

Art Education Research No. 2/2010

Bernadett Settele

Performing the Vermittler_in

Was wäre, wenn wir Vermittlung nicht als Werkzeug des reibungslosen Informationstransfers, sondern als Mittel der Transformation betrachteten? Wir könnten dann in der Kunstvermittlung eine ganze Reihe menschlicher wie nichtmenschlicher Akteure (agents) ausmachen, die unter Anwendung spezieller Wissensformen, Techniken und Praktiken an der Zusammenführung von Kunst und Publikum beteiligt sind. VermittlerInnen wären nicht mehr nur neutrale Sprachrohre der Kunstinstitutionen, sondern sie erhielten im häufig konfliktträchtigen Interpretationsprozess eine eigene Stimme. Allerdings heißt dies nicht, dass sie die interpretatorische Wahrheit gepachtet hätten. Kunstwerke und Ausstellungsorte sind widerborstiger: Sie sind nicht ein entschlüsselbarer Ausdruck künstlerischer Intention oder gar eines «verborgenen Programms». Sie wirken vielmehr auf BesucherInnen ein – in der aktiven Rolle von Agenten.

Daher sehen wir die Aufgabe unseres «Secret Service» in der bewussten Gestaltung von Begegnungen. Manchmal meint dies, dem Publikum notwendige Informationen zukommen zu lassen. Meistens bedeutet es aber, die BesucherInnen zu ermutigen, sich anzunähern, einzugreifen, zu debattieren, Impulse aufzugreifen und der Ausstellung zugrunde liegende Konzepte und Ideen zu diskutieren. Im besten Fall geraten die Begegnungen so zu konspirativen intellektuellen Verschwörungen unterschiedlichster Teilhaber_innen. (Secret Service 2008)

Das Kunstvermittlungsprojekt *Secret Service*¹, stand im Auftrag einer großen zeitgenössischen Kunstausstellung, der 5. berlin biennale, und verstand sich zugleich als strategische Intervention in eben dieses Feld – den aktuellen Kunstbetrieb. *Secret Service* zielte darauf ab, sich trotz dem von institutioneller

1 *Secret Service* war: Konzept und Vorbereitung: Bernadett Settele, Andrea Hubin, Karin Harrasser; Mitarbeit am Konzept, Durchführung der Vermittlungsformate und Vermittlungsprojekte mit verschiedenen Publika: Birgit Bertram, Katharina Dietz, Anne Fäser, Andrea Hubin, Carsten Horn, Dominique Hurth, Stephanie Kiessling, Anna Kowalska, Sandra Ortmann, Bernadett Settele.

Seite formulierten Minimal-Auftrag, Führungen abzuhalten, einen eigenen Aktionsraum für ein eigenständiges kunstvermittlerisches Projekt zu schaffen und gemeinsam mit den Besucher_innen eine reflektierte, eigenständige und kritische Arbeit an der Ausstellung zu leisten.²

Die «eigenständige» Positionierung von Vermittlungsprogrammen im Kunstsystem wird aktuell auch von Institutionenseite gefordert, und umso mehr, je mehr das Ausstellungssystem sich kommerzialisiert und an Tempo zunimmt.³ Avancierte Vermittlung kann sich nicht im Kreieren «neuer», «innovativer» Vermittlungs-events erschöpfen, die die Wiedererkennbarkeit einer Biennale gegen ihre Mitbewerberinnen sichern, doch noch weniger kann es darum gehen, den Status Quo der Diskussion um die Vermittlung zu ignorieren und weiterhin einfach nur die üblichen Praktiken zu wiederholen. Beide Positionen stellten in einem gewissen Maße den bestehenden Erwartungsrahmen dar, wie er von Publikum, Institution und Öffentlichkeit geprägt war. Das Konzept *Secret Service* bedeutete, einen Service zu leisten, aber auch danach zu fragen, welche Subjekte diese Dienstleistung erzeugt; der «Dienst» sollte die Frage nach dem Preis des Funktionierens von Vermittlung auf der Subjektebene stellen.

Im gegenwärtigen Diskurs um Vermittlung geht es häufig um das pädagogische Paradoxon der Rolle der Vermittler_in gegenüber Institution und Besucher_in, weder Dienstleister_in noch Autorität sein zu wollen. Seitdem der angloamerikanische State of the Art in der

2 Danken möchte ich Andrea Hubin und Karin Harrasser für die konzeptuelle Beratung und die gute Zusammenarbeit sowie die produktiven Diskussionen, auf denen einige Bestandteile dieser Darstellung fußen. Da *Secret Service* als Gemeinschaftsprojekt entworfen war und sich aus Konzepten und Beiträgen aller Beteiligten zusammensetzte, sind die Anteile nicht immer klar zu trennen, eine individuelle Autorinnenschaft war dabei auch nicht beabsichtigt.

3 Die Effekte der «Biennalisierung» auf den Ausstellungsbetrieb wurden jüngst – doch unter Aussparung der Stimme der Vermittlung – von Herausgeber_innen aus dem Umfeld der Manifesta, van Hal / Øvstebø / Filippovic 2010, dargestellt. Zum sog. «Educational turn in curating» vgl. u.a. Rogoff 2008, O'Neill / Wilson 2010.

deutschsprachigen Diskussion angekommen ist, seit den Interventionen reflektiver Praktiker_innen und seit den Versuchen, Vermittlung über Disziplinengrenzen und Sprechpositionen hinaus zu treiben (documenta 10 und 11) oder sie als forschende Praxis zu etablieren (documenta 12, vgl. Mörsch/ Forschungsteam der documenta 12 Vermittlung 2009), ist die Kunstvermittlung nicht nur institutionskritisch geworden; sie hinterfragt vermehrt auch ihre eigene Rolle. Die/der Kunstwissenschaftler_in nimmt nicht mehr einen alleinigen Sprech- und Standpunkt ein, Künstler_innen und Aktivist_innen, Forscher_innen aus anderen Bereichen werden zu Akteur_innen und erfinden andere Praktiken und Handlungsformen. Auf diesem Stand der Reflexion ansetzend, ging es *Secret Service* auch darum, Sprech- und Handlungsmacht (etwa eine wirkliche Deutungsmacht über die Ausstellung) zu erreichen und sie weiterzugeben und darum, als professionelles Vermittler_in-Subjekt anerkannt zu werden, aber keinen festen (Subjekt-)Status zu beanspruchen, nicht der Forderung nach Authentizität nachzugeben, und nicht «dermassen subjektiviert zu werden». Das Projekt *Secret Service* baute auf die Performativität des Sprechens und Tuns, um eine solche – ambivalente – Handlungsfähigkeit für die Vermittler_in zu gewinnen.

Das Prinzip der Performativität (gemeint ist die generelle Performativität von Sprechen und Tun) läßt sich leicht als Basis vermittlerischer Praktiken (wie etwa eines Ausstellungsgesprächs) denken, deren spezielle Sichtbarkeit innerhalb einer Gruppe und im semi-öffentlichen Raum einer Kunstaussstellung ohnehin ein gewisses Ausgestelltsein oder auch eine Bühnensituation herstellt. Die Vermittler_in ist darüber hinaus immer schon eine produzierte und produzierende, eine produktive Figur, deren Sprechen nach gewissen, sich wiederholenden Ritualen und Konventionen abläuft (vgl. Sturm 2006). Welche Möglichkeiten eröffnen sich ihr, um die normgebende Produktivität der ihr Tun begleitenden Rahmungen und Anforderungen (wie sie etwa die Forderung nach «Professionalität» beinhaltet) zu nutzen und zugleich zu unterlaufen? Wie kann in Vermittlungsprojekten eine (andere) Sprachfähigkeit und Handlungsmacht erlangt werden, die ohne Master-Sprecherin auskommt? Wie kann das Publikum so einbezogen sein, dass die Geste des Einbezugs nicht paternalistisch ist, also kein Abgeben der Sprechmacht von oben herab geschieht, aber dass dies zugleich nicht der Selbstentmächtigung gegenüber einem (semi-)professionellen Publikum gleichkommt?

Performativität, die Macht der (verschiebenden) Wiederholung von Normen und Konventionen, und auch die Macht, die im Spielen einer Rolle liegt, findet ihre Widerstände auf zwei Ebenen: der Mikroebene, die Individuen zu Subjekten macht - und zwar anhand



Abb.1: Secret Service Banner

bestimmter Strukturkategorien im Rückgriff auf vergeschlechtliche, klassifizierende, kulturalisierende und weitere Normen – und die Makroebene der Institution als diejenige Macht-/Wissenskonstellation, innerhalb derer sich die Frage nach den Bedingungen von Handlungsfähigkeit stellt. Auf beiden Ebenen besteht die Problematik eines Arbeitsfeldes zwischen Selbstbehauptung und Dekonstruktion: Es geht darum, einen immer noch prekären Bereich zu stärken; und dafür mag es manchmal nötig sein, die Autor_innenrolle der Vermittler_in zu stärken. Doch zugleich kann dies nicht darüber hinweg täuschen, dass es gilt, die eigene, institutionell verliehene Sprechmacht bzw. Sprecherinnenrolle gegenüber den Besucher_innen, gemeinsam mit diesen (und manchmal auch gegen ihren Willen) zu bearbeiten, zu beugen und zu brechen.

Anschließend an die Erfahrungen aus dem Vermittlungsprojekt *Secret Service* sollen Möglichkeiten und Grenzen dieses Versuchs aufgezeigt und u.a. mit der poststrukturalistischen Kritik an Subjekt und Subjektivierung und einer dekonstruktiven Ethik, wie sie u.a. ausgehend von Judith Butlers Schriften möglich wird, weitergedacht werden. Auch andere Referenztheorien aus dem Konzept finden Erwähnung. Aus

dem «Kunst-Dienst» *Secret Service* als einer bewusst performative Mittel – Sprechen und Handeln – einsetzenden Kunstvermittlungspraxis sollen Anknüpfungspunkte entwickelt werden, die lohnend für andere Projekte sind. Zunächst möchte ich dazu das Konzept und seine theoretischen Anschlüsse darstellen und komme auf dieser Basis dann auf die Praxis bzw. die Formate und ihre Tücken (Umsetzung) zu sprechen.

BENENNEN: SECRET SERVICE

Vermittlung ist Handeln in institutionell verfestigten Macht/Wissens-Konstellationen. Besonders Kunstvermittlung im zeitgenössischen Bereich begibt sich dabei in ein Feld mit hohem symbolischen Kapital; sie leistet einen hohen Einsatz, wenn sie gängige Sprech- und Deutungsmuster verläßt oder auf eine andere Art spricht als vorgesehen. Innerhalb des Betriebssystems Kunst bedarf es des Nachweises fachlicher Professionalität nicht zuletzt über ein gewisses «Performen» von distinktiver Sprachfähigkeit und anderer bürgerlich konnotierter Marker als Zeichen für Professionalität.

Secret Service versuchte sich als «Institution innerhalb der Institution» eine starke Position im institutionellen Gefüge zu geben, um Deutungsmacht in Hinblick auf die Kunst oder Gestaltungsmacht in Hinblick auf die eigene Rolle zu gewinnen. Unser Wissen und unsere Einschätzungen entstammten unseren gemeinsamen Diskussionen und Recherchen über die Kunst, die Institution und das Zustandekommen der Ausstellung. In Komplizenschaft mit einem der Kurator_innen – dem leitenden Kurator Adam Szymczyk – stehend, konnten wir in der Vorbereitungszeit⁴ u.a. eine Analyse der institutionellen Ausgangssituation erstellen, für die wir Interviews führten und in einem Workshop die differierenden Ansichten des Teams zum Zweck von Vermittlung erhoben. Wir klinkten uns in die Diskussionen des künstlerischen Büros ein und wir schlugen vermittlerische Projekte⁵ vor, die aus den künstlerischen Produktionsmitteln gefördert werden konnten und uns eine gewisse Autonomie von der Dienstleistung sicherten. Und freilich entwickelten wir unsere Herangehensweisen an die Ausstellung selbst. Die klassische Kommunikationsanforderung, die ein Grossteil des Staffs der KunstWerke formulierte, lautete: «Besuchern Informationen zu Werken, Künstlern und der Ausstellung» zu geben und dabei einen möglichst professionellen und souveränen Eindruck zu machen. Viele der Besucher_innen seien sehr gebildet, jedoch auch extrem «verwöhnt» und würden eine starke Betreuung schätzen, sie seien «jedoch nicht

blöd».⁶ Der Anteil an voll- oder semiprofessionellen, als Künstler_in, Professor_in oder Sammler_innen arbeitenden Menschen wurde als extrem hoch angesehen und zugleich galt diese Gruppe als besonders «wichtig» und «schwer zufrieden zu stellen».

Eine erste Widerständigkeit gegen den dieser Anforderung zugrunde liegenden Serviceauftrag fand ihren Ausdruck in der Namensgebung, die nicht nur ein Programm bezeichnete, sondern eine eigene starke Gruppenidentität innerhalb der Institution behauptete. «*Secret Service*» sollte auf den Geheimdienst (bzw. – wörtlich - Geheimnis-Dienst) anspielen, der über ein begehrtes – und exklusives! – Wissen verfügt. Auch wenn diese Referenz aufzurufen etwas größenwahnsinnig scheint, wurde sie doch durch das Referieren der Ausstellung auf den lokalen Kontext, Berlin, und den starken Fokus auf die Moderne gewissermassen gedeckt. Dadurch, dass wir die Informationen für den Vermittlungsauftrag selbst sammelten, schuf sich der *Service* eine solide eigene Wissensposition und damit zugleich ein gutes Standing gegenüber dem Rest des Biennale-Teams, das durch die vielen organisatorischen Aufgaben praktisch keine Zeit zur Recherche hatte, sondern «nur» die Kunstwerke produzierte. Uns ging es jedoch darum, diese vorgeblich starke Position nicht gegenüber dem Publikum auszuspielen, sondern sie im Gegenteil eher zu überdrehen und damit – dekonstruktiv – kippen zu lassen.

Eine hohe Professionalität, aber nicht um den Preis der Rechthaberei, die Anforderungen ausstellen, sie zu erfüllen und gleichzeitig zu verschieben, war der Plot für die Performance der Agents. Der *Secret Service* hielt sich programmatisch die Möglichkeit offen, für welche Seite er arbeitete: Agents konnten als Double Agents (mit einer Doppelidentität) in die Verhandlung um Wissen zur Kunst gehen – also *im eigenen Auftrag* handeln – und zugleich mit dem Publikum oder der Institution dealen. Die Benennung wurde in der Vorbereitungszeit in gewissem Maß performativ für unser Tun; wir bewegten uns von der Dienstleistung, vom *Service*, zum «*Secret Service*».

SPRECHEN UND HANDELN: DIE AGENTS

Secret Service positionierte die mitwirkenden Vermittler_innen als «Agents», smarte Insider_innen der Kunstinstitution und ihres geheimen Wissens und zugleich auch autonome, nicht dem Kunstsystem dienende oder bestehendes Wissen reproduzierende, unterworfenen Figuren. Agents sollten in den Encounters⁷ mit einem gewissen Standing ihre eigenen Einschätzungen vertreten und in Verhandlungen mit

4 Zunächst zu dritt, später zu zehnt.

5 Das mittelfristige Schulprojekt *Spürnasen* mit einer Schule in Kreuzberg und einer Schule in Berlin-Mitte sowie das weiter unten ausführlicher besprochene Format *Blind Date*.

6 Aussagen aus dem Workshop mit dem Team der 5. berlin biennale in den KunstWerken Berlin, KW Institute for Contemporary Art, im Frühjahr 2008.

7 Encounters waren einstündige Gespräche in der Ausstellung, die zugegebener Maßen am nächsten an die Form eines Ausstellungsgespräch kamen. Das Konzept und die Praxis wird weiter unten ausführlicher dargestellt.

der Institution und den Besucher_innen eintreten, um mehr zu sein als nur ein Sprachrohr der Institution. Dass die Agents, wir, ihre bzw. unsere Position als Sprecher_in oder Wissende thematisierten, erzeugte tatsächlich Veränderungen und Verschiebungen in den Gruppen, mit denen wir arbeiteten.

Die Agents hatten keine professionell-neutrale Position, wenn sie performten, dies geschah immer – auch – auf der Basis persönlicher Traits und Tasks. Weil und solange Interaktion (noch) nicht Bestandteil der gängigen Abläufe beim Kunstgenuss ist, lassen sich die Kunstbegeisterten nicht per Appell oder Befehl, sondern nur über den Aufbau einer persönlichen Beziehung bewegen, sich auf das Unbekannte, miteinander zu sprechen, einzulassen. Wer nicht die monologisierende Wissenschaftler_in geben will, sondern mit den Teilnehmenden ins Gespräch kommen möchte, kommt in der Praxis nicht umhin, sich die Sympathien einer Gruppe zu erarbeiten. Dies wiederum basiert, Agent oder nicht, immer (auch) auf dem Prinzip der Authentizität, was dem Konzept eines *Secret Service* als kollektive und professionelle Schutzidentität (Maske) in gewisser Weise entgegen läuft. Es gilt, als «Subjekt» zu handeln – und im Handeln macht eine_r sich unweigerlich zum Subjekt. Was sind also die subjekttheoretischen Vorgaben von Vermittlungssituationen?

Ein Theorieeinschub soll klären, unter welchen Bedingungen in der Vermittlung Subjekte, Rollen und Hierarchien erzeugt werden und der Frage nachgehen, wie sich solche Prozesse durchkreuzen lassen.

SUBJEKT I: URTEILEN

Der Begriff Subjekt trägt eine Doppeldeutigkeit als aktive Position (im Unterschied zum Objekt), als autonom Handelnde, und als Passivum – zum Subjekt zu werden heißt auch, «subjektiviert» – wörtlich: unterworfen (sub-icere, sub-jectum) – zu werden. Bei Foucault mündet die Kritik an der Subjektivierung in die Forderung, «nicht dermaßen regiert zu werden» (*désassujettissement*, u.a. in 1999, 37). Butlers pessimistische Lesart von Subjektivierung in *Psyche der Macht* (2001) ist die einer letztlich gewaltförmigen, verletzenden Subjektivierung durch die Verhältnisse, die Anderen, die Gesellschaft, der eine_r sich nicht entziehen kann: «you can not be *not* affected» (vgl. Settele 2003).

Die Akzeptanz der Vermittler_in «als Person» findet unter ähnlichen Kriterien wie die Subjektivierung in jedem anderen Kontext statt. Vermittlung findet zwischen Individuen statt, die sich gegenseitig zu Subjekten machen, die sich gegenseitig messen, Macht haben und in unterschiedlicher Form anwenden, «Wissen» kategorisieren, Können beurteilen und letztlich Anerkennung verteilen unter Anwendung normativer Urteile und dichotomer Kategorien. Kategorien wie gender, race, class, look, age, etc. spielen ihre

Rolle bei der Beurteilung der Vermittlerin und ihrer Professionalität und münden im Urteilen. Die Vermittler_in kommt als Subjekt und als Dienstleisterin in Konflikt mit bestehenden Normen, wenn sie die Kategorien nicht erfüllt, und sie wird *schmerzhaft* an Geschlecht, ihrer Herkunft, ihrer Beherrschung des Kunstsprechens gemessen.⁸ Die Situation verkompliziert sich dadurch, dass die Aufmerksamkeit der Beteiligten auf etwas anderem liegt als auf den Subjektivierungsprozessen. «Thema» vermittlerischer Situationen ist die Beschäftigung mit der Kunst, die Bildung, die ästhetische Erfahrung, die Vergrößerung des kulturellen Kapitals. Für die Besucher_in setzt die Neugier nach der Ausstellung die Rahmenbedingungen und die Erwartungen: Gewünscht ist eine effektive Performance des gebuchten Subjektes, kompetent, doch unkompliziert, authentisch und dennoch neutral. Die bestehenden Positionen in diesem Spiel – Auftraggeber_in und Dienstleister_in – werden von Seiten der Institution und der Gesellschaft als die Pole einer normalen, kapitalistischen Dienstleistungssituation gezeichnet. Eine gut gespielte Aufführung des «vermittlerischen Selbst» führt zum Urteil: gut gemacht! (nicht so die Verweigerung einer befriedigenden Performance).

SUBJEKT II: ANERKENNUNG

Eine Face-to-Face Vermittlungssituation ist intersubjektiv und notwendig kooperativ; darin liegt ihr Potential wie ihr Risiko. Der Subjektivierung als Vorgang, der Menschen – auch in der Vermittlung – zu «Subjekten» macht, indem er sie bestimmten, gesellschaftlich und diskursiv hergestellten, immer wieder aufgeführten Normen oder Seinsmöglichkeiten unterwirft und diese dadurch immer wieder zitiert und reproduziert, ist nicht zu entkommen; sie ist jedoch als ein iterativer und generell performativer Vorgang entworfen, der anfällig für Störungen und Durchkreuzungen ist.

Wie kann die Performativität dieser Subjektwerdung – in der Wiederholung, im möglichen Misslingen – produktiv gemacht werden? Lohnt es, nicht Frau/Mann, nicht Studentin/Akademikerin zu sein, keine feste Subjektposition zu beanspruchen?

Vermittlungssituationen basieren, wie jede inter-

⁸ Die Subjektwerdung betrifft beide: Besucher_in und Vermittler_in. Die Kriterien dieser Anerkennung beinhalten Rückschlüsse auf ein multidimensionales Feld essentialistischer Kategorien: race class gender age look etc. (u.a. Crenshaw 1997, Axeli-Knapp 2008). Diese Kritik müsste in Bezug auf die Vermittler_in/Agent freilich um eine an Bourdieu angelehnte Debatte um den Kunstverstand und seine distinktiven Äusserungen (1982, 1999) ergänzt werden, wie etwa von Sturm 1996 und Schnittpunkt 2005 angesprochen.

Die Rolle der Vermittler_in in Ausstellungen zeitgenössischer Kunst ist gegenüber den oft mit einer eher hohen Klassenposition ausgestatteten «Geführten» bzw. Kund_innen schon aus ökonomischen Gründen eine hierarchische; anders herum hierarchisch ist sie oft im Hinblick auf das Wissen um die Ausstellung, das nur die Insider_in haben kann. Doch die Besucher zum Dialog, zur Teilnahme o.ä. einladen zu können, bedingt auf jeden Fall, von ihnen zumindest provisorisch als gleichwertig anerkannt zu werden (zu Rollen von Vermittler_in vgl. Landkammer 2009).

subjektive Praxis, auf gegenseitiger Anerkennung der Teilnehmenden. Was vermittlerisch möglich ist, inwiefern eine vor-gesehene Situation aufgebrochen werden kann, entscheidet sich nicht zuletzt daran, welche Subjekte unter welchen Umständen zusammenkommen und ob sie *gemeinsam* handlungsfähig werden können.

Mit Butler ließe sich ein Close-up auf die Vermittlungsszene selbst versuchen und diese als Anerkennungsszene lesen. Der Akt der Anerkennung im philosophischen Sinne bezieht sich auf das Gegenüber und macht dieses erst zum Gegenüber, ermächtigt es, macht es sprech- und handlungsfähig. Anerkennung als eine ethische Handlung stellt somit die Bedingungen für soziales Handeln her.

Schon der Kritische Theoretiker Adorno formuliert als Preis der Anerkennung den Zwang der «Selbstidentität». Adorno spricht sich – als Vertreter der Moderne – gegen die Reduktion des Individuums auf die immer gleiche Person aus und denkt so dessen Entwicklungsmöglichkeiten innerhalb dialektischer Kräfteverhältnisse mit. Butler führt in ihrer Kritik der ethischen Gewalt (2003) im Anschluss an Adorno aus, inwiefern Anerkennungsprozesse *überhaupt* möglich sind unter Subjekten, die sich nicht einmal selbst kennen können und daher nicht in der Lage sind (und auch nicht sein müssen), sich oder anderen über die Bedingungen ihrer eigenen Subjektwerdung Rechenschaft abzulegen. Die Differenz der «Anderen» von «mir» ist dabei eine immer neu auszulotende Grösse. Eine Anerkennung anderer ist nur möglich unter der Prämisse, *das Urteil aufzuschieben*, in einem permanenten Provisorium, das Handeln, Sprechen und Interaktion erst ermöglicht – und in dem eben niemand glaubt, sich oder andere zu «kennen». Das geteilte Wissen um die prinzipielle Unerkennbarkeit von Subjekten und den sie konstituierenden Prozessen müsste damit sozusagen die ethische Basis ihrer Interaktion darstellen. Im iterativen Prozess sich wiederholender performativer Akte (des Körpers, des Sprechens, der Selbstzuschreibung), der aus Individuen Subjekte macht, weiß keine_r genau die Bedingungen ihres eigenen Gewordenseins. Butler entwickelt diese Lesart von Adorno mit dem Ziel, eine «intersubjektive Ethik» zu formulieren, die zugleich aus ihrer viel fundamentaleren Kritik der Entstehungsbedingungen des Subjekts heraus (der Dekonstruktion des Subjekts) gedacht ist und so nur aus immer wiederkehrenden und alternierenden Praktiken bestehen kann. Die Frage «Wer bist du / wer bin ich?» muss zwischen den in der Anerkennung Involvierten immer wieder von Neuem gestellt werden, sie ist nie abschließend zu beantworten.

Eine Anmerkung: Im als «weiblich» gegenderten, feminisierten Arbeitsfeld Kunstvermittlung (Marker: «kreativ», «Kunst», «Pädagogik») sind viele biologische Frauen, aber auch einige transgender* und queere

Personen engagiert, die sich mit Zuschreibungen bezüglich ihrer Geschlechtsidentität abgeben müssen, aber ebenso mit Zuschreibungen (sub-)kulturalisierender und klassifizierender Art.

Auch für mein eigenes vermittlerisches Tun erachte ich den Zwang zur (An-)Erkennbarkeit und nicht zuletzt das Performieren einer (möglichst «passenden») Geschlechtsidentität als schwierig bzw. auch produktiv, wenn ich bewusst daran und damit arbeite. Nicht nur Geschlecht, auch kulturalistische (race), klassistische (class), lookistische, etc., Zuschreibungen sind eine soziale und wirkmächtige Konstruktion, an deren Rändern und auch in deren vermeintlicher Mitte viel Un-erkennbares stattfindet, das mehr oder weniger gut in die Normen der Intelligibilität passt (oder das eben passend gemacht wird).

Wie kommt eine_r zu neuen Formen der Interaktion zwischen den Subjekten *außerhalb* der vor-gesehenen Rollen? Wie dekonstruiert sich die Vermittler_in, das heißt, wie bricht sie gegenüber dem Publikum die für sie vorgesehene und gegenderte (Dienstleistungs-) Rolle auf (und aus ihr aus), in der sie einerseits von der Institution als Sprecherin / Expertin legitimiert wird, andererseits eben auch mit dem Auftrag zu sprechen, zu deuten, zu erklären – und zu gefallen – versehen wird? Führt dieses Ausbrechen auch zu neuen Handlungsmöglichkeiten für die Besucher_in?

Ist es möglich, die Vor-sehung (z.B. einer «gelungenen Führung») zu verlassen (etwa dadurch, Dialog einzufordern und dabei Schweigen in Kauf zu nehmen), ohne zu *scheitern*, ohne die Glaubwürdigkeit als professionelle Person zu verlieren? Ist das Erlangen einer Anerkennung als Person die Basis, auf der es in einer Vermittlungsszene möglich wird, die Person, die da «anerkannt» wird, wieder zu dekonstruieren? Oder ist das absichtlich herbeigeführte Scheitern als Verfehlung aller Anrufungen überhaupt die einzige Möglichkeit, solche Rollenmuster sichtbar zu machen und zu bearbeiten?

Welche Rolle kann schließlich eine Konstruktion wie die «Agents» dabei spielen; kann gerade sie die üblichen kategorialen Zuschreibungen (von race, class, gender, nation, age, look, etc. ...) durchqueren, die der Anerkennung zu Grunde liegen? Und zuletzt: Geht es um eine Ausweitung der Kriterien für «gelungene Vermittlung» und gelungene Verkörperung, oder darum, die Verkörperung generell in Frage zu stellen?

Die Kriterien der Subjektwerdung auszustellen, sich also unter Hinweis auf die eigenen paradoxen Entstehungsbedingungen als sprechendes, gegendertes, klassifiziertes, einer Anerkennung bedürftiges Subjekt darzustellen – wie es meine Lesart der Theorie nahelegt, wenn ich vorschlage, Subjektkritik und Dekonstruktion als Basis des Handelns zu nehmen – wird in der Realsituation schnell als «Unsicherheit» gelesen. Die offene, sich konstituierende und die sich schließende, verkennende Dimension der Subjektiva-

tion treffen gleichermaßen und gleichzeitig zu, jedoch mit Hang zur normativen Schließung, zum Urteilen.

Aus dem Dilemma, wie dies zu thematisieren ist, erfolgt die Genese der kollektiven Figur der *Agents* als vorgeblich reale Rolle dafür, «unerkannt» anerkannt zu werden.

SPRECHEN UND HANDELN II: QUELLEN UND TOOLS DER AGENTS

Erstes Ziel neben der Ermächtigung der *Agents* im institutionellen Feld und ihrer Emanzipation von der Rolle der Dienstleister_in war das Arbeiten an normativen Setzungen im täglichen Miteinander in der Ausstellung, etwa bezüglich der Frage, wer in Führungen die «Expertin» ist und Bescheid zu wissen habe und in welcher Art sie dies ausdrückt oder dagegen anarbeiten kann (vgl. Distelberger 2009).

Das Programm *Secret Service* nahm dabei als Ansatzpunkt die künstliche Trennung zwischen Expertinnen- und Laiinnen-, Insider- und Outsiderwissen und die daraus folgenden Hierarchisierungen, wie sie im Bereich der zeitgenössischen Kunst nur zu häufig bestehen. Hinweise auf die Programmatik wurden in den Namen überführt, dessen Mehrdeutigkeit als *geheimer* Dienst (*secret Service*), Geheimdienst (*Secretservice*) und Geheimdienst (*Secret Service*) in Vermittlungssituationen einführend erklärt wurde.

Ein Ziel war, Besucher_innen in Dialoge zu entwickeln, die die Frage nach den Bedingungen von Interpretation aufwerfen sollten. Das Sprechen über Kunst zu verändern benötigt sprachliche Strategien, die neue Positionen erzeugen und überhaupt jemanden erst sprechen machen⁹, zum Beispiel dadurch, ein «mögliches» und ein «unmögliches» Wissen über Kunstwerke neu zu setzen.

Die *Agents* waren als kapriziöse Vernetzer_innen von Wissen mit Agency (Handlungsmacht) entworfen, nicht als Hostessen und Hosts, die die austauschbare Rolle monodirektiver Expertinnen ausfüllen. Die Verschiebung der Position als von der Institution autorisierte Sprecher_in durch das Sich-Performen der *Agents* als künstliche Figuren war eine wichtige Komponente. Ich zitiere aus einem Entwurf für eine Begrüßung: «Sehr geehrte Damen und Herren. *Sie haben ein Problem.* [lange Pause] Sie denken, ich werde Ihnen jetzt hier alles erklären. [...]» (Hubin 2008).

Um nicht nur Information, sondern Werkzeuge weiter zu geben, war vorgesehen, beim Sprechen die eigenen Quellen zu nennen, die Liste möglicher Autor_innen und Quellen zu erweitern und zugleich ihren Ort in den Registern der Wissensproduktion klar

⁹ Es ist zugegebenermaßen ein Gemeinplatz der zeitgenössischen Kunst, sie solle allen ermöglichen, ihre «eigene» Interpretation einzubringen. Insofern werden auch hier, im dialogischen Gespräch, wieder vor-gesehene Normen, die nach interpretatorischer Mitwirkung des Subjekts / der Kunstbetrachter_in, erfüllt – außer genau dieses Paradox wird selbst Thema.

zu machen. Normalerweise aus dem Kunstdiskurs ausgeschlossene oder nur zitierend eingeschlossene Wissensarten und Sprechweisen, wie Alltags- und Fachsprachen, Verbindungen an andere Orte und Zeiten, Subjektives, aber nicht bloßes Anekdotisches, wurden versucht zu integrieren.¹⁰

Eine weitere Ausdifferenzierung sollte dadurch erzielt werden, dass Besucher_innen an jedem Ausstellungsort anderen Sprecher_innen aus dem Team begegnen sollten. Die persönlichen Begegnungen sollten der traditionell anonymen Rolle der Vermittlung eine Stimme geben. Wenn sich die *Agents* dabei in den von ihnen vertretenen Ansichten unterschieden, passte das umso besser in unser Konzept.

In unseren Auftritten versuchten wir zudem vorzubringen, dass die Institution und die Begegnungen in ihr von Machtverhältnissen durchzogen sind. Indem wir auf die Ein- und Ausschlüsse des professionellen Feldes hinwiesen, versuchten wir das, was normalerweise unsichtbar bleibt, in den Diskurs zu integrieren.

Beim Recherchieren über die Kunst lag unser besonderes Interesse auf den Entscheidungsprozessen und Veränderungsketten, die zu den letztlich in der Ausstellung sichtbaren Arbeiten führten. Wir wollten auf die Punkte aufmerksam machen, an denen alternative Möglichkeiten nicht weiter verfolgt worden waren.¹¹

WISSEN UM DIE DINGE / WISSEN DER DINGE: ASSEMBLY

Secret Service wollte in der Ausstellung Begegnungen¹² zwischen drei selbstständigen Akteuren, der Besucher_in (Subjekt), dem Raum (Installation bzw. Display) und den Objekten (Kunst), inszenieren, in denen Wissen diskursiv *erzeugt* – und damit verhandelbar – wird. Der Versuch sollte allen Akteuren Handlungs- oder Sprechmacht (agency) zugestehen, um sie in gewisser Weise auf eine Ebene zu setzen und so Verhandlungen erst möglich zu machen. Wir konzipierten dabei die Kunst als kulturelles Artefakt und der Anregung von Karin Harrasser folgend als «Ding» im Sinne von Latour (2005). Mit dem Bild des Thing (ahd. thing: für Gesprächsrunde, Versammlung) benennt Latour ein (demokratisches) Modell für Ver-

¹⁰ Ebenso brachte übrigens die Ausstellung selbst das Verziern und Gestalten (Design, Angewandte Künste) gegenüber den freien Künsten in Stellung und das Zitieren und Referieren als künstlerische Strategien gegenüber der Autorschaft und der «Originalität» und untersuchte Ironie und Poesie (des Realen) gegenüber der Affirmation des blossen Kunst-Symbolischen.

¹¹ Diese Punkte entstammt einer Zusammenfassung der Teamdiskussionen an die Kurator_innen in einem E-Mail von Andrea Hubin: «Was wir anders machen» vom 2. April 2008.

¹² Das Wort Begegnung ist kein Marketingsprech, sondern war durchaus ernst gemeint. Es folgt dem Latourschen Dingbegriff und seinem Vorschlag des «Assembly», der im Folgenden erklärt wird. Wir benutzten den Begriff «Encounters» als Bezeichnung für etwa einstündige Ausstellungsgespräche auf dieser Basis.



Abb. 2: Neue Nationalgalerie, Apéro

sammlungen (assemblies), an denen der Austausch *über eine Sache durch das Ding* geführt wird – eine Theorie, die zugleich die agency von Dingen bzw. die Aussagekraft von Dingen über menschliche Zustände anerkennt. Anders als dies eine «Führung» oder ein «Ausstellungsgespräch» normalerweise leistet, würde damit nicht so viel *über die Dinge* verhandelt als vielmehr mittels der Dinge über die Menschen und ihre Gesellschaft, und mehr als die Interpretation würde der Rückschluss auf sich selbst und die eigene Kon-dition (als Mensch) interessieren.

Als theoretische Konzeption kann dies zwar nicht eins zu eins in ein «Latoursches» Konzept zur Kunstvermittlung umgeschrieben werden. Es ist jedoch als ein Ausgangspunkt einer Umkehrung der Fragerichtung zu lesen.

Zugrunde lag dem auch eine Definition von Wissen, die nicht auf gängige Umgangsformen mit «Kunst» verkürzbar sein sollte, sondern andere Aussagen und Äußerungsformen mit einschloss, wie fragil diese auch immer gegenüber jenem gewohnten Kunstwissen sein mögen, das von den Autoritäten und durch die Autorität der Gewohnheit autorisiert ist, noch verstärkt durch den Wegfall klarer methodischer Richtlinien bei der Deutung zeitgenössischer Kunst.¹³ Agenten solchen auktorialen Wissens sind etwa die Readymade-Interpretationen des unvermeidlichen Kurzführers oder die Herangehensweisen der populärwissenschaftlichen Kunstgeschichte, biografische Angaben und Anekdoten.

Secret Service ging es darum, andere Quellen zu finden, differierende Ansichten vorzutragen und die Herkunft des Gesagten im Sprechen deutlich zu machen, um sich nicht in jener ebenso unheimlichen wie häufigen Ersetzung, die das Sprechen über Kunst bedingt, selbst zur Autor_in des jeweils Gesagten zu machen. Bewusst Zitate und intertextuelle Verflechtungen für das eigene Sprechen zu benutzen und dabei auch die eigene Interpretation als eine immer nur subjektive Wahrheit zu markieren, waren Teile des Programms, mit dem die Agents die Idee des

modernen, autonomen Subjekts abschüttelten und zu «anderen» Sprecher_innen zu werden versuchten. Die Sprecherin-Figur selbst zu dekonstruieren, schafft eine Kippfigur an genau dem Scharnier, an dem sonst die Expertin vermutet und eingefordert wird. Es reicht jedoch nicht aus, (sich) zu dekonstruieren, es muss zugleich ein neues Set von Regeln eingeführt, ausgehandelt, zur Disposition gestellt etc. werden. Wenn Zeit und Wille zur Auseinandersetzung bestehen, können dialogische und sprachbasierte Vermittlungsformate unter bestimmten Umständen den Rahmen für die Aushandlung von Bedeutung, und tiefer noch, die Verhandlung von Sichtweisen und Lesarten und ihrer Bedingungen darstellen. Im Marketingjargon ist «Dialog» freilich oft eine Umschreibung für ein einseitig geleitetes oder moderiertes Gespräch, das oft eine hierarchische und auch intendierte Schiefelage zugunsten der «Kunst-Professionellen» hat; seien es Kurator_in, Künstler_in oder Vermittler_in, die ihre Autorität wiederum auf einen Kanon kunsttheoretischer Schlüsselbegriffe stützen.

«Repositioning (of) the viewers as critical participants and enable their creative and political agency within museum culture» fordert der Performance-Künstler und kritische Pädagoge Charles Garoian (2003: 235) als Ziel seiner performative pedagogy. Ihm geht es darum, die Besucher_in zur kritischen Teilnehmer_in zu machen, und dies bedeutet, ihr nicht nur *Teilnahme*, sondern *Teilhabe* innerhalb der «großen Narration» Museum zuzugestehen und ihre Äußerungen (sprachlich oder nichtsprachlich) den institutionellen Verlautbarungen und Narrationen entgegen zu setzen. Ein Einspruch ist freilich, dass diese Begegnungen nicht zwischen gleichen Partner_innen stattfinden, und, dies nimmt Garoian freilich vorweg, dass sie nicht auf der sprachlichen Ebene bleiben, sondern die Strukturen verändern müssen.

Für die Vermittlerin bedeutet dies jedenfalls, durchlässig für Prozesse der Wissensbildung zu werden, um einer anderen, einer ermöglichenden Rolle gerecht zu werden. Vermitteln kann und muss dann mehr heißen als danach zu fragen, wer spricht, wie und worüber, mehr als zu fragen, woher dieses Wissen kommt, und moderierend verschiedene Stimmen hörbar zu machen. Es gilt, eine Situation herzustellen, in der es möglich ist, *gemeinsam zu handeln*.

¹³ Die Bewegung hin zu einem, häufig genug kritisierten, kunstimmanenten Schwurbeln von Begleitblättern à la «lotet in seiner Unbestimmtheit die Bedeutung der Koordinaten heutigen Lebens aus» ist nur ein Symptom davon.



Abb. 3: Skulpturenpark Berlin Zentrum (SBZ)

FORMATE ODER PERFORMATIVE SITUATIONEN

Secret Service inszenierte (sich) in unterschiedlichen theatral konzipierten und im Hinblick auf die generelle Performativität von Vermittlungssituationen gedachten Formaten. Die Widerständigkeit gegen institutionelle Rahmenbedingungen zur Erlangung von Autonomie führte, neben der Setzung einer kollektiven Identität, zur Konzeption struktureller Settings: Als raum- und zeitbezogene Strategien versuchten diese die Neudefinition des Verhältnisses von Vermittlerin, Objekt, Institution und Besucherin (vgl. Rancières Neuaufteilung des Sinnlichen von 2006) und standen damit teils auch in Komplizenschaft mit den Kurator_innen. Ich möchte zuletzt hier diese Formate (oder Inszenierungen) darstellen und ausloten, welche Irritationen, welche Subversion gängiger vermittlerischer Praktiken und welche Handlungsmöglichkeiten sie für Agent_innen und Publikum boten.

Encounters waren kurze Begegnungen, die den Zeit- und Institutionsbudgets geschuldet nur je eine Stunde dauerten; die Sehnsucht nach dem Assembly wie oben dargestellt löste sich demzufolge in der Praxis nur teilweise ein.

Das Format als Begegnung gleichberechtigter menschlicher und nichtmenschlicher AkteurlInnen stützte sich neben dem genannten Bruno Latour auch auf das Ausstellungskonzept, das mit den Begriffen «human», «thing» und «use» operierte. Dingen ist ihr sozialer Gebrauch eingeschrieben – auch der Kunst – und in der Vermittlungssituation gilt es, Begegnungen mit den Arbeiten als (soziale) Artefakte zu ermöglichen. Wie die Butlersche Anerkennungsszene ist das Latoursche Assembly ein theoretisches Modell für die Begegnung gleichberechtigter PartnerInnen, das für eine Sorgfalt im gegenseitigen Umgang stehen könnte.

Die Agents vertraten individuelle Meinungen und Positionen; eine gewisse Flüchtigkeit der Begegnung wurde inszeniert durch ihr Verschwinden bei den Encounters: An den drei Ausstellungsorten KW Institute for Contemporary Art, Neue Nationalgalerie und Skulpturenpark Berlin Zentrum (SBZ), so die struktu-

relle Entscheidung, sollte jeweils eine andere Agent_in am Treffpunkt auftauchen. In der Realität stellte sich schnell heraus, dass die Agents es vorzogen, mit einer Gruppe weiter zu arbeiten, weil die Kontinuität eine wichtige Erleichterung für die angestrebte Arbeitsweise darstellte.

Als Modifikation der Basisidee Encounter gab es *Investigations* als spezifischere Untersuchungen, in der zwei Stunden lang eine gemeinsame Mission zu verfolgen war – potentiell Crash-Kurse, um von der Besucher_innen zur Agent zu werden. Bei der Arbeit stellte sich heraus, dass dieses Format von niemandem außer Schulklassen gebucht wurde, aber Encounters nie genug Zeit zum Diskutieren boten – besser wäre es gewesen, nur zweistündige Situationen anzubieten. In einem Projekt mit zwei Schulen aus Berlin-Kreuzberg und Berlin-Mitte konnten investigative Methoden schließlich über einen längeren Zeitraum angewandt werden.

Der *Apéro* basierte auf der Idee, dass man den extrem unterschiedlichen Ausstellungsorten besser mit Einzelvisiten gerecht werden kann und richtete sich an Bewohner_innen von Berlin, die die Dauer der Biennale auskosten konnten. Das Format beinhaltete einen kurzen und thesenhaften Rundgang, einen Drink und die Gespräche zwischen Agent und Besucher_innen, die beim Drink mit dem Glas in der Hand von Neuem begannen. Es gab, als Anspielung an den Secret Service, einen Wodka Martini (geschüttelt nicht gerührt).

Der beste Ort für Apéros war die Neue Nationalgalerie von Ludwig Mies van der Rohe, erbaut 1967, die von der Ausstellung durch Anspielungen auf die westliche Moderne¹⁴ ergänzt wurde. Die Bezugnahme auf

¹⁴ Im Eingangsbereich fand sich die Skulptur einer gelandeten Ente, die C. Gaillard von ihrem Platz vor dem städtischen, modernistischen 1970er-Jahre Sozialwohnbauprojekt Beaugrenelle im 15. Arrondissement von Paris entwendet hatte. Die Ausstellung ergänzte das Gebäude zudem durch formale Referenzen an die Moderne in Farbe und Form, allerdings umgewertet und mit anderer Signalwirkung verwendet: D. Knorr zeigte die Farben aller in Berlin ansässigen Burschenschaften, in Anspielung auf B. Newmans «Who is afraid of Red Yellow and Blue». Zugleich war figurative Malerei von G. Macuga als Referenz an Z. Strijenska im inneren Eingangsbereich ausgestellt, eine gereckte Faust von P. Uklanski stand vor dem Gebäude.



Abb. 4: Blind Date

die Moderne, die darin bestand, Arbeiten mit formalen und strukturellen Entsprechungen zur Moderne (Ost wie West) zu kuratieren, wurde der Ausstellung zu Unrecht von einigen als Uneigenständigkeit angekreidet. *Secret Service* entschied sich der falschen Alternative gegenüber mit dem abendlichen Drink zur Affirmation des cosmopolitan lifestyle. An ruhigen Sommerabenden auf dem hoch gelegenen Vorplatz der Neuen Nationalgalerie einen Drink zu nehmen, erzeugte bei allen Beteiligten ein exklusives Gefühl, als wäre man die Kunstsammler_in vor ihrer Privatvilla im Experten-gespräch über Kunst (mit grossem K). In Wirklichkeit waren Apéros die günstigste Möglichkeit, in einen der Ausstellungsräume zu gelangen. Besucher_innen werden häufig als doppelte Einnahmequelle gesehen, wenn sie nicht nur die Ausstellung sehen, sondern auch Vermittlung in Anspruch nehmen wollten. *Secret Service* verbesserte diese Situation durch ein Package samt Einladung auf einen Drink, wie sie dem Expertenpublikum übrigens oft gemacht wird (Vernis-sagen, Previews), aber dem kunst- und kulturinter-essierten und zahlreichen Prekariat im armen Berlin eigentlich nie.

Grundlage der Idee *Blind Dates* war schließlich die Ersetzung der Vermittler_in durch andere Personen, solche, die an der Repräsentanz der Institution eher wenig beteiligt waren, die wir aber für interessante Dating Partner hielten (Leute aus dem Ausstellungsaufbau, dem künstlerischen Büro, dem Hausdienst, Künstler_innen, den Kurator, Praktikanten_innen, einen Guard, der sich viele Gedanken über eine besonders rätsel-hafte Arbeit gemacht hatte). In 1:1-Situationen mit einem Hang zum Authentisch-Schicksalhaften begegneten sie Besucher_innen für unterschiedlich lange Gespräche. Wie bei jeder Begegnung zwischen Un-bekanntem stand am Beginn meist die Frage: Wer sind Sie? Was machen Sie? Der Fortgang der Gespräche wurde vom Service nicht evaluiert, aber sie drehten sich um die Kunst auf einer meist sehr persönlichen Ebene, in einem Setting, in dem beide Teilnehmende und ihre Erfahrungen gleich wichtig waren. Nachfragen bestätigten den Erfolg der Mission: Alle Beteiligten wollten weiterhin vermitteln und wieder mit Besucher_innen sprechen.

Beim *Blind Date* zersetzte sich das klassische Dreieck Kunst-Besucherin-Vermittlung wohl am stärksten, und zwar im Sinne einer Negation (nicht

Dekonstruktion, denn die Vermittler_in war nicht anwesend, um an einer Dekonstruktion zu arbeiten wie etwa bei den Encounters): Häufig fanden sie im Skulpturenpark Berlin Zentrum, einer Brache mit geringem Kunst-Anteil statt, die auf dem ehemaligen Mauerstreifen gelegen war und ohnehin schon die Kunst und ihre Besucher_innen delokalisierte. Durch das Eingehen auf ein Blind Date begibt eine_r sich in eine unbekannte, unvermittelte Situation, deren Regeln und deren Ablauf dem Verhandlungsgeschick der Beteiligten unterworfen ist – schon sich zu finden, ist die erste Schwierigkeit.

Doch auch so wurde über Kunst gesprochen. Das Setting wies eine starke Bildungskomponente auf: Gerade im Austausch vermeintlich zufälliger Partner ergaben sich umso interessiertere Gespräche. Der Faktor Authentizität war dabei freilich wichtig und tragend für die Blind Dates (dieser wird häufig – und zu recht – kritisiert. Im Tête-à-tête ist er ein unvermeidbares Interaktionsprinzip).

Dafür wird die Frage nach der «Professionalität», die von Institutionenseite an das Sprechen über Kunst herangetragen wird, durch die Blind Dates verändert: Persönliches Vorwissen besteht auf beiden Seiten, das Inside und Outside der Institution verschwimmen – beide Beteiligte teilen ihre Fragen, ihr Halbwissen und ihre Mutmassungen.

FAZIT

Das Beispiel *Secret Service* war ein Lehrgang darin, in Machtverhältnissen zu handeln und mit institutionellen Framings taktisch umzugehen. Wenn es kein Handeln außerhalb von Macht gibt, muss eine_r eben mittendrin handeln – und das klappte aufgrund des eigenständigen, künstlerischen Konzepts dieser Vermittlung recht gut: Der *Secret Service* konnte die nicht markt-gängigen Formen wie *Blind Date* und Schulprojekt aus den Produktionsmitteln für die Kunst bestreiten. Für die geldgebende Institution blieb die Verortung des Dienstes zwischen Kunst, Ökonomie und Vermittlung jedoch schwierig: Die Agents bewegten sich häufig zwischen Überaffirmation und Dekonstruktion ihrer Expert_innenrolle gegenüber den Besucher_innen, was nicht goutiert wurde.

Im Gegenzug sorgte das Konstanz- und Distinktionsbedürfnis der Institution für Reibereien, so die Weigerung der Kantine, täglich anwesenden Agents

Zugang zum Mitarbeiteressen zu geben, die Krittelei darüber, dass sich das Gesagte bei Interpretationen nicht an den Kurzführer halte oder der lange kursierende Witz über die Bond Girls:

Ein bitteres Beispiel für die Möglichkeit sexistischer und verkennender Lesarten des Konzeptes oder auch der generellen Verfehlung subversiver Wirkungen ist die bissige Anmerkung der Pressefrau noch vor Eröffnung der Ausstellung, dass die Kunst-Community witzelte, diesmal würden «wohl Bond-Girls durch die

bezeichnet¹⁵.

«Die Vermittler_in performen» hätte im Beispiel Secret Service gegensätzliche Bedeutungen gewonnen, die ohne einander nicht denkbar wären:

Erstens bedeutet es das offensichtliche Performen der professionellen Rolle der «Agentin» und den Versuch, diese kippen zu lassen. *Secret Service* Agents im Anzug und Trenchcoat eine Mimikry an die Coolness des Kunstsystems leisten zu lassen und zu-



Abb. 5: Blind Date

Ausstellung führen». Das ist einerseits präzise im Bild des *Secret Service* geblieben. Andererseits wird der Versuch, über die Figur der Agent eigenständige interpretatorische und gemeinschaftsbildende Handlungen der Vermittlung zu schaffen, durchkreuzt, indem die Agents auf ein weibliches (!) Beiwerk zur Ausstellung reduziert werden. Der ohnehin prekarierte und feminisierte Arbeitsbereich Kunstvermittlung (vgl. Dalton 2001) wird hier, ob aus Neid oder Überdruß am offensichtlich zu eigenständigen konzeptuellen Bild des *Secret Service*, noch einmal auf die gleiche Art, durch Sexualisierung und Gendern der Agents, abgetan. (Im Bondfilm sind die vermeintlichen Dummerchen übrigens meist (Doppel-)Agentin oder Superbösewicht, auf jeden Fall intelligent und nahe an den strategisch wichtigen Positionen. Für eine queere Neu-Besetzung wäre zu fragen: Wieso sollen sich eigentlich die Qualitäten hochintelligent, sozialkompetent, gerissen und sexy ausschließen; vielleicht sind das ja genau die Fähigkeiten, die ein_e Agent in der Vermittlung an Biennalen bzw. Institutionen der zeitgenössischen Kunst braucht? Insofern war dem Satz vielleicht sogar eine Wertschätzung beigefügt; es wird ja selten überhaupt über Vermittlung gesprochen, und noch seltener vor der Ausstellung. Warum die Öffentlichkeitsarbeit einer Kunstinstitution daran keine Freude hat, steht auf einem anderen Blatt ...)

Doch auch wenn die Feminisierung sich (symbolisch wie personell) durch das Berufsfeld Vermittlung zieht, so verfehlte die Anrufung als «Bond Girls» ironischerweise den *Secret Service* so komplett, wie sie radikal gemeint war. Auch wenn tatsächlich nur einer im Team aus zehn postmodernen Subjekten keine *Bio-Frau* war, so hätte sich doch mehr als die Hälfte des Teams allenfalls strategisch und die anderen jedenfalls mehr oder weniger gebrochen als «Frauen»

gleich als eine Art Kunst-*Drag*¹⁶ zu sehen, bot uns die Möglichkeit, diesen nach Bedarf und in den Begegnungen mit Gästen selbst zum Gegenstand dekonstruktiver Verfahren zu machen. Zugleich stand *Secret Service* hier als zentrale Strategie für eine kollektive (Schutz-)Identität, ein professionelles Alter Ego. Im besten Fall war es ein virtueller, gefakter Rahmen, um sich lustvoll an der Vermittlungs-Rolle abzuarbeiten. Im schlechtesten Fall wird es zur authentischen Vorstellung: durch die generelle Performativität von Vermittlungssituationen ist es nicht per se dekonstruktiv, (sich) zu performen.

Zweitens betrifft es die Produktivität der Subjektwerdung auf der Mikroebene. Im Gespräch zwischen dem ich und dem du als Anerkennungsszene und gesetzt den Fall, das Happy End, sich «unerkannt» anzuerkennen, tritt ein, sind alle Sätze – immer neu – performativ. Ein solches Durchbrechen der gängigen Vorstellungen und die Begegnung auf Augenhöhe wurde im *Blind Date* einige Male möglich – jedoch vielleicht gerade dadurch, die Agents durch andere «Agenten» zu ersetzen: Sie mussten ihre Performance nicht selbst zum Kippen bringen.

Das Konzept war offensichtlich schwer zu verstehen; so wurde in einem Beispiel aus der Berichterstattung der *taz* Bezug auf ein *Blind Date* im Skulpturenpark Berlin Zentrum genommen, doch im fast gänzlich unvermittelten Format wurde dann gerade die Güte der Vermittlung gelobt. Der Diskurs ist offensichtlich noch nicht an dem Punkt angekommen,

¹⁵ Interessant war der Vorfall insofern, dass wir gerade als Queerfeminist_innen zu einer durchkreuzenden Lesart jener verletzend gemeinten Bezeichnung befähigt waren.

¹⁶ Die Parallelen zum Gender-*Drag* liegen der Figur der Agent zugrunde und könnten sicher mit Gewinn an einer anderen Stelle ausgeführt werden.



Abb. 6: Blind Date

solche performativen Situationen zu durchschauen. Auch die Art, wie gelobt wurde, ließ uns als Vermittler_innen ratlos: «Die Agentin bezaubert nicht nur durch ihren französischen Akzent, sondern durch ihr Detailwissen und ihre Meinungsstärke. Sie stellt Zusammenhänge her, hinterfragt die im Katalog stehenden Objektbeschreibungen und traut sich, von guter und schlechter Kunst zu sprechen – eine Seltenheit in dieser Branche, die auch das dümmste Werk als «interessant» abfeiert.»¹⁷ Da wird wieder ein Rekurs auf die historisch weiblich gegenderte Figur der «Vermittlerin» gemacht, ästhetische Bildung als weiblich und (damit) als Dienstleistung spezifiziert. Und offensichtlich dient das Klischee der (normalerweise) uneigenständigen Sprecherin der Institution als rhetorisches Mittel, um die außerordentliche berufliche Professionalität *eben dieser* Vermittlerin gegen das übrige Berufsfeld hervorstreichen. Und zuletzt versetzt die Autorin die sexuelle Arbeit der Vermittler_in (die ich anschließend an das Konzept von Lorenz so benenne und konzipiere, die Reproduktion des vergeschlechtlichten Subjekts ist Teil jeder Produktionsarbeit) noch mit kulturalistischen Charakteristika.

ENDE

Ich habe ausgeführt, dass die Subjektwerdung auch in Vermittlungssituationen stattfindet und die Interaktion und nicht nur die Begehrensstrukturen und Hierarchien zwischen den Beteiligten, sondern auch die ästhetische Erfahrung und die Prozesse ihrer Aushandlung

¹⁷ Nina Apin: Kunstvolle Cocktails, taz vom 20.4.2009 <http://www.taz.de/1/archiv/print-archiv/printressorts/digi-artikel/?ressort=bl&dig=2008%2F04%2F22%2Fa0168&cHash=95cccfa91b>, letzter Aufruf 20.11.2010.

Literatur

Bourdieu, Pierre. 1982. Die feinen Unterschiede – Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Bourdieu, Pierre. 1999. Die Regeln der Kunst – Genese und Struktur des literarischen Feldes. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Butler, Judith. 2001. Psyche der Macht: das Subjekt der Unterwerfung. Frankfurt /M.: Suhrkamp.

Butler, Judith. 2003 [erweiterte Ausgabe 2007]. Kritik der ethischen Gewalt; Adorno-Vorlesungen 2002, Institut für Sozialforschung an der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität, Frankfurt am Main. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Dalton, Pen. 2001. The Gendering of Art Education. Buckingham Philadelphia: Open University Press.

Distelberger, Theresa. 2009. Auf der Suche nach der «einen Ebene» Oder: Wohin mit meiner

strukturiert. Prozesse der Anerkennung zwischen den Beteiligten stellen die Basis für ein gemeinsames kritisches Arbeiten an der Ausstellung dar, aber sie werden oft nicht bewusst geführt: Institutionelle Rahmungen lassen durch die untergeordnete Rolle von Vermittlung und den auf «die Kunst» gerichteten Interessensfokus der Besucher_innen meist wenig Spielraum. Und die Akteur_innen der Vermittlung werden subjektiviert, aber dieser Vorgang nicht bezeichnet.¹⁸

Das Potential von Kunstvermittlung wäre, dass unvollständige/unbekannte Subjekte sich miteinander auseinandersetzen (oder kennenlernen) und dabei lernen, das Urteil auszusetzen – um zu erfahren, *wie* eine zu der geworden ist, die sie ist und woher sie weiß, was sie weiß. Es kann dabei nicht zuletzt um Kunst¹⁹ gehen.

¹⁸ Das Desiderat der Analyse von Vermittlung auf dieser Basis besteht weiterhin; ich halte ihr Potential noch nicht für ausgeschöpft.

¹⁹ Die performative Dimension des Sprechens über Kunst hat zur Folge, dass eben dieser Gegenstand «Kunst» – in seiner Verständlichkeit oder Unverständlichkeit, in seiner Rationalität oder auch seiner Irrationalität (dies sind zwei Seiten der gleichen Medaille, beide Male ist der Gegenstand als ein schillerndes, begehrtes Ding konstruiert) – gerade erst im Sprechen konstruiert, re-konstruiert wird. Und darüber hinaus, weil ja vorher schon eine normative Konstante besteht, was Kunst sei, rekonstituiert sich Kunst im Sprechen immer wieder neu, ob als Bestärkung oder als Erschütterung, der Diskurs selbst wird nicht verlassen; und seine grundlegende Relevanz stellt sich immer wieder von Neuem her. Um Kunst als Meisterdiskurs, als grosse Narration, im Sprechen und Handeln in Gefahr zu bringen, braucht eine_r vielleicht andere, stärkere Interventionen, als Vermittlung auf einer Biennale zeitgenössischer Kunst sie leisten kann.

Expertinnenrolle? In: Carmen Mörsch, Forschungsteam der documenta 12 Kunstvermittlung (Hg.): Kunstvermittlung 2 - Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12 - Ergebnisse eines Forschungsprojekts (Band 2). Zürich / Berlin: diaphanes.

Filipovic, Elena, Marieke van Hal and Solveig Øvstebø. 2010. Biennialogy. In: Dies. (Hg.): The biennial reader - An anthology on large-scale perennial exhibitions of contemporary art. Ostfildern: Hatje Cantz.

Filipovic, Elena. 2010. The Global White Cube [2005] Wiederabdruck in Marieke van Hal, Solveig Øvstebø, Elena Filipovic (Hg.): The biennial reader - An anthology on large-scale perennial exhibitions of contemporary art. Ostfildern: Hatje Cantz.

Foucault, Michel. 1990. Qu'est-ce que c'est que la critique? *Bulletin de la Société Française de Sociologie*, Nr. 1: 37-63.

Knapp, Gudrun-Axeli. 2008. Verhältnisbestimmungen: Geschlecht, Klasse, Ethnizität in gesellschaftstheoretischer Perspektive. In: Klinger, C. / dies. (Hg.), Überkreuzungen. Fremdheit, Ungleichheit, Differenz. Münster, 138-169.

Landkammer, Nora. 2009. Rollen fallen. Für Kunstvermittlerinnen vorgesehene Rollen, ihre Gender-Codierung und die Frage, welche taktische Umgang möglich ist. In: Carmen Mörsch, Forschungsteam der documenta 12 Kunstvermittlung (Hg.): Kunstvermittlung 2 - Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12 - Ergebnisse eines Forschungsprojekts (Band 2). Zürich / Berlin: diaphanes.

Latour, Bruno et. al. (Hg.). 2005. Making things public - Atmospheres of democracy. Karlsruhe: ZKM.

Lorenz, Renate (Hg.). 2007. Normal Love. Precarious sex. Precarious work. (Katalog zur Ausstellung im Künstlerhaus Bethanien). Berlin: bbooks.

Lorenz, Renate. 2009. Aufwendige Durchquerungen: Subjektivität als sexuelle Arbeit. Bielefeld: transcript.

Lorey, Isabell. 2006. Gouvernementalität und Selbst-Prekarisierung. Zur Normalisierung von KulturproduzentInnen. *transversal* 1/2006, Machines and Subjectivation. <http://transform.eipcp.net/transversal/1106/lorey/de#redir>, 13.12.2010.

Maihofer, Andrea und Brigitte Schnegg. 2010. Differenz, Diversität, Intersektionalität – Ein Gespräch zum Umgang mit Kategorien der Ungleichheit mit Lilian Fankhauser, erschienen in: *Newsletter Zentrum Gender Studies* Nr. 2, November 2010. <http://genderstudies.unibas.ch/zentrum/newsletter/>, 16.11.2010.

Mörsch, Carmen und das Forschungsteam der documenta 12 Vermittlung. 2009. Kunstvermittlung - Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12 - Ergebnisse eines Forschungsprojekts (Band 2). Zürich / Berlin: diaphanes.

O'Neill, Paul und Mick Wilson (Hg.). 2010. Curating and the Educational Turn. Open Editions, De Appel Arts Center Amsterdam.

Purtschert, Patricia und Katrin Meyer. 2010 Die Macht der Kategorien. Kritische Überlegungen zur Intersektionalität. *Feministische Studien*, Heft 1, 2010: 130-142.

Rancière, Jacques. 2006. Die Aufteilung des Sinnlichen: die Politik der Kunst und ihre Paradoxien. Berlin: bbooks.

Rogoff, Irit. 2008. Turning. *e-flux journal* #0, 11/2008, <http://www.e-flux.com/journal/view/18>, 16.11.2010.

schnittpunkt e.V. (Nora Sternfeld, Charlotte Martinz-Turek, Elke Smodics) (Hg.). 2005. Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen. Wien: turia + kant.

Settele, Bernadett. 2003. unerkannt anerkannt – Judith Butlers Ethik-Projekt. *diskus* 01/2003, www.copyriot.com/diskus, 20.11.2010.

Sturm, Eva. 1996. Im Engpass der Worte. München: Reimer.

Wieczorek, Wanda, Claudia Hummel, Ulrich Schötter, Ayse Güleç, Sonja Parzefall (Hg.). 2009. Kunstvermittlung 1 - Arbeit mit dem Publikum, Öffnung der Institution ; Formate und Methoden der Kunstvermittlung auf der documenta 12. Zürich/Berlin: diaphanes.

Abbildungen

Bilder/Bildbearbeitung: Secret Service

Abb.1.: Banner der Vermittlung der 5. berlin biennale (Secret Service) von Ludovic Balland (Detail), Courtesy of 5th berlin biennial