallt sind aber ich hatte so das Gefühl, die Gruppen [...] regeln das zum Teil auch untereinander. Also ich habe das Gefühl, das ist nichts, wo ich jetzt irgendwie eingreifen muss, sondern da bremsen sich die Leute teilweise selber auch so ein bisschen.“⁶⁴ Innerhalb der Protokolle der begleiteten Spaziergänge gibt es Anzeichen für weitere, weniger illustrative Interventionen, zum Beispiel indem beim Sprechen Positionen, die tendenziell eingrenzend argumentieren, zunächst affirmiert werden, um im nächsten Satz inhaltlich negiert werden, ohne dass dabei direkt auf einen Widerspruch hingewiesen wird. Solche Handlungsräume für Kunstvermittler*innen sind Beispiele für „affirmative Sabotage“⁶⁵ (Spivak 2014: o. P.) bzw. mit Ayşe Güleç die „affirmative Subversion“ (Güleç 2018: 2). Mit dieser sei bezeichnet, dass ein Nicht-Einverstanden-Sein nicht unbedingt mit einem offenen gesprochenen Widerspruch, sondern vielmehr einem mit freundlicher Geste begleitetem Danebenstellen einer konträren Meinung einher geht, die es Kunstvermittler*innen ermöglicht, zu sprechen und zu widersprechen.

Es zeigt sich, dass das als offen und partizipativ angelegte Format einer angeregten Konversation es bestimmten Gruppen, nämlich solchen, die es gewohnt sind in und vor Gruppen zu sprechen, leichter machte zu sprechen als anderen (Vgl. Mogge 2017: 43), die Chorist*innen in die Lage brachte, Formen zu wählen, die weniger dialogisch und partizipativ waren, als dies die Konzeption der Spaziergänge vorsah. Diesem Dilemma, dass sich bei einer Öffnung des vermittlerischen Formates und der Verhandlung des Kanons auch Situationen ergeben, die es erfordern können, Inhalte zu kommunizieren, eine Situation zu beenden⁶⁶, bildet somit ein Handlungsdesiderat der (documenta) Kunstvermittlung hinsichtlich der Entwicklung von Strategien.

⁵⁶ Ein Beispiel dafür findet sich im Interview mit dem*der Chorist*in SF: „SF: Ah doch, aber mir fällt, aber das ... das war ganz ... gar nicht in meiner Gruppe, ich habe vor Hans Haacke den Fotos im Fridericianum über die Plakate überall in der Stadt von Hans Haacke gesprochen, „Wir alle sind das Volk“ und da auch nochmal so diesen ... diesen Bezug oder auch noch mal daran erinnert, dass Pegida sich diesen Spruch sich ja auch sozusagen instrumentalisiert und weggenommen haben und den jetzt in einem ganz anderen Kontext benutzen (–) und hab' da irgendwie so was wie in der Richtung gesagt: ja, aber die haben ja 'ne ganze Menge nicht verstanden. Und da ist ein junger Mann, nicht aus meiner Gruppe, sondern die da so rumstanden, ist so auf mich zugeschossen gekommen und hat mich so richtig angeblafft, was mir so einfiele, (–) ähm und ich müsste doch neutral sein, wenn ich hier arbeite, und ich darf hier nicht so meine linke politische Meinung irgendwie äußern, hat er gemeint. Und ich war ganz verduzt, weil das kam auch ganz unerwartet in diesem Moment für mich und hab irgendwie nur gestottert und nach einer Antwort gesucht, und da stellten sich aber auch schon 2 aus meinem Spaziergang so vor ihn und bauten sich so auf (–) und blafften ihn so auf die ganz gleiche Weise an: Er müsste doch mal ein bisschen freundlich sein und was ihm einfiele.“ (Interview SF 2017, S. 17)

⁵⁷ Vgl. hierzu Mogge 2017.

⁵⁸ Vgl.: Robin di Angelo (2011 o. P.) Ein konkretes Beispiel ist etwa die Unfähigkeit, die eigenen Privilegien als „weiße“ Person wahrzunehmen und sich damit als „Norm“ zu verstehen, die nicht oder selten hinterfragt wird.

⁵⁹ „As Chorists for documenta 14, we are tasked with accompanying visitors through fractions of the exhibition grounds – ideally creating a human-spatial architecture that encourages visitors (or, more precisely, clients) to interact, speak their minds and approach artworks collectively. [...] But the alternative is abundant, slow-creeping conversations in cloudy water: confused and aggrieved renditions of hurt German / white feelings in the face of global turmoil and crisis.“ (Mogge 2017: 43)

⁶⁰ Ann-Kathrin Mogge fasst zusammen: „My approach here, likely unapproved of by Szymczyk, is Frontalunterricht.“ und weiter: „My voice is dulcet and pleasant, and I can speak for two hours straight. You're cordially invited to listen.“ (Mogge 2017: 44).

⁶¹ „ChoristIn: „Der Rezipient wird bei zeitgenössischer Kunst immer wichtiger. Ich sehe es in ihren Gesichtern, Partizipation! Oh nein! Niemand wird gezwungen, ich möchte mit Ihnen ins Gespräch kommen.“ (Spaziergang 1, JT 2017, S. 5, Z. 12-14)

⁶² „ChoristIn: „Jetzt sehen sie alle ganz entsetzt aus. Wenn ich sie schon nach den ersten fünf Minuten langweile, dann könnten sie jetzt noch gehen...“ (Spaziergang 1, JT 2017, S. 6, Z. 29-31)

Streifzug 3: Kunstvermittlung als Arbeit

Die Chorist*innen auf der documenta 14 haben sich aufgrund der Negation eines Kanons durch die Ausstellungskuration (vgl. Szymczyk 2017: 28) eigene Wege zu ihrem Wissen erarbeitet und Strategien der Kunstvermittlung entwickelt. Zum Beispiel haben sie sich Strategien anderer Felder, wie etwa denen des politischen Aktivismus bedient: Sie haben sich organisiert und sie haben publiziert und sich und ihre Interessen damit sichtbar gemacht.⁶⁷ Dies lässt sich an zwei Beispielen besonders gut zeigen: Zum einen an den beiden selbstverlegten, noch während der Laufzeit der documenta 14 erschienenen Bänden „Dating the Chorus 1&2“, mit Beiträgen zur Situation, Strategien und Beobachtungen der Chorist*innen. Zum anderen an der in den vorbereitenden Workshops für Chorist*innen im Vorfeld der Ausstellung entwickelten und zur Ausstellung produzierten Tasche des Kollektivs „doc14_workers“. Auf dieser steht zu lesen: „Feel free to ask me about my working conditions“, welche viele Chorist*innen während der Spaziergänge trugen. Das Kollektiv der doc14_workers⁶⁸ hat im Rahmen der Veranstaltung „vermittlung vermitteln #1: Nennen wir es Arbeit“ im Winter 2018 zwölf „Forderungen – Nennen wir es Ausblick“⁶⁹ formuliert, welche eine organisatorische die Arbeitsbedingungen im kulturellen Bereich adressieren und darüber hinaus eine formale Grundlage für die Konzeption einer Kunstvermittlung bilden.



Abb. 2 und 3: "Feel free to ask me about my working conditions", Kollektiv doc14_workers, 2017. Fotos: Gila Kolb

Auch der Beitrag von Ira Konyukhova (2017: 95) und Janna-Mirl Redman (2017: 66ff.) legen die finanziell prekäre Situation eines*r nicht in Kassel lebenden Kunstvermittler*in offen, die im Vorfeld der

Ausstellung in die Reisen zu den einzelnen Ausbildungsworkshops⁷⁰ investieren muss, bevor sie überhaupt einen Spaziergang anbieten kann – und auch während der laufenden Ausstellung über die bezahlten zwei Stunden Kunstvermittlung arbeiten muss (z. B. Wartezeiten, Vor- und Nachbereitung). Auch im Interview werden auf die Frage „Hast Du schon mal als Kunstvermittler*in gearbeitet?“ die Arbeitsbedingungen adressiert, sei es humorvoll-sarkastisch: „A: Ähm, bedeutet arbeiten bezahlt werden dafür? (lacht)“⁷¹, als auch in Bezug auf die Ausbildung: „Na, (...) das hatt’ ich dir auch erzählt, dass ich immer denke, dass dieses sehr viel (.) Recherche und Wissen eigentlich für mich persönlich die Grundlage sind, um danach andere Weisen der Zugänge zu entwickeln und da hatte ich den Eindruck, das wurde mir nicht ausreichend gegeben.“⁷² In den Interviews werden die Wege, wie der Beruf Kunstvermittler*in gewählt wurde auch als ein zweites berufliches Standbein, etwas, in das „hineingerutscht“ wurde, beschrieben. Dass Kunstvermittlung eine Arbeit ist, zu deren Professionalisierung es weiteren Auseinandersetzungen zwischen Institutionen, Akteur*innen und Besucher*innen bedarf, zeigt sich in den im Forschungsprojekt „The Art Educator’s Walk“ erhobenen Dokumente deutlich.

Dass Kunstvermittlung auf der documenta 14 anspruchsvoll, herausfordernd, komplex und eine sich oft in institutionellen, inhaltlichen und sozialen Widersprüchen bewegende Tätigkeit ist, in dem sich Akteur*innen mit großer Passion für Bildungsprozesse und bemerkenswert heterogenen Haltungen engagieren, zeigen diese Streifzüge des Forschungsprojekts „The Art Educator’s Walk“ auf. Ebenso, dass es hinsichtlich der Professionalisierung hinsichtlich der Bedingungen sowie der (Aus-)Bildung der eigenen Haltung von Kunstvermittler*innen weiterhin Handlungsbedarf gibt. Let’s organize.

Literatur

Publikationen zum Forschungsprojekt

Kolb, Gila/Sternfeld, Nora (2019): ‘Believe me. Not a single word’. Four Theses on the Evolution of Art Mediation with the documenta Exhibitions 10–14. In: Jooss, Birgit/ Oswald, Philipp/Tyradellis, Daniel (Hg.), Bauhaus | documenta. Leipzig, Spector Books (in Vorbereitung).

⁶³ Ein Beispiel: „ChoristIn: „Arbeitet er schnell oder langsam? Hier wurde die Leinwand nicht richtig grundiert Hier der Pinsel nicht richtig ausgewaschen.“ A: „Schnell und mit Kraft.“ ChoristIn: „Warum sollte er sich beeilen, er malt doch nur Farbfelder?“ A: „Er muss was einfangen, was schnell vorbeizieht.““ (Spaziergang 1, JT 2017, S. 9, Z 27-31)

⁶⁴ Interview TK 2017, S. 26, Z. 14-18.

⁶⁵ Spivak erklärt dazu: „The idea is of entering the discourse that you are criticising fully, so that you can turn it around from inside because the only way you can sabotage something is when you are working intimately with it.“ (Spivak 2014: o. P.).

⁶⁶ Ich beziehe mich hierbei darauf, dass in den Spaziergängen Inhalte eingebracht wurden, die, wie in den obigen Fällen beschrieben, nicht akzeptabel und/oder rassistisch waren. Dies möchte ich unter einem „Dilemma des Wissens“ fassen – wohlwissend, dass rassistische Äusserungen nicht nur aus Unwissenheit getätigt werden und nicht nur deshalb eine antirassistische Kunstvermittlung ein weiteres Desiderat einer zukünftigen Ausbildung der Kunstvermittlung der documenta bildet.

⁶⁷ Vgl. hierzu auch: Ayşe Güleç (2018): The Society of Friends of Halit. Migrantisch situiertes Wissen und affirmative Sabotage*. documenta studien #01.

⁶⁸ Mehr zu dem Kollektiv doc14_workers: <https://doc14workers.wordpress.com/> [29.09.2019].

⁶⁹ Vgl.: <https://documenta-studien.de/vermittlung-vermitteln-1-nennen-wir-es-arbeit-1>

⁷⁰ Um als Chorist*in arbeiten zu können, war eine Teilnahme an dieser Ausbildung fakultativ.

⁷¹ Interview LP 2017, S. 42.

⁷² Interview SMK 2017, S. 38.

Kolb, Gila/Sternfeld, Nora (2019): 'Glauben Sie mir. Kein Wort'. Die Entwicklung der Kunstvermittlung zwischen dX und d14. In: *documenta studien #06*, Mai 2019. S.1–14. Online: <https://documenta-studien.de/text> [29.09.2019].

Kolb, Gila/Sternfeld, Nora (2019): Vier Thesen zur Entwicklung der Kunstvermittlung mit den *documenta* Ausstellungen 10 bis 14. In: Jooss, Birgit/ Oswald, Philipp/Tyradellis, Daniel (Hg.), *Bauhaus | documenta*. Leipzig, Spector Books, S. 204-206.

Kolb, Gila/Butcher, Clare (2019): Ein Instrument des Verlernens – ein kollaborativer Spaziergang. In: Sepake Angiama, Clare Butcher, Alkisti Efthymiou, Antons Kats, Arnisa Zequo (Hg.), „Eine Erfahrung“ – *documenta 14*. Berlin, Archive Books, S. 117–119.

Kolb, Gila (2018): Bedeutungen verschieben – eine Antwort auf die Frage: 'Welche Lektüre, Position, Autorin oder Theorie, welcher Moment oder welche Situation, welches Erlebnis hat ihnen die gesellschaftliche Relevanz von Kunst vorgeführt?'. In: *HKB-Zeitung 2/ 2018*, S. 16-17. Online: https://issuu.com/hochschulederkunstebern/docs/180522_hkb_zeitung_02_2018_rz_web [29.09.2019].

Herring, Carina/Kolb, Gila/Ryser, Mara (2018): The Art Educator’s Walk. Handeln und Haltung von Kunstvermittelnden am Beispiel der *documenta 14* in Kassel. In: *BDK-Mitteilungen*, Fachzeitschrift des BDK Fachverband für Kunstpädagogik, 54 (1/2018), S. 35.

Kolb, Gila (2017): „Fragen aufwerfen“. In: Arbeitsgruppe Publikation (Hg.), *Dating the Chorus 2*. Eine selbstverlegte, unabhängige Publikation zur Kunstvermittlung auf der *documenta 14*. Kassel, Selbstverlag, S. 140–142. Online unter: <https://documenta-studien.de/dating-the-chorus-i-und-ii> [29.09.2019].

Verwendete Literatur

Angiama, Sepake/Georgsdorf Heiner/Szymczyk, Adam (2017): Erwartet keine Lektionen, sondern sucht die Widersprüche“. Ein Interview mit Adam Szymczyk und Sepake Angiama. In: *Kunst + Unterricht* 413/414, Seelze, Velber, S. 4–6.

Agudio, Elena/Soh Bejeng Ndikung, Bonaventure: Unlearning the given: Exercises in Demodernity and decoloniality of ideas and knowledge. Zitiert nach: <https://savvy-contemporary.com/en/events/2016/unlearning-the-given/> [29.09.2019]

di Angelo, Robin (2011): White Fragility. In: International Journal of Critical Pedagogy, Vol 3/2011, S. 54–70. Online: <https://libjournal.uncg.edu/ijcp/article/viewFile/249/116> [29.09.2019].

Documenta 14: Die Gesellschaft der Freund_innen von Halit. Online: <https://www.documenta14.de/de/public-programs/22411/die-gesellschaft-der-freund-innen-von-halit> [29.09.2019]

Doerry, Martin: Hauptsache, es klingt kompliziert. Ein Spaziergang über die missratene Documenta 14 in Kassel. In: Spiegel 30/2017. Online: <https://www.spiegel.de/spiegel/ein-spaziergang-ueber-die-missratene-documenta-14-in-kassel-a-1159482.html> [29.09.2019]

Doppelbauer, Angelika (2019): Museum der Vermittlung: Kulturvermittlung in Geschichte und Gegenwart. Wien, Böhlau.

El Brouhl, Dahlia (2018): Taking Root Without Taking Over. Two Case Studies on the Micropolitics Between Art, Gentrification, and Agency. Helsinki, Aalto University.

Güleç, Ayşe (2018) The Society of Friends of Halit. Migrantisch situiertes Wissen und affirmative Sabotage*. documenta studien #01, Oktober 2018. Online: https://documenta-studien.de/media/1/documenta-studien_1-Ays%CC%A7e_Gu%CC%88lec%CC%A7_DE.pdf [29.09.2019].

Güleç, Ayşe/Schaffer, Johanna (2017): Empathie, Ignoranz und migrantisch situiertes Wissen. Gemeinsam an der Auflösung des NSU-Komplexes arbeiten. In: Karakayali, Juliane/ Kahveci, Çagri/ Liebscher, Doris/Melchers, Carl (Hg.), Den NSU-Komplex analysieren. Aktuelle Perspektiven aus der Wissenschaft. Bielefeld, transcript, S. 63-79.

Hofmann, Fabian (2016a): Kunstpädagogik im Museum: Begriffe - Theorien – Grundlagen. Stuttgart, Kohlhammer.

Hofmann, Fabian (2016b): Vermitteln und aneignen lassen im Spiel der Differenzen. Pädagogische Kunstkommunikation in Schule und Museum. In: Kulturelle Bildung Online. Online: <https://www.kubi-online.de/artikel/vermitteln-aneignen-lassen-spiel-differenzen-paedagogische-kunstkommunikation-schule-museum> [23.06.2019]

Hofmann, Fabian/ Rauber, Irmi/ Schöwel, Katja (Hg.) (2013): Führungen Workshops Bildgespräche. Ein Hand- und Lesebuch für Bildung und Vermittlung im Kunstmuseum. München, Kopaed.

Höllwart, Renate (2005): Vom Stören, Beteiligen und Sichorganisieren. Eine kleine Geschichte der Kunstvermittlung in Wien. In: Kaschke, Beatrice/ Martinz-Turek, Charlotte/ Sternfeld, Nora (Hg.):

Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen. Reihe Schnittpunkt. Wien, Turia+Kant, S. 105-119.

Konyukhova, Ira: Rechnung (2017). In: Arbeitsgruppe Publikation (Hg.): *Dating the Chorus – Ausgabe 1*. Kassel, Selbstverlag, S. 93. Online unter: <https://documenta-studien.de/dating-the-chorus-i-und-ii> [29.09.2019].

Kruse, Jan (2014): *Qualitative Interviewforschung. Ein integrativer Ansatz*. 2. Auflage, Weinheim und Basel, Beltz Juventa.

Mogge, Ann-Kathrin (2017): *Dead Man Tell no Tales*. In: Arbeitsgruppe Publikation (Hg.): *Dating the Chorus 1*. Kassel, Selbstverlag, S. 43-45. Online unter: <https://documenta-studien.de/dating-the-chorus-i-und-ii> [29.09.2019].

Mörsch, Carmen/Schade, Siegrid/Vögele, Sophie (Hg.) (2018) *Kunstvermittlung zeigen. Über die Repräsentation pädagogischer Arbeit im Kunstfeld*. Wien, zaglossus.

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

Przyborski, Aglaja, Wohlrab-Sahr, Monika (2014): *Qualitative Sozialforschung. Ein Arbeitsbuch*. 4. Auflage. München: Oldenbourg Wissenschaftsverlag.

Redman, Janna-Mirl (2017): *On Being a Chorus Member*. In: Arbeitsgruppe *Dating the Chorus* (Hg.): *Dating the Chorus 2*. Kassel, Selbstverlag, S. 66–71. Online unter: <https://documenta-studien.de/dating-the-chorus-i-und-ii> [29.09.2019].

Rogoff, Irit (2016): *Starting in the Middle: NGOs and Emergent Forms For Cultural Institutions*. In: Johanna Burton, Shannon Jackson und Dominic Willsdon (Hg.): *Public servants: Art and the crisis of the common good, Critical anthologies in art and culture*. Cambridge, Massachusetts, The MIT Press.

Sossai, Maria Rosa (2019): *Unlearning Practices*. In: *Shifter 24. Learning & Unlearning*, New York, S. 63–67.

Spivak, Gayatri Chakravorty/Brohi Nazish (2014): *In conversation with Gayatri Spivak*. Online: <https://www.dawn.com/news/1152482> [29.09.2019]

Spivak, Gayatri Chakravorty/Danius, Sara/Jonsson, Stefan (1993): *An Interview with Gayatri Chakravorty Spivak*. In: *boundary 2*, Vol. 20, No. 2 (Summer, 1993), Duke University Press, S. 24–50. Online unter: <http://www.jstor.org/stable/303357> [29.09.2019]

Sternfeld, Nora (2014): *Verlernen vermitteln. Kunstpädagogische Positionen 30*. Hamburg: Hamburg University Press.

Online: kunst.uni-koeln.de/_kpp_daten/pdf/KPP30_Sternfeld.pdf
[29.09.2019]

Szymczyk, Adam (2017): 14: Iterabilität und Andersheit: Von Athen aus lernen und agieren. In: documenta 14 (Hg.): Der documenta 14 Reader. München, Prestel Verlag, S. 17–42.

Tiainen, Milla/Katve-Kaisa Kontturi, und Ilona Hongisto (2015): Framing, Following, Middling: Towards Methodologies of Relational Materialities. In: Cultural Studies Volume 21, No. 2: New Materialisms. , September 2015, p.14–46. Online: <https://epress.lib.uts.edu.au/journals/index.php/csrij/article/view/4407> [29.09.2019]

Trebing, Saskia (2017): Kunst macht Arbeit: Wie ich einmal Teil der documenta werden wollte. Das müssen Kunstvermittler bei der d14 auf sich nehmen. In: HNA, 28.01.2017. Online: <https://www.hna.de/kultur/documenta/kunstvermittlung-bei-documenta-14-9486558.html> [29.09.2019]

Verwendete Quellen

Protokolle von 20 begleiteten Spaziergängen/walks auf der documenta 14, Forschungsprojekt „The Art Educator’s Walk – Handeln und Haltung von Kunstvermittler*innen zeitgenössischer Kunst am Beispiel der documenta 14 in Kassel“ (2017-18), HKB, Institut Praktiken und Theorien der Künste.

Transkripte von 10 Interviews mit 10 Chorist*innen der documenta 14, Forschungsprojekt „The Art Educator’s Walk – Handeln und Haltung von Kunstvermittler*innen zeitgenössischer Kunst am Beispiel der documenta 14 in Kassel“ (2017-18), HKB, Institut Praktiken und Theorien der Künste.

Arbeitsgruppe Dating the Chorus (2017): Dating the Chorus – Ausgabe 1. Kassel: Self Published. Online unter: <https://documenta-studien.de/dating-the-chorus-i-und-ii> [29.09.2019].

Arbeitsgruppe Dating the Chorus (2017): Dating the Chorus – Ausgabe 2. Kassel: Self Published. Online unter: <https://documenta-studien.de/dating-the-chorus-i-und-ii> [29.09.2019].

Kollektiv doc14_workers (2017): <https://doc14workers.wordpress.com/> [29.09.2019].

Kollektiv doc14_workers (2018): <https://documenta-studien.de/vermittlung-vermitteln-1--nennen-wir-es-arbeit-1> [29.09.2019].

CV

Gila Kolb ist forschende Kunstpädagogin und derzeit Dozentin im MA Art Education an der HKB Bern und an der PHBern. Arbeitsschwerpunkte: Zeichnen können im Kunstunterricht (Promotionsprojekt), Strategien und Agency von Kunstvermittler*innen am Beispiel der documenta (Forschungsprojekt) und Kunstvermittlung nach dem Internet.

<https://aligblok.de>, <https://thearteducatorstalk.net>, <https://agencyart.education>