

Fragestellung	Aspekte	Sinn und Zweck
Wirkung und Bestand	Erste Wirkung	Die Untersuchung beginnt mit einem spontanen, individuellen, assoziativen und möglichst unbeeinflussten Blick.
	Daten	Es folgt die Prüfung der Informationen, die einem Werk beigegeben sind oder zu recherchieren wären,
	Beschreibung	die Beschreibung des wahrnehmbaren Bestands und
Werkanalyse	Material und Technik	die Untersuchung von Material und Technik als Grundlage der Formalen Analyse sowie
	Fläche	die Untersuchung der Kompositionen in den Dimensionen Fläche, Raum, Zeit, Farbe und Licht.
	Raum	
	Zeit	
	Farbe	
	Licht	
Kontexte	Geschichte	Es folgt die Recherche der Kontexte, in denen das Werk steht, zum Beispiel der Kontext seiner Entstehungszeit, einer kulturellen Bewegung oder Entwicklung oder Biografie des/r Gestalters/in.
	Kultur	
	Biografie	
Interpretation und Rezeption	Interpretation	Die Untersuchung mündet im Verknüpfen aller Beobachtungen, im Prüfen möglicher Widersprüche und in der zusammenfassenden Deutung.
	Rezeption	Den Abschluss bildet der Abgleich des Ergebnisses mit anderen Interpretationen des Werkes in seiner (Rezeptions-)Geschichte.



Giuseppe Arcimboldo (1527-93)

Vertumnus (Kaiser Rudolf II)

Stillleben, Porträt

1591

70 x 58 cm

Öl auf Holz

Schloss Skokloster, Schweden

Was **siehst** du in diesem Bild?

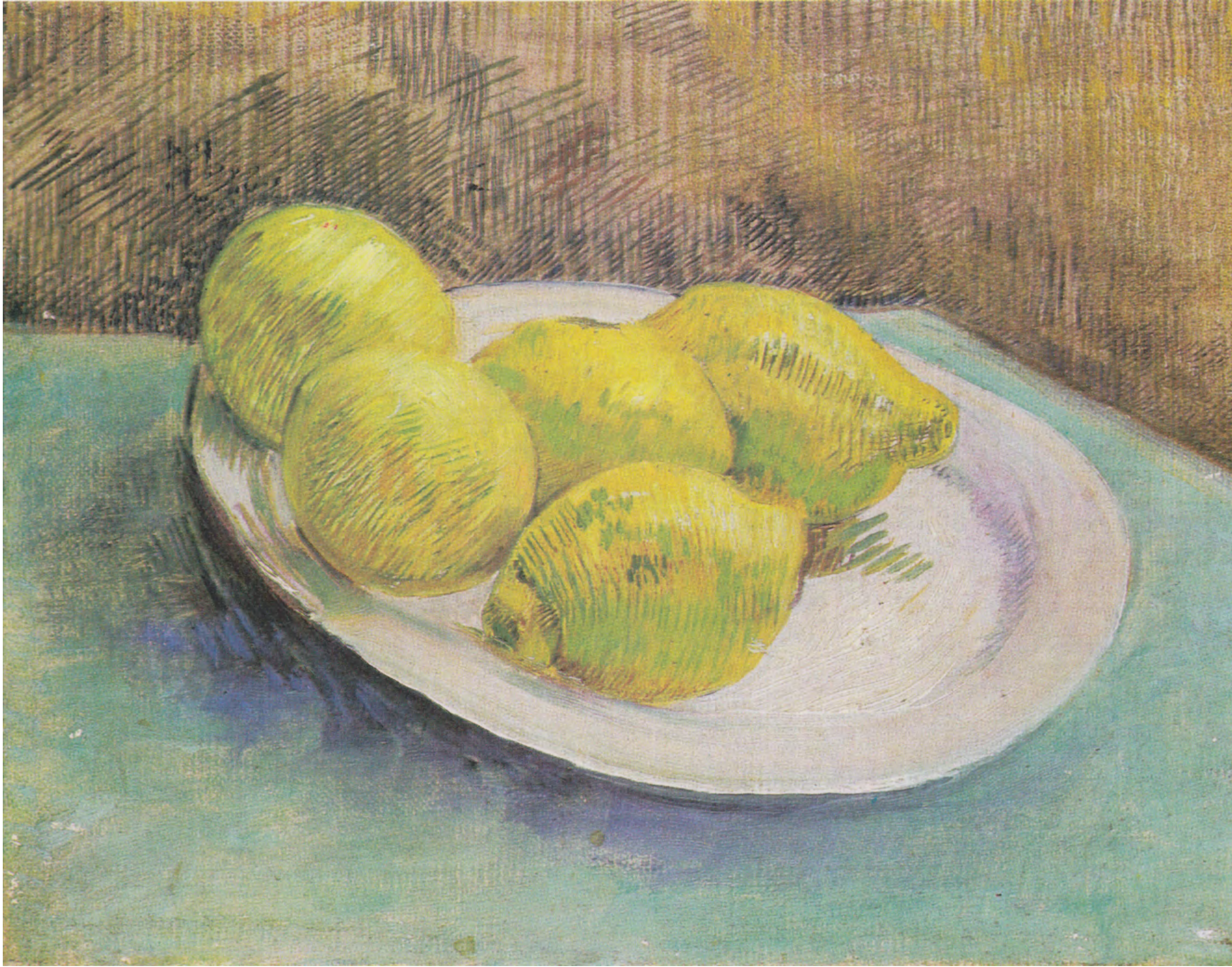
Was kannst du aus ihm **hören**?

Wie **riecht** es in dem Bild?

Kannst du etwas **schmecken**?

Wie **fühlt** es sich an?





Zum Beispiel:

Suche Bilder mit **Zitronen**.
Stelle sie nebeneinander und vergleiche sie.



Legt euch vor dem Bild auf den Boden, jeweils zu fünf oder sechs, sternförmig, die Köpfe zueinander. Schließt die Augen.

*Einer oder eine von Euch beginnt **von der Reise zu erzählen:** „Es ist ein ruhiger, heißer Nachmittag in der kleinen Stadt Gardanne, die immer weiter wächst - Kohle, Aluminium...“*

Paul Cézanne (1839-1906)
Montagne Sainte-Victoire
von der Umgebung bei Gardanne aus gesehen
Landschaftsbild
1886-90
62,5 x 91 cm, Öl auf Leinwand
Sammlung Weißes Haus, Washington DC, USA



Gestalte eine **Bilderserie**:
Was passierte davor,
was danach?



David Hockney (*1937)
A Bigger Splash
Landschaftsbild
1967
242,5 x 243,9 cm
Acryl auf Leinwand
erworben 1981
Tate Modern, London



Paul Klee (1879–1940)

Revolution des Viaduktes

1937

60 x 50 cm

Öl auf Baumwolle

Kunsthalle Hamburg

*Stellt euch in einer Reihe auf und bildet ein Viadukt,
ehe die Revolution der einzelnen Bögen beginnt...*



Tableau vivant (frz. lebendiges Bild, pl. Tableaux vivants)
bezeichnet das Nachstellen von Bildern mit lebenden Personen.
Hier: René Magritte: Der Sohn des Mannes.



Dieses Werk ist der Romantik zuzuordnen, jener kulturgeschichtlichen Epoche, die vom Ende des 18. Jahrhunderts bis weit hinein ins 19. Jahrhundert reicht und sich in der bildenden Kunst, in der Musik bis Anfang 20. Jahrhundert, aber auch in Geschichte, Theologie, Philosophie, in den Naturwissenschaften und in der Medizin manifestiert.

Ein Merkmal romantischer Malerei ist etwa eine Bildraum dominierende Landschaft, die den Blick in endlose Weiten lenkt. Man wendet sich von den Vorbildern der Antike ab und der eigenen Kultur und der Sagen- und Mythenwelt des Mittelalters hin.

Das Bild zeigt ein Ufer an der Ostseeküste in der Abenddämmerung. In Strandnähe und auf dem offenen Meer befinden sich fünf Segelboote und Segelschiffe, die entweder wegsegeln oder im Heimkehren begriffen sind. Im Halbkreis auf dem Strand angeordnet sind fünf Personen: Der Maler einmal als alter Mann, etwas abseits in Rückenansicht, ein zweites Mal als dynamischer junger Mann, dessen jüngere Tochter Agnes Adelheid, sein Sohn Gustav Adolf, getauft nach dem schwedischen König, und seine Frau Caroline. Ein weiteres Boot liegt kieloben im Vordergrund.

Hinter dem Horizont liegt Schweden, das Land der freien Bauern und Sehnsuchtsort Firedrichs. Der kleine Sohn schwenkt im Bild ein schwedisches Fähnchen.

Interpretationsauftrag

Auf dem Bild sind fünf Personen und fünf Segelboote oder Segelschiffe. Ordne jeder Person das entsprechende Boot oder Schiff zu und begründe deine Entscheidung. Was könnte das sechste Boot, das kieloben an Land liegt, bedeuten?

Mögliche Lösung

Das Schiff rechts im Hintergrund, im Dunst schon fast verschwunden, ist am weitesten weg. Es fährt unter vollen Segeln seinen zu erfüllenden Aufgaben entgegen. Seine Entsprechung hat es in dem jungen, tatkräftigen Mann auf dem Strand, der mit Handgeste und Ausfallschritt für Dynamik, Forschergeist und Tatendrang steht.

Links davon und nur knapp dahinter befindet sich ein zweites Segelschiff. Es fährt ebenfalls in die Ferne. Das letzte Segel wir soeben gehisst. Es wird der jungen Frau auf dem Strand zugeordnet.

Das große Segelschiff in der Bildmitte fährt gerade ein. Die Segel werden eingeholt. Es hat seine Aufgaben erfüllt und wird bald den sicheren Hafen erreicht haben. Seine Entsprechung hat es in dem alten Mann, der seine Lebensziele wohl schon erreicht hat.

Die beiden kleinen Segelboote symbolisieren die beiden Kinder. Sie befinden im sicheren Flachwasser und haben ihre Fahrtrichtung noch nicht aufgenommen, segeln ziellos herum.

Das sechste Boot im Bild liegt kieloben an Land. Seine Aufgaben hat es erfüllt, das Leben liegt hinter ihm. Es steht für den Tod.

Die fünf Segelboote und Segelschiffe stehen mit den zugeordneten Personen für drei Lebensstufen: das Kindesalter, das Erwachsenenalter und das hohe Alter.

Caspar David Friedrich (1774-1840)
Die Lebensstufen (Strandbild, Strandszene in Wiek)
allegorisches Landschaftsbild
um 1834
72,5 x 94 cm
Öl auf Leinwand
erworben von Sophie Siemssen, 1931
Museum der bildenden Künste, Leipzig





Edward Hopper (1882-1967)

Nighthawks (Nachtschwärmer)
Genrebild
um 1942
84,1 x 152,4 cm
Öl auf Leinwand
Art Institute of Chicago

Vor wahren Hintergrund

„Es war später Abend an diesem 7. Dezember 1941 und es war kalt. Kein Eis, kein Schnee, trotzdem kroch uns die feuchte Kälte bis unter die Haut. In dem kleinen Diner in der Greenwich Avenue brannte noch Licht. Der Barkeeper bediente gerade seinen einzigen Gast, versuchte freundliche Mine zu machen. Wahrscheinlich würde er jetzt viel lieber seinen Laden schließen.

Wir setzten uns an die Bar, bestellten Kaffee. Ich zündete mir eine Zigarette an, wieder einmal die letzte. Im Hintergrund lief leise ein Radio, Glenn Miller, „In The Mood“, das passte. Mitten hinein in die äußere Nachtschwärze, die innere Neonhelle und die Müdigkeit kreischte die aufgeregte Moderatorenstimme aus dem Lautsprecher: Die Japaner hätten Pearl Habour angegriffen.
Die halbe Welt brannte. Europa lag im Krieg, die Japsen feuerten aus allen Rohren gegen China. Jetzt griffen sie uns auf den Hawaiianischen Inseln an. „Und morgen werden uns die Krauts den Krieg erklären“, murmelte der Barkeeper. Von da an sprachen wir nichts mehr. Was sollten wir auch sagen?
Am nächsten Tag traten wir tatsächlich in den großen Krieg ein. Der Angriff auf Pearl Habour brachte gut 2500 Tote auf unserer Seite, fast 1200 Verwundete...“

Storytelling (deutsch: „Geschichten erzählen“) ist eine Erzählmethode, mit der explizites, aber vor allem implizites Wissen in Form von Leitmotiven, Symbolen, Metaphern oder anderen Mitteln der Rhetorik weitergegeben wird. Es wird hauptsächlich in digitalen Medien angewandt, hat aber eine lange Tradition. Das Publikum konsumiert die Story nicht nur durch Zuhören, Lesen oder Anschauen, sondern kann aktiv als Prosumer in die Umsetzung auf News-Portalen, Blogs, Streaming-Plattformen und in der Virtual Reality eingebunden werden. [...] Storytelling wird unter anderem in der Bildung, im Wissensmanagement, in der Unternehmenskommunikation, als Methode zur Problemlösung und als Marketing-Methode eingesetzt. In der Wissenschaft dient es zur Vermittlung von Expertenwissen an ein Laienpublikum, wird aber gelegentlich wegen seines angeblich manipulativen Charakters abgelehnt. [...] Wikipedia, 15.12.2019, 13:20



Vincent van Gogh (1853-1890)

Ein Paar Schuhe
Stilleben
1887
32,7 x 41,3 cm
Öl auf Leinwand
Cone Collection
Baltimore Museum of Art

Eine erfundene Geschichte:
*„Mit diesen Schuhen ist Van Gogh,
von Antwerpen kommend,
in Paris eingetroffen...“*



Tamara de Lempicka (1898-1980)

Mein Porträt

(Tamara im grünen Bugatti)

Selbstporträt

1929

35 x 27 cm

Öl auf Holz

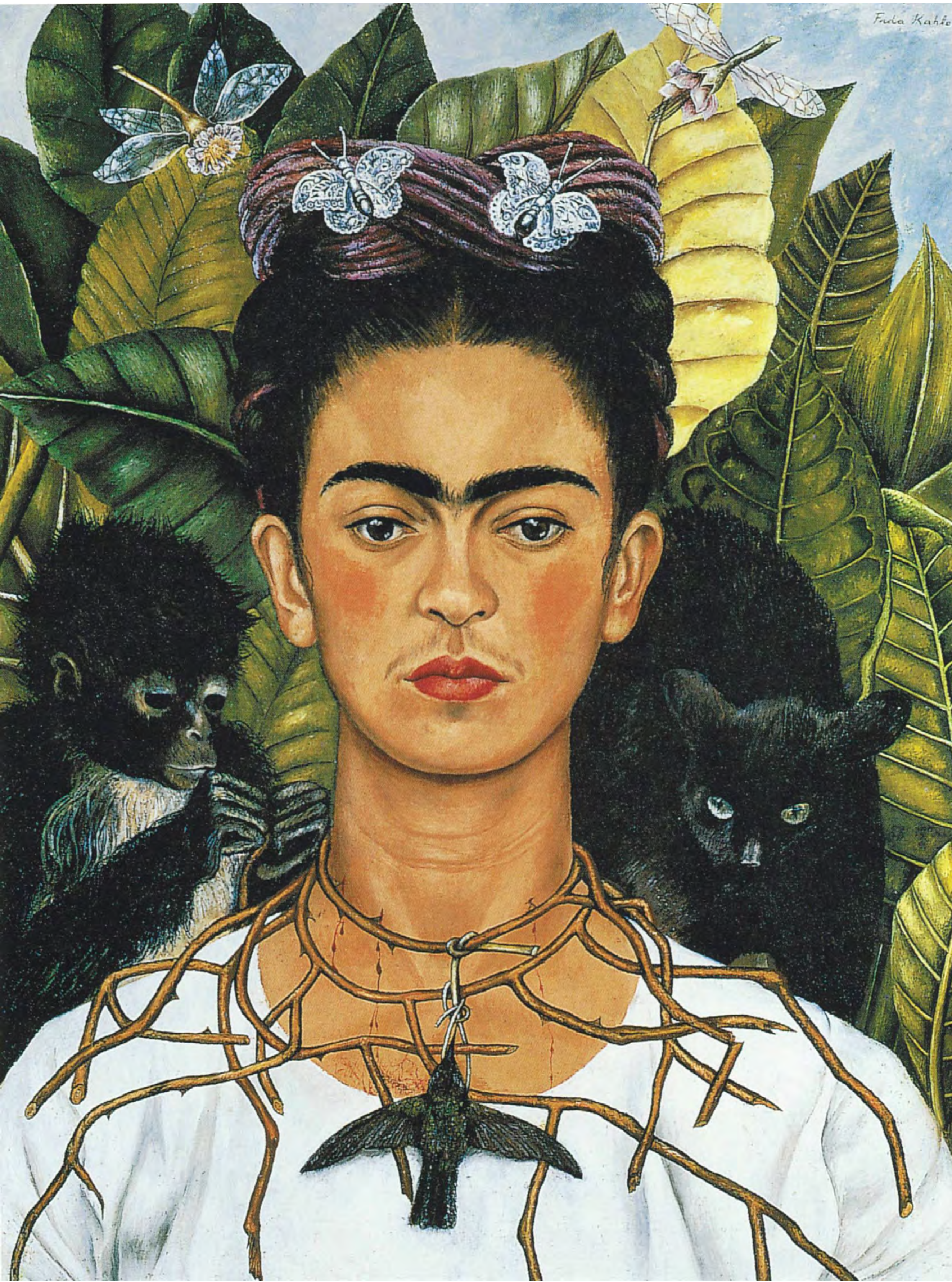
Privatsammlung

Wenn Bilder erzählen könnten:

„Was schaut ihr mich so an? Habt ihr noch nie eine Frau hinter dem Steuer eines Sportwagens gesehen? Was - wir haben nicht mehr 1929? Wir befinden uns im Jahr 2020? Und da ist es ganz selbstverständlich, dass Frauen mit dem Auto fahren? Alleine?...”

Das Bild, das Tamara in einem grünen Bugatti (eher in einem Renault) im modischen grauen Umhang mit Fahrerkappe und Lederhandschuhen zeigt, hat sie im Auftrag für die Berliner Zeitschrift „Die Dame“ gemalt, für die sie bereits Titelblätter entworfen hatte („Der orangefarbene Schal“ und „St. Moritz“).





Bilder erarbeiten:

- Bunte Mischung: Teile aus ganz unterschiedlichen Bildern neu zusammensetzen und daraus ein neues gestalten.
- Bildentwicklung: Aus einer einfachen (Teil-)Skizze nach einem bekannten Bildwerk ein ganzes, neues gestalten.
- Bildergänzung: Einen kopierten Bildausschnitt zu einem ganzen Bild ergänzen.
- Der genaue Blick: Ein Detail aus einem Bild vergrößert herausarbeiten.
- Comic: Aus Bildern Comics gestalten, vielleicht mit witzigen Sprechblasen.
- Malen wie...: Bilder getalten im Stil einer Malerin/eines Malers.
- Medienwechsel: Bilder in einem anderen Medium nachempfinden (z. B. Malerei in Collage übersetzen).

Bild und Text:

- Museumsrallye: Bild im Museum nach Anleitung suchen.
- Brücken bauen: Bilder liegen auf dem Boden, Schreibpapier dazwischen. Mit einer fortlaufenden Geschichte kommt man von einem Bild zum nächsten.
- Elfchen: Elfchen sind kleine Gedichte aus 11 Worten in 5 Zeilen (Ein Wort in der ersten Zeile, zwei in der zweiten, drei in der dritten, vier in der vierten und eines in der fünften Zeile), die hier ein Bild beschreiben sollen.
- Briefe schreiben: Einen Brief an die Malerin, den Maler, die Kuratorin, den Kurator, die Sammlerin, den Sammler verfassen.
- Lückentext: Eine Bildbeschreibung als Lückentext ergänzen.
- Mindmapping: Mindmaps rund um Bilder schreiben.
- Arbeitsanleitungen: Bilder nach schriftlichen Arbeitsanleitungen gestalten.
- Eigenschaften auflisten: Listen von Eigenschaften zu bestimmten Bildern erstellen (z. B. dunkel, gruselig...).

Sehen, hören, spielen:

- Musik zum Bild: Bildbetrachtung mit passender Musik unterlegen.
- Bild zur Musik: Musikstücke anhören und Bildern zuordnen.
- Stummfilm: Bilder mit Geräuschen unterlegen.

Eine andere Sicht:

- Bilder im Museum nach Bildausschnitten (z. B. Schnipsel von Kunstpostkarten) suchen.
- Ausblenden: Bilder mit dem „Fernrohr“ (engerolltes Blatt Papier) betrachten.
- Auf den Kopf gestellt: Auf den Kopf gestellte oder gespiegelte Bilder beschreiben.
- Der genaue Blider mit der Lupe betrachten.
- Perspektive wechseln: Was „denkt“ sich ein Bild über seine Betrachter?
- Kinder machen eine Führung für Kinder in ihrer eigenen Sprache.
- Guckloch: Bilder werden durch eine Lochblende Stück für Stück gezeigt (z. B. OH-Folien, mit einer Lochschablone größtenteils abgedeckt, projizieren).
- Ich seh, ich seh: Jemandem ein Bild beschreiben, das dieser nicht sehen kann.
- Dalli-Klick: Bilder erraten durch stückweises Aufdecken.
- Fühlkasten: Fühlkasten zu Bildern herstellen...



Was ist am Chinesischen Korb chinesisch?

Eine gute Frage

Heiderose Hildebrand
KUNST+UNTERRICHT Heft 253/2001

Unter dem Titel *Der Chinesische Korb* wurde 1986 am Museum Moderner Kunst Wien, Palais Liechtenstein eine Methode eingeführt, welche Kindern und Jugendlichen eine Begegnung mit der Kunst unseres Jahrhunderts ermöglichte und ein nachfolgendes Sprechen einleitete, das – neben dem gedanklichen Suchen oder Erfinden – in das Zentrum des Interesses rückte. Viele der Schüler und Schülerinnen kamen erstmals in ein Kunstmuseum, in eine für sie einschüchternde, befremdliche Umgebung.

Kennen Sie diese Redewendung?
Das ist mir chinesisch. Oder auch: Das kommt mir spanisch vor. Gemeint ist eine Fachsprache, nur Insidern vertraut. Übersetzt: Das verstehe ich nicht. So geht es vielen, die sich – mehr oder weniger plötzlich, mehr oder weniger freiwillig – der Kunst unseres Jahrhunderts gegenüber sehen. Die Arbeit mit dem *Chinesischen Korb* sprach diese Fremdheit an, nutzte sie als Überraschungseffekt. Private Fachsprachen fanden Verwendung und klangen manchmal ungewohnt. An einem Ort der Kunst fand das Private, die eigenständige Sicht erstaunliche Ausformungen.

Der Chinesische Korb oder: Wie wird er erfunden?

Ursprünglich waren in dem Korb (das Original wurde in China erzeugt) etwa 20 Gegenstände versammelt, etwa eine kleine Flasche mit Wasser, ein schwarzer Muff, alte, rote, etwas zerschlissene Seide, der Deckel einer Niveadose, eine kleine eiserne Hand, ein Stück Schwemmholz, ein alter Rasierpinsel, dies und das. In den *chinesischen Korb* wanderte damals allerhand Beiläufiges: Dinge, die herumlagen, ansprechend, jedoch belanglos, nicht exzessiv aufgeladen. Dinge ohne Eindeutigkeit, Banales, haptisch Herausforderndes, unterschiedlichste Materialien, Farben, Formen. Die Gegenstände sollten erstaunen, verwundern, teils ob ihrer Einfachheit, teils, weil sie eine angenehme Herausforderung darstellten.

Fair play

Das Museums-Team legte großen Wert auf die sorgfältige Begrüßung jeder Gruppe. Die Lehrenden wurden freundlich und bestimmt gebeten, wie ihre Schüler und Schülerinnen zu agieren, die Prozesse mitzumachen, um später die eigenen Erfahrungen mit ihnen diskutieren zu können. Die maximale Größe einer Gruppe betrug 14 Personen, in der Regel wurde also in zwei Gruppen (mit unterschiedlichen Methoden) gearbeitet, da die Klassen meistens zwischen 23 und 28 Personen aufwiesen. Die Gruppierungen entstanden möglichst zufällig, um auch ungewohnte Paarbildungen zu erleichtern. Unabdingbar war, die „Spielregeln“ vorab zu klären.

Wir erläuterten der Gruppe, dass der Besuch hier im Museum nur erfolgreich verlaufen würde, wenn sie bereit wäre, mitzumachen, mit uns die Anstrengung zu teilen.
„Es wird nicht schwierig, doch ohne euch geht es nicht. Ihr könnt keine Fehler machen. Seid ihr einverstanden, euch auf etwas Unvorhergesehenes einzulassen?“
Diese Zustimmung erbaten wir. Sie wurde gegeben – manchmal zögerlich.
„Wir werden über Kunst auch sprechen. Es wird notwendig sein, eigene Standpunkte, Beobachtungen, Wahrnehmungen zu lautbaren – entweder in Zweiergruppen oder alleine. Seid ihr dazu bereit?“
Das einführende Gespräch begann mit der Präsentation des Chinesischen Korbes und der Frage, wie weit diese Redewendung bekannt ist und wofür sie steht. Die Befindlichkeit der Schüler und Schülerinnen wurde ebenso thematisiert wie der fremde Ort. Was ist ein Museum? Was zählen wir zur Kunst? Was halten wir für kunstvoll? Gelang es, in diesen ersten zehn Minuten ein freundliches, interessiertes Klima zu schaffen, welches den Ort Museum als Ort der privaten Forschung definierte, ihn auch als einen Ort von „Arbeit“ charakterisierte, dann waren die nötigen Voraussetzungen für diese Art der Kunst-Erkundung gegeben. Wir bauten auf Neugier und Angstfreiheit. Wer ängstlich ist, verfügt über ein eingeschränktes Einfallspotenzial und um Einfälle ging es hier.

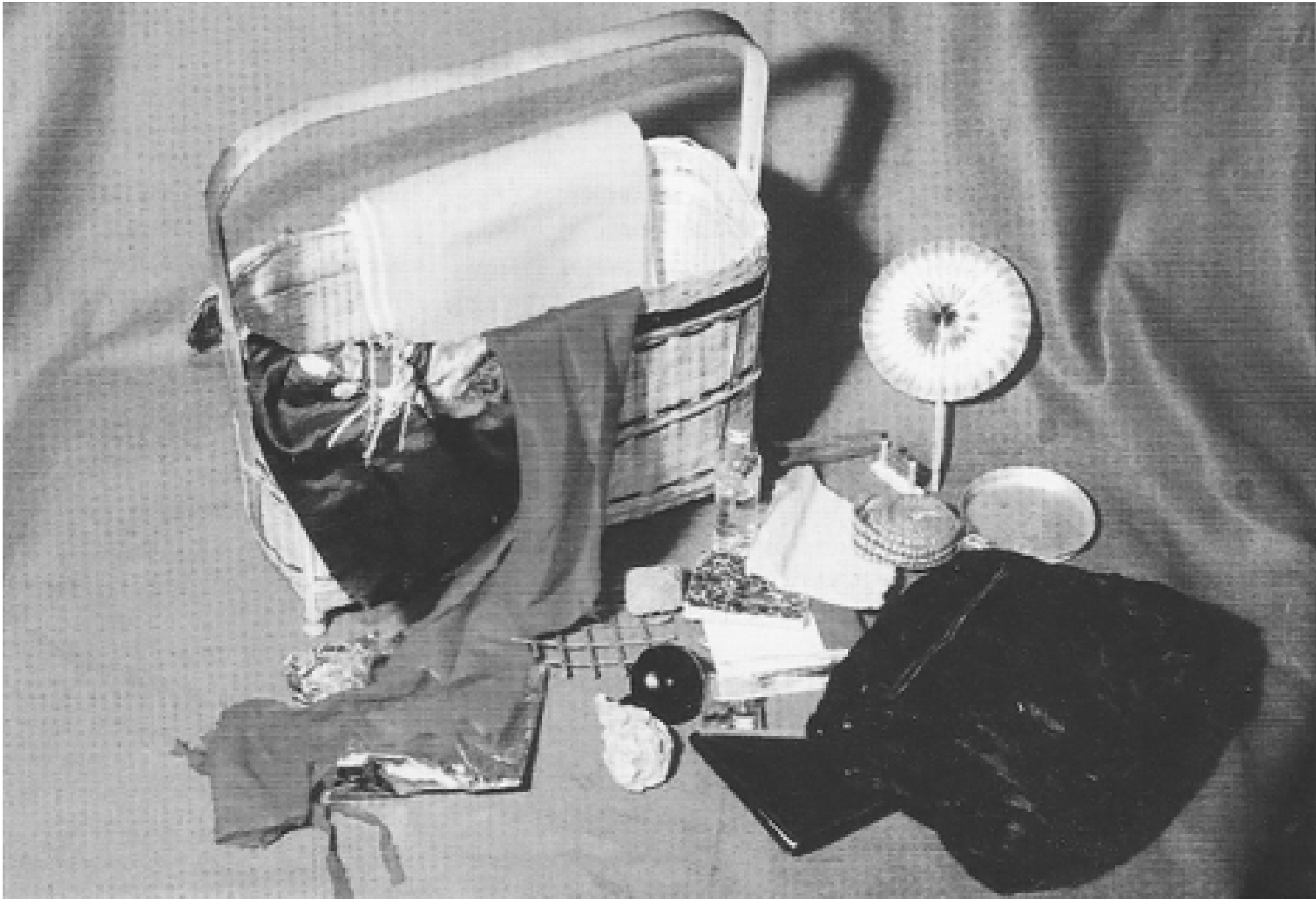
Was geschah?

14 Schülerinnen und/oder Schüler formierten sich zu sieben Paaren. In zwei Stunden wurde zu etwa sieben Kunstwerken gearbeitet. Aus jedem Paar wählte eine Person einen Gegenstand in dem abgedeckten Korb, ratend, aus welchem Material dieser sei, was das denn für ein Ding sein könnte? Sieben Gegenstände wurden präsentiert.
„Sucht ein Kunstwerk, das ihr mit diesem Gegenstand in Beziehung setzen könnt! Deponiert eure Gegenstände unter, vor, neben dem gewählten Kunstwerk auf der Filzunterlage und erzählt uns später etwas über diese Zuordnung! Es geht um persönliche Zugänge.“
Die klare, genaue Definition der Aufgabe gilt als Akt der Höflichkeit und bildet die Voraussetzung für autonomes Handeln.

Wir trafen uns wieder und begannen die besucherorientierten Begegnungen mit sieben Kunstwerken. Je mehr beobachtet, gefragt wurde, desto mehr konnte wahrgenommen, infrage gestellt, verifiziert werden. Die Zuordnung eines selbst gewählten Gegenstandes mit dem Hintergrund einer persönlichen Erfahrung, einer privaten Intimität führte häufig zu einem Sprechen, das als adäquater Umgang mit einem Kunstwerk empfunden wurde. Je umfassender und verbindlicher die Beteiligung aller gelang, desto deutlicher zeigte sich die Wirkungsweise, der Bedeutungshorizont eines Kunstwerks.
Es wurde von uns stets als äußerst mutig empfunden, wenn sich Jugendliche in der ihnen völlig unvertrauten Szenerie des Museums auf persönliche Äußerungen einließen. Prinzipiell hatten die Besuchenden also stets das Recht, was häufig zu vielen Fragen führte. Lag eine Bemerkung unserem Verständnis völlig verquer, versuchten wir, mit einem Ja-und-Satz dem Gespräch zusätzliche Fassetten zu geben. Ja-aber-Sätze scheuten wir. Unterschiedliche Formen des Wissens begegneten einander, überlagerten und ergänzten sich. Keine Äußerung wurde absolut gesetzt, es ging vielmehr darum, Erfahrungen, Einfälle, Erinnerungen, Kenntnisse, Zweifel in einen „Fliegenden Teppich“ zu verweben, der einen produktiven Schwebezustand ermöglichte.

Probleme - Keine Probleme

Manchmal kamen Gruppen müde von ihrer Großstadt-Erkundung im Museum an. Erschöpfte Jugendliche verwandelten den angestrebten Dialog in einen Monolog von unserer Seite, den wir als Scheitern empfanden. Wie viel Warten, wie viel Stille ist der Arbeit vor Kunstwerken zuträglich? Wie viel Leer-Raum halten wir aus, wann wird Stille zur Zumutung? Viele Kinder und Jugendliche dankten – auch dafür, dass an diesem Ort ihre Sprache Raum und Gehör fand. Wenige langweilten sich (vgl. Hildebrand 1995). Nie gab es eine Beschädigung von Kunstwerken.



Theoretische Überlegungen

Einen Akt der Wahrnehmung in Sprache gefasst zu haben, macht diese erinnerbar, wieder in Sprache rückführbar, Kommunikation wird möglich. Dieser Überzeugung suchten wir zuarbeiten. Es sollten Gelegenheiten geschaffen werden, anhand von Kunstwerken, deren Auswahl gänzlich unbeeinflusst und doch kaum zufällig erfolgte, ein Spiel mit der eigenen Fantasie und der privaten Sprachfähigkeit zu inszenieren. Akte der Erfindung waren ebenso gefragt wie differenzierte Wahrnehmung – in ihrer Struktur nicht unähnlich den Akten der Kunstfindung.
Damit verband sich die Überzeugung, dass dieser Umgang mit Kunstwerken, der die Formulierung eigener Wahrnehmungskategorien herausfordert, einem Kunstakt ähnelt. Wer ihn leistet, leisten will und leisten kann, erhält relevante Hinweise, wie Phänomene des Kunstgebarens entstehen, wie sie wirken. Wir waren ununterbrochen Wagnissen ausgesetzt – das Team ebenso wie die Schülerinnen und Schüler. Wir konnten nie voraussehen, welche Kunstwerke gewählt würden. Wir konnten nicht sicher sein, zu jeder Arbeit über ausreichende Informationen zu verfügen. Es gab keinen Katalog zur Sammlung. Gerade diese Aasgesetztheit forderte ein, unsere Partner in diesem Prozess als annähernd ebenbürtig einzustufen, ihnen zuzutrauen, ebenfalls zu sehen und diesen ihren Wahrnehmungen zu trauen. Wir verstanden unsere Bildungsarbeit als ein Tauschverfahren, bei welchem beide Seiten zu gewinnen hatten. Vertrauend auf die intuitiven Kapazitäten unserer Klientel haben wir im Laufe der Jahre viele Einsichten zu Kunstwerken durch unser Publikum gewonnen.
Missverstanden wäre der Chinesische Korb in dem Moment, wo auf etwas Vorhersehbares zugearbeitet würde. Der grundlegende Fehler läge in einer Domestizierung fantastischer Potenziale. Genau um deren Entfesselung, Freisetzung geht es. Über den Weg der Suche nach eigenen, persönlichen Wahrnehmungsformen wird dem übermäßig Glättenden einer Kunstsuche entgegengearbeitet, die alles im voraus weiß, die die Kunst überführt in ein System von Wissensinhalten, ohne deren Kenntnis wir uns verloren glauben.

Literatur
Hildebrand, Heiderose (Hg.): *Wie beurteilen Kinder, Jugendliche und Lehrende die zeit- und personalintensive Bildungsarbeit am Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien? In: Zeitschrift Ächo*, Nr. 6, privat verlegt: Hildebrand, Liechtensteinstraße 101, A-1090 Wien, 1995. (Dokumentation einer Auswahl von Briefen)

Foto: Wolfgang Reichmann, Wien

Hier sollen zufällig ausgesuchte Gegenstände, oder solche, die keinen sofort ersichtlichen Zusammenhang zu den Werken einer Ausstellung haben, für spontane Assoziationen zu eben diesen Werken herangezogen werden. Damit werden Kunstgespräche eröffnet.
In abgewandelter Form könnten bewusst ausgesuchte Gegenstände, die auf bestimmte Bilder hinweisen, darin vielleicht konkret enthalten sind, als Anregung für Kunstgespräche genützt werden.



Fürstliche Redner

Nina Schedlmayer
profil 19 - 19. Mai 2016

Venedig, im Mai 2015. Die Biennale veranstaltete ihre traditionellen Preview-Tage, die globale Kunstwelt stürmte die Lagunenstadt. Hatte man die lange Schlange im Arsenale passiert, stieß man auf ineinander montierte Musikinstrumente, auf Sträube von Macheten, auf miteinander verschmolzene Werkzeuge. Kein Saaltext störte die Ästhetik, keinerlei Erläuterung den unvorgeordneten Zugang. Allerdings half das nicht dabei, sich der Kunst zu nähern. Sogar der Direktor eines großen Wiener Museums erklärte, dass sich ihm diese Arbeiten ohne Hilfsmittel keineswegs erschlossen. Wenn ein hochrangiger Kunstmanager zugibt, gefeierte Kunst nicht selbst zu verstehen, so besitzt dies einen gewissen Seltenheitswert. Dabei geht es vielen so. In einem launigen Kunstwelt-Knigge formulierte die deutsche Kunstzeitschrift „Monopol“: „Sie fühlen sich unsicher, fremd, wie unter Aliens und haben keine Ahnung, was die Kunst bedeutet? Keine Bange. Das geht allen so. Man gewöhnt sich dran.“

Arthur Schopenhauer schrieb in seinem Monumentalwerk „Die Welt als Wille und Vorstellung“ im Jahr 1844: „Vor ein Bild hat jeder sich hinzustellen wie vor einen Fürsten, abwartend, ob und was es zu ihm sprechen werde; und wie jenen auch dieses nicht selbst anzureden: Denn da würde er nur sich selbst vernehmen.“ Spätestens seit Kasimir Malewitschs „Schwarzem Quadrat“ spricht der Fürst allerdings häufig erst dann, wenn seine gesprächigere Begleitung, der Text, eine Vorrede gehalten hat. Keine kulturelle Sparte erscheint gegenwärtig derart erläuterungsbedürftig wie die bildende Kunst: Man kann eine Inszenierung von Andrea Breth besuchen, ohne nebenher ständig erläutern zu bekommen, worum es eigentlich geht. Man kann den nettesten Roman von Juli Zeh erfassen. ohne Hunderte Fußnoten studieren zu müssen. Man muss sich nicht erst einlesen, wenn man ein Konzert von Wanda besucht. Doch wer eine Ausstellung in der Kunsthalle Wien, im Museum Moderner Kunst oder in Galerien zeitgenössischer Kunst besucht, fühlt sich ohne Kommentar häufig alleingelassen. Die wichtigste Textsorte im Museums sind heute keineswegs die oft umständlich formulierten Katalogbeiträge der Kuratoren, sondern die Saaltexte. die dem Publikum wenigstens den Hauch einer Ahnung davon geben können, was hier eigentlich gespielt wird. Eine Brücke zwischen Kunst und Publikum ist dringend notwendig. Das haben die großen Häuser längst erkannt. Und so nimmt die Kunstvermittlung — manchmal auch mit dem weniger beliebten Begriff Museumspädagogik bezeichnet — eine zunehmend wichtigere Rolle ein.

Die Gegenwartskunst erscheint mehr denn je erklärungsbedürftig. Die Bedeutung ihrer Vermittlung steigt stetig. Kritiker sprechen dennoch von Banalisierung und Ausschluss von Randgruppen. Ist das wahr?

Dass diese den Museen zu weiteren Besuchern verhilft, ist wohl kein ganz unerwünschter Nebeneffekt: So waren 2015 rund acht Prozent der 70.000 Besucher in der Kunsthalle Wien unter 19 Jahre alt; im mumok, das Kinder und Jugendliche zum Nulltarif besuchen können, gar 37.000 von insgesamt 210.000 Gästen. Ohne die ausgeklügelten Vermittlungsprogramme käme wohl nur ein Bruchteil des jungen Publikums. Dabei versucht man längst nicht mehr, nur Kinder und Jugendliche anzusprechen, sondern auch Lehrlinge, Migranten, Senioren, Gehörlose. Blinde, Demenzkranke, Flüchtlinge, Arbeitslose und sogar Drogenabhängige. Das stößt nicht nur auf Verständnis. Im Rahmen einer Podiumsdiskussion im Deutschen Historischen Museum kritisierte der Geschichtsdidaktik-Professor Wolfgang Hasberg die seiner Ansicht nach bisweilen zu einfache Sprache der Museumspädagogik: Wenn Texte etwa ausschließlich im Präsens verfasst seien, verfälsche dies Inhalte. Und vor einem Jahr griff der Kunstwissenschaftler Wolfgang Ullrich in einem Kommentar in der deutschen „Zeit“ die Kunstvermittlung frontal an (siehe: „Stoppt die Banalisierung“, Wolfgang Ullrich in „DIE ZEIT“, 13/2015). Diese verkürze ihre Materie „oft darauf, bloßer Anlass für Assoziationen und Gefühlsäußerungen zu sein. Immerhin soll niemand überfordert werden.“ Werke würden „so vermittelt, dass nicht mehr viel von ihnen übrig bleibt“.Vermittlung bedeute, die Kunst „zur Unkenntlichkeit zu verharmlosen“. Schließlich solle zu jeder Zeit alles für alle möglichst verständlich aufbereitet werden. Man wolle Menschen, die keinerlei Interesse an der Materie hätten, geradezu missionieren. Claudia Ehgartner ist für die Kinder- und Jugendprogramme des mumok zuständig. Sie hat langjährige Erfahrung darin, einem heterogenen Publikum die oft sperrige Gegenwartskunst zu vermitteln. „Natürlich haben wir uns über den polemischen Artikel geärgert“, sagt sie. „Offensichtlich hat sich der Autor auch nicht wirklich mit der Vermittlung beschäftigt.“ Allerdings gesteht sie zu: „Man muss sich der Frage nach der Banalisierung immer wieder stellen.“ Doch sie betont: „Ich sehe es nicht als mein Ziel an, dass jeder als Fan der zeitgenössischen Kunst das Museum verlässt. Es sollen aber alle die Möglichkeit haben, sich mit ihr auseinanderzusetzen.“ Ihre Kollegin Isabella Drozda, die in den 1990er Jahren in London die Museumspädagogik kennenlernte und heute die Abteilung in der Kunsthalle Wien leitet, hält ebenfalls dagegen: „Es wird so dargestellt, als würden wir Kunstvermittler alle in Ausstellungen zerren wollen. Wir setzen auf intensiven Austausch mit Interessierten, nicht auf Bekehrung um jeden Preis.“ Wie ein Missionar wirkt ihr Mitarbeiter Michael Simku tatsächlich nicht, sondern — Vollbart, lässig in der Hüfte hängende Hose — eher wie ein Hipster. An diesem Mittwochnachmittag hat er die Aufgabe, die durchaus sperrige Ausstellung „The Promise of Total Automatization“ einer zehnköpfigen Gruppe von ausschließlich männlichen HTL-Schülern näherzubringen. Noch bevor man die Ausstellung betreten hat, stellt der Vermittler den Burschen Fragen: „Gibt es technische Geräte, die euer Leben verändert haben?“, „Wie würde man ohne Technik leben?“ Eine Diskussion will nicht so recht in Gang kommen: wenige Statements, lange Gesichter. Die Stimmung taut auf, als das erste Kunstwerk betrachtet wird, eine Videoarbeit von Mark Leckey. Sie stellt den Vorgang des Schlagzeugspielens so dar, dass er sexuell aufgeladen erscheint. Gelächter.

Ein Schüler schiebt das Becken vor und zurück. Auch die Fototapete von Shawn Maximo erweist sich diesbezüglich als recht ergiebig — allerlei technoiden Gegenstände sind darauf zu sehen, darunter eine Art Dildo. „Was ist denn das?“, fragt einer der Burschen, sichtlich lauend. Simku,schlagfertig: „Was glaubst du denn? Anscheinend bist du ja der Experte!“ Scheinheilige Antwort, vorgetragen mit einem breiten Grinsen: „Ein Adapter oder so!“ Später sollen die Teenager die Ausstellung auf eigene Faust erkunden und sich, inspiriert von den Objekten, selbst Maschinen ausdenken. Als man sich nach 20 Minuten wieder trifft, stellt sich heraus: Niemand hat sich tatsächlich der Aufgabe gestellt. Simku scheint das nicht zu stören, er lässt die Schüler einfach Werke auswählen, die sie interessieren. Etwaigen Film von von „James Henning. Der Künstler nahm die Rekonstruktion einer Hütte im Wald auf, in der sich der Unabomber Ted Kaczynski verkrochen hatte. Es tut sich nicht viel in dem meditativen Werk. Bennings Arbeiten, erzählt Simku, liefen auch in Kinos, Menschen schätzten deren Entschleunigung. Manchmal sehe man darauf einfach nur Wolken vorbeiziehen. „Und des spün's im Kino?“, staunt einer mit großen Augen. Ein anderer kontert: „Wenn ich so ein Bild sehen mag, geh ich in den Wald.“ Der Vermittler bleibt cool. „Guter Punkt.“ Auf eine Grundsatzzdebatte darüber, was denn Kunst sei und was nicht, lässt er sich dennoch nicht ein. Diese Frage stellt sich bei Gegenwartskunst jedenfalls häufiger als bei älteren Werken, erzählt Simkus Chefin Drozda: „Es ist sicher schwieriger, Menschen mit zeitgenössischer Kunst anzusprechen als beispielsweise mit klassischer Moderne.“ Früher arbeitete sie im Leopold Museum, das für seine Schieles und Klimts bekannt ist. „Ins Leopold Museum kamen die Schulklassen automatisch, weil die österreichische Kunst der Jahrhundertwende im Lehrplan der Schulen verankert ist. In der Kunsthalle Wien mit ihren häufig wechselnden Ausstellungen zeitgenössischer Kunst ist die Situation eine vollkommen andere.“ Dafür hat die aktuell entstehende Kunst den Vorzug, dass man deren Produzenten dazu befragen kann. Doch wie willig sind diese, ihre Kunst auch vermitteln zu lassen? Befürchten sie, dass ihre Werke banalisiert, verkürzt dargestellt werden? „Natürlich gibt es auch wirklich schlechte Führungen“, findet etwa die Performerin Carola Dertnig, „aber generell müsste die Vermittlung noch viel ernster genommen werden.“ Brigitte Kowanz, die 2017 Österreich bei der Biennale in Venedig vertreten wird, sagt: „Es ist ja auch eine Verkürzung, wenn ich selbst über meine Arbeiten spreche. Daher habe ich da überhaupt keine Berührungängste.“ Ihr Kollege Hubert Scheibl stellt lest: „Wichtig ist, dass die Kunst sprachlich nicht zerlegt wird. Es kommt aber sehr auf die vermittelnde Person an.“ Die meisten Künstler scheinen ihre Werke eher nicht als Fürsten zu betrachten, die wahlweise sprechen oder eben nicht. Viele — wie Dertnig — geben selbst Workshops für Kinder. Und als Claudia Ehgartner für die große Retrospektive der deutschen Künstlerin Cosima von Bonin einen Saaltext erstellte, half ihr die Künstlerin persönlich dabei. Freilich tritt nicht jeder, der an einem Kunstvermittlungsprogramm teilnimmt, der zeitgenössischen und modernen Kunst von vornherein mit Sympathie gegenüber. Aber gerade um Menschen aus Biotopen, die gern mit dem abschätzigen Begriff „bildungsferne Milieus“ bedacht werden, bemühen sich viele Häuser besonders. Glaubt man einer Studie der deutschen Soziologin Kathrin Hohmaier, so können diese Anstrengungen jedoch nach hinten losgehen. Sie untersuchte ein Vermittlungsprojekt in einem nicht näher genannten deutschen Museum, das für Jugendliche ohne Ausbildung und Job konzipiert wurde. Die Ergebnisse, die im Vorjahr publiziert wurden, zeichnen ein

wenig optimistisches Bild. „Die Beschäftigung mit Kunst wird nicht als befriedigend und gedankenstimulierend empfunden: Freude und Genuss an der offenen Konfrontation und Aushandlung von Sinn entstehen nicht,“ schreibt Hohmaier. Sie beobachtete, „dass die Gruppe untersuchter Jugendlicher ein hochgradig präsenten Gefühl der sozialen Exklusion im musealen Raum empfand und sich die ideellen Ziele des Kunstvermittlungsprogramms, über Kunst zu Ausdruck, Selbstermächtigung und Teilhabe zu gelangen, nicht vermittelten.“ Zudem verstärkte sich, so ihr Befund, „die Bedeutungslosigkeit der modernen Kunst für die Jugendlichen genauso wie ihre Vorurteile dieser gegenüber“. Für Hohmaier stellt sich letztlich „die Frage, ob den Jugendlichen durch die Auslassung des diskursiven und formalen Wissens über Kunst ihre eigene Bildungsferne nicht noch stärker ins Bewusstsein gerufen wurde“. Steigern die Kunst und ihre Vermittlung Minderwertigkeitsgefühle von Menschen, die ohnehin schon gesellschaftlich und ökonomisch benachteiligt sind? Claudia Ehgartner widerspricht heftig: „Zu uns kommen auch Jugendliche, die von vornherein kein hohes Selbstwertgefühl haben. Ich konnte einmal ein Projekt mit Maler- und Anstreicherlehrlingen durchführen. Es war erschütternd, dass sich diese selbst als dumm bezeichneten, sich nichts zutrauten.“ Nach einem zweitägigen Programm mit Kunstgesprächen und Experimenten im Atelier habe sich selbstverständlich „das Gegenteil gezeigt. Da waren sie positiv überrascht!“ Kollegin Isabella Drozda berichtet von einem Workshop mit Migranten, der gemeinsam mit Künstlern abgehalten wurde, bei dem auch ein liebevoll gestaltetes Heft entstand. „Ein Mädchen aus dem Workshop sagte uns: „Vorher hat mich die Kunst überhaupt nicht interessiert. Jetzt, nachdem ich hier war, finde ich sie toll.““ Der Wiener Kurator und Publizist Martin Fritz betonte im Online-Kunstmagazin „artmagazine.cc“, dass die öffentlichen Orte des Kunstsystems möglichst vielen gesellschaftlichen Gruppierungen für ihre jeweiligen Bildungs-, Aktivierungs- oder Freizeitinteressen offen stehen sollten.“ Daher müsse „ein Bildungsprogramm mit Kunst oder in Kunsthäusern nicht immer nur von Kunst handeln“. Dieser Gedanke ist nachvollziehbar: Schließlich kann ein Gemälde, eine Skulptur, eine Installation auf so viele Arten betrachtet werden, dass ohnehin keine Interpretation Anspruch auf Deutungshoheit stellen kann. So ist es schlüssig, wenn HTL-Schüler Kunst betrachten, die Technologisierung zum Thema hat: Dadurch, so die Überlegung ihres Lehrers, könnten sie ein Bewusstsein für deren gesellschaftliche Relevanz entwickeln. Zumindest rein theoretisch. Praktisch hält sich ihre Begeisterung vorerst in Grenzen. Wie ihnen die Führung in der Kunsthalle Wien gefallen hat? Schülterzucken. „War eh ganz interessant“, sagt einer der Burschen. Die Antwort klingt eher pflichtschuldig. Aber vielleicht ist etwas hängengeblieben. Und sei es nur die Tatsache. dass Kunst manchmal echt sexy sein kann.



Spaltbreit zur Schatzkammer

„Herrlich!“ Herr Witte zeigt auf das Bildnis eines Herzogs. Der lebhaft Mann studiert im Wiener Belvedere die Werke des Künstlers Johann Peter Kraft, dem hier gerade eine große Ausstellung gewidmet ist. Herr Witte ist kein durchschnittlicher Ausstellungsbesucher. Er gehört zu einer Gruppe von acht Menschen mit Demenz, die an diesem Vormittag die Ausstellung besucht. Seit einigen Monaten bietet das Kunstvermittlung für Personen mit seiner Erkrankung an. „Wenn Kulturangebote an vorhandene Kompetenzen von Demenzkranken anknüpfen, bieten sie die Möglichkeit für Erfolgserlebnisse und Selbstbestätigung, da die Betroffenen nicht ständig mit ihren Defiziten konfrontiert werden, sondern mit dem, was sie noch können“, heißt es in einer Erklärung dazu. Kunstvermittlung für dieses besondere Publikum, das wird schnell klar, funktioniert nicht als Einweg-Kommunikation. An diesem Tag führt Brigitte Hauptner, Kunstvermittlerin und -therapeutin, durch die Ausstellung. Sie stellt Fragen, spricht ihre Besucher persönlich an. „Was meinen Sie: Wer ist hier dargestellt? Was machen die Leute hier?“, will sie vor einem Gruppenporträt wissen. Rasch kommen erste Antworten, man unterhält sich übe reine schwarz gekleidete Frau, möglicherweise eine Trauernde? Herr Witte nimmt sich kein Blatt vor den Mund: „Eigentlich schaut sie gar nicht sie traurig aus!“ Später wird Hauptner Dinge durch die Reihen kursieren lassen, die auf den Gemälden dargestellt sind: eine Stola, eine Porzellanpuppe, einen Teddybären, einen Zylinder für die Herren, einen Fächer für die Damen, einen Operngucker, ein Täschchen. „Mei, ist das schön“, ruft eine Frau aus. „Wunderschön bestickt! Ich konnte so etwas nicht, aber meine Schwester“, erinnert sie sich. Ein Lächeln. Wenig später ist die Partie schon ganz aufgekratzt, als es zu Kraffts Gemälde „Abschied des Landwehrmanns“ weitergeht.„Er verlässt die Familie, wegen des Kriegs“, sagt einer. „Ja, gegen die Franzosen, die Elenden“, lässt wieder Herr Witte verlauten. Woher er das wisse, fragt Hauptner erstaunt. Schlagfertige Antwort: „In der Schule aufgepasst!“ Es wird sichtbar, wie die alten Leute aufblühen, wie sie sich an weit zurückliegende Zeiten erinnern. Die Kunst hilft ihnen dabei.

Der Begriff des „barrierefreien Museums“ umfasst längst mehr als Behinderten-WCs und Auffahrts-rampen. Langsam werden Programme für Gehörlose, kognitiv Beeinträchtigte und sogar Blinde zum Standard.

Menschen, die nicht sehen können, besuchen Kunstaustellungen? Was in den angloamerikanischen Ländern längst selbstverständlich ist, stößt hierzulande noch auf Skepsis. Wie soll ein Blinder in der Lage sein, Bilder wahrzunehmen?

Eine Antwort darauf gibt eine Führung mit Rotraut Krall im Kunsthistorischen Museum. Die Kunstvermittlerin bringt einem Mädchen, das früh sein Augenlicht verloren hat, die aktuelle Ausstellung „Feste feiern“ näher. Auf einem Thermodruck, der reliefartigen Übersetzung eines Gemäldes, ertastet Laura einen Festwagen, einen Stelzengeher, eine Kriegsposaune. „Die ist so riesig, sie würde deinen ganzen Oberkörper umfassen“, gibt Krall ihrer Zuhörerin ein eindrückliches Bild von der Dimension des Instruments. Um einen Trinkbrauch im Schloss Ambras zu verdeutlichen, hakt sie sich bei Laura unter, hält sie fest.

Dann tippt sie ihr dort auf die Stirn, wo der Silen, der Trunkenbold der griechischen Mythologie, seine Hörner hat. In Säcken trägt die Kunsthistorikerin Objekte mit, die sie Laura überreicht, ein Kettenhemd, einen ledernen Schutzhandschuh, einen Bronzelöwen. Die Jugendliche zeigt großes Interesse, fragt nach, manches spricht sie auf ihr Diktiergerät: „Damit ich es zu Hause rekapitulieren kann.“

Krall durchquert mit ihrer Besucherin die Ausstellung, lässt sie die Objekte dort befühlen, wo die entsprechenden Exponate präsentiert werden. Ist das nötig? Könnte sie mit ihrer Besucherin nicht auch ganz woanders über die Kunst sprechen? Rotraut Krall antwortet mit einer Erzählung. Als sie bei einer Blindenführung einmal einen der Säle des Museums betrat, schätzte ein Mann dessen Höhe: Dieser werde, so meinte er, 17 Meter hoch sein. „Und wissen Sie, wie hoch der Saal ist?“, fragt Krall: „Genau 17 Meter.“ Auch die Atmosphäre gehöre schließlich zu einer Führung. Außerdem, erklärt sie, bedeute „Inklusion eben nicht das Wegsperrten in ein Kammerl“.

Zusätzlich zu den Führungen erarbeitete Krall, mittlerweile eine international gefragte Koryphäe auf ihrem Gebiet, Thermodruck-Bücher, denen sie bildhafte Texte beistellte: So können nicht nur Sehende die Meisterwerke von Arcimboldo, Breugel, Velazquez und Rubens rezipieren. Einen eindrücklichen Beleg der Wirkung von Kralls Engagement gibt die blinde Bloggerin Eva Papst: „Auch wenn eine noch so gute Beschreibung zusammen mit einer möglichst detailgenauen tastbaren Darstellung niemals nur annähernd an die visuelle Betrachtung des Gemäldes heranreichen kann, so ist sie für mich dennoch ein Stück Luxus in meinem Alltag“, notiert sie in ihrem Webtagebuch. „Es ist, als hätte sich eine Tür einen Spaltbreit zu einer Schatzkammer geöffnet, in der ich gerne weiter stöbern möchte.“

Intensivere Wirkung: Kunst sollte im Museum betrachtet werden
derStandard.at, 23. Februar 2015, 07:00

Wiener Forscher verglichen Kunstgenuss am Bildschirm mit Besuch bei Ausstellung

Wien - Wenn man Kunst wirklich auf sich wirken lassen will, dann sollte man sich nicht mit Bildschirmabbildungen begnügen: Kunstwerke, die man im Museum betrachtet, werden als gefälliger und interessanter eingeschätzt und auch länger betrachtet als die gleichen Objekte am Bildschirm. Das haben Wiener Psychologen in zwei Studien gezeigt. Außerdem erinnerten sich Menschen, die Kunstwerke zuerst in einer Ausstellung gesehen hatten, an fast doppelt so viele Bilder. Die Wissenschaftler um David Brieber von der „Cognitive Science Research Platform“ der Universität Wien bildeten drei Studentengruppen, die sich Kunstwerke in unterschiedlichen Umgebungen und Abfolgen ansahen. Die erste Gruppe sah die Bilder einer Ausstellung im Wiener Museum auf Abruf (MUSA) zwei Mal im Labor, die zweite Gruppe betrachtete die gleichen Bilder zuerst im Museum und dann im Labor und die dritte in umgekehrter Reihenfolge. Eine Woche nach der ersten Sichtung - am Bildschirm oder im Museum - wurden die Testpersonen befragt, woran sie sich noch erinnern konnten. Danach sahen sie die Bilder erneut im jeweils anderen Kontext und wurden erneut befragt.

Länger in Erinnerung

Unabhängig davon, wo die Werke zuerst betrachtet wurden, schätzten die Teilnehmer die Museums-Bilder durchgehend „als emotional positiver, als anregender, als gefälliger und interessanter ein“, sagte Brieber. Die Personen, die zuerst im Museum waren, konnten sich zusätzlich an ungefähr doppelt so viele Werke erinnern. „Wir haben also eine viel stärkere und bessere Verankerung im Gedächtnis, wenn sie die Bilder im Museum wahrnehmen und erleben, als wenn die Teilnehmer sie einfach nur am Bildschirm sehen“, so Brieber. Hier zeige sich abermals, dass das Umfeld, in das ein Erlebnis eingebettet ist - die Forscher sprechen vom Kontext -, die Gedächtnisleistung entscheidend beeinflusst. „Wir konnten zeigen, dass die Leute mental nochmals durch die Museumsräumlichkeiten durchgingen. Die Verankerung der Bilder im Raum hat ihnen geholfen, sich besser zu erinnern“, erklärte Brieber. Personen, die die Bilder nur am Bildschirm sahen, konnten auf diesen räumlichen Kontext nicht zurückgreifen und sich entsprechend schlechter erinnern, berichten die Forscher im Fachblatt „Acta Psychologica“.

Erstmals wissenschaftlich belegt

Dass ein Kunstwerk im Museum besser wirkt, ist laut dem Forscher nicht unbedingt überraschend. Gefällt ein Bild am Bildschirm nicht, werde es zwar im Museum nicht plötzlich als großartig eingestuft - trotzdem wirke dort „alles ein wenig besser“. Dass dem so ist, sei vorher noch nie in dieser Form wissenschaftlich belegt worden. Es sei wichtig, über diese doch erheblichen Unterschiede Bescheid zu wissen, denn empirische Kunstforschung werde eben meist in Labors durchgeführt. Man müsse sich daher die Frage stellen: „Was entgeht einem da im Vergleich zum echten Museumserleben?“ In einer anderen Untersuchung hat die Gruppe mit einem ähnlichen Versuchsaufbau die Betrachtungszeiten und Blickbewegungen der Versuchspersonen beim Betrachten von Kunstwerken gemessen. Auch in der in der Fachzeitschrift „Plos one“ publizierten Studie ergab sich dasselbe Bild. „Es hat sich zusätzlich gezeigt, dass die Leute im Museum mehr Zeit vor den Bildern verbringen als am Bildschirm“, so der Forscher. Während im Labor die Mehrdeutigkeit eines Kunstwerks die Betrachtungszeit eher verkürzte, regte sie im Museum zur längeren Auseinandersetzung mit dem Kunstwerk an. Die Wissenschaftler wollen nun den Gründen für den Unterschied zwischen realer und virtueller Kunstwelt nachgehen. Ob es an der „Aura“ des Originals, der Größe der Bilder im Museum oder daran liegt, dass man die Werke in einem sozialen Kontext betrachtet, sei noch unklar. Brieber: „Höchstwahrscheinlich ist es eine Interaktion mehrerer Faktoren, die das erhöhte Kunsterlebnis im Museum ausmacht.“

(APA/red, derStandard.at, 23.2.2015) - derStandard.at/2000011857315/Intensivere-Wirkung-Kunst-sollte-im-Museum-betrachtet-werden



Stoppt die Banalisierung!

Von Wolfgang Ullrich

Jetzt sollen selbst die Blinden sehen. In der National Gallery in London stanzte man dazu eigens ein Gemälde von Camille Pissarro auf eine Weise in Papier, dass sich wichtige Orientierungspunkte des Bildes ertasten lassen. Nicht nur seine Komposition, sondern sogar Farbverläufe werden auf diese Weise übersetzt, wie kürzlich der Dokumentarfilm National Gallery zeigte. Man kann das für verdienstvoll oder für vergeblich halten, es verrät vor allem viel über heutige Ansprüche der Kunstvermittlung: Niemand, wirklich niemand soll von der Beschäftigung mit Kunst ausgeschlossen werden. Das aber erinnert an die Tradition christlicher Missionskultur. Wie es in ihr darum ging, jedem Menschen, egal, wo und wie sozialisiert, die Chance zu geben, Gottes Wort kennenzulernen, will man heute ausnahmslos alle mit Kunst erreichen. Und wie der erfolgreich Missionierte ewiger Verdammnis entgehen kann, glaubt man auch im Fall der Kunst daran, dass durch ihre Vermittlung viel Gutes passiert: Extreme Emotionen ließen sich ausgleichen und Integrationsfortschritte erzielen, ja Kunst könne sinnstiftend wirken, zu Seelenheil und kognitiven Mehrleistungen führen, so heißt es in zahlreichen Publikationen. Die Missionsunrast des Christentums hat eine Nachfolge in der Vermittlungsunrast heutiger Kunstmuseen gefunden.

Tatsächlich erstaunt, wie sich die Museen mit der Entdeckung bisher noch kunstferner Milieus gegenseitig übertrumpfen. Fast schon selbstverständlich sind Veranstaltungen für Menschen mit Migrationshintergrund, Programme für Demenzerkrankte oder Angebote der sogenannten Geragogik für ältere Menschen. Das Lenbachhaus in München bietet auch Aktionen für „Erwachsene mit Babys“. In der Ankündigung kann man lesen: „Der inhaltliche Schwerpunkt ist das Familienporträt und die Darstellung von Kindern in der Kunst. Kein strenger Ablauf und kein vorgegebener Plan diktieren den gemeinsamen Rundgang, sondern die Interessen und Bedürfnisse der Teilnehmenden – ob Stillpausen oder Babygeschrei.“ Etwas präziser – und zugleich allgemeiner – könnte man die Hochkonjunktur der Kunstvermittlung als Folge einer Verbindung von Kunstreligion und Sozialdemokratie beschreiben. Verdankt sich jener der Glaube an die heilende Kraft von Kunst, so dieser der Anspruch, nicht nur Bildungs- oder Geldeliten dürften davon profitieren. „Das Museum der Gegenwart öffnet sich, baut Hürden ab, spricht neue Zielgruppen an und schafft neue Beteiligungsmöglichkeiten. Auf diese Weise entstehen neue Identitäten.“ So formulierte es etwa Thomas Krützberg, Kulturdezernent in Duisburg.

Kunstmuseen sind innerhalb der letzten zwanzig, dreißig Jahre zu führenden Institutionen engagierter Sozialpolitik geworden. Dass sie noch andere Aufgaben haben, ja zwei Jahrhunderte lang vornehmlich dem Sammeln, Bewahren und Forschen gewidmet waren, tritt demgegenüber in den Hintergrund. Hätten Staats- und Landesbibliotheken, ursprünglich aus demselben Geist wie Museen entstanden, dieselbe Entwicklung wie diese genommen, müssten sie heute einen Großteil ihrer Anstrengungen darauf verwenden, die Zahl der Ausleihen und Benutzer von Jahr zu Jahr zu erhöhen, und Politiker würden von Bibliotheksdirektoren verlangen, neue Benutzerkreise zu erschließen. Es würde nicht mehr reichen, nur ein bildungsbürgerliches und akademisches Publikum anzusprechen, vielmehr müsste man sich genauso um soziale Randgruppen kümmern und etwa eigene Kursprogramme für Analphabeten einrichten, die endlich auch zu Lesern werden sollen. Immerhin seien die Bibliotheken ja mit Steuergeldern finanziert!

Niemals zuvor in der Geschichte wurde mit Kunstwerken so viel gemacht wie heute. Um sie herum ist eine enorme Geschäftigkeit entstanden, mit der seltsamen Erwartung, dass jedes Kunstwerk jedem Menschen zu jedem Zeitpunkt etwas zu geben habe. Mochte das Vermitteln von Kunst in den Jahren nach 1968 aus einem Geist der Emanzipation und Freiheit heraus entstanden sein, so ist daraus ein Imperativ geworden, dessen problematische Folgen erst allmählich sichtbar werden. So weist die Kunstsoziologin Kathrin Hohmaier in einer jüngst publizierten Studie nach, was man bereits befürchten musste, nämlich dass Kunstvermittlung sogar negative Auswirkungen zeitigen kann. Im untersuchten Fall ging es darum, Jugendlichen ohne abgeschlossene Berufsausbildung und ohne Erfahrung mit Museen einen Zugang zu moderner Kunst zu bahnen. Allerdings entwickelten sie während des Vermittlungsprogramms „ein hochgradig präsenten Gefühl der sozialen Exklusion im musealen Raum“ – und schließlich fanden sie moderne Kunst noch sinnloser als zuvor, es wuchsen „ihre Vorurteile ihr gegenüber“. Hohmaier vermutet, dass die Kunstvermittler sich ihrer Zielgruppe zu sehr anpassten: Statt den Jugendlichen Wissen oder Interpretationen zu den Werken zu bieten, beschränkten sie sich darauf, sie, ausgehend von Exponaten, selbst malen zu lassen. Damit aber wurde ihnen „ihre eigene Bildungsferne [...] noch stärker ins Bewusstsein gerufen“. Auch sonst wird die Kunst von ihren Vermittlern oft darauf verkürzt, bloßer Anlass für Assoziationen oder Gefühlsäußerungen zu sein. Immerhin soll niemand überfordert werden. In simplifizierter Form wird daher mit der jeweiligen Zielgruppe eine Werktechnik oder künstlerische Methode nachgeahmt. So überträgt man Kunstwerke von Pointillisten oder Chuck Close auf Steckspiele oder bietet historische Verkleidungen an, damit sich die Teilnehmer der Vermittlungsaktion auch richtig in die Kunst einfühlen können.

Auf Augenhöhe mit der Kunst und selbst voller kreativer Potenziale

Kunstvermittler – zum allergrößten Teil Kunstvermittlerinnen – sind höchst findig, wenn es darum geht, ihr Publikum dort abzuholen, wo es steht. Nur liefern sie es leider genau dort auch wieder ab. Sie bemühen sich gerade nicht um Bildung oder Aufklärung; vielmehr wird der jeweiligen Klientel suggeriert, sie befinde sich schon auf Augenhöhe mit der Kunst und stecke selbst voller kreativer Potenziale. Eigentlich gehe es nur noch darum, ein paar Unsicherheiten abzubauen. Doch diese Einschätzung ist fatal. In ihrer Folge werden die Werke nämlich so vermittelt, dass nicht mehr viel von ihnen übrig bleibt. Vielmehr heißt Vermittlung von Kunst, diese bis zur Unkenntlichkeit zu verharmlosen. Hatten die Bildungsbürger noch den Ehrgeiz, sich die Kunst, die sie selbst nie hätten kaufen können, intellektuell anzueignen und sich damit als ihre wahren Besitzer zu fühlen, ja steigerte jemand wie Bazon Brock in seinen legendären Besucherschulen auf der Documenta das Selbstbewusstsein des Publikums noch durch ein Mehr an Bildung, verfolgt die Kunstvermittlung von vornherein ein anderes Ziel. Das Unbehagen, das eine schwierige, schroffe und rätselhafte Kunst auslöst, wird abgebaut, indem man all diese Eigenschaften durch Aktionismus überspielt und so tut, als sei Kunst letztlich doch ganz einfach und verlange keine Zugangsvoraussetzungen. Kunstvermittlung ist insofern vor allem Anästhesie: Sie dimmt alles auf eine vage Atmosphäre von Kreativität herunter.

Man erwartete, Kunst tue weh

Lange erwartete man gerade im linken Milieu, dass Kunst weh tue und das Bestehende negiere. Für Philosophen wie Theodor W. Adorno oder Herbert Marcuse bedeutete es nicht weniger als das Ende der Kunst, sie zu vermitteln und dabei zu verniedlichen, ja mit der Realität zu versöhnen. Heute jedoch müssen Vertreter einer derart kunstvermittlungskritischen Position mit dem Vorwurf rechnen, elitär zu sein. Sind Kritiker der Kunstvermittlung nicht zu verwöhnt und abgehoben, um erkennen zu können, in welcher bedauernswerter Lage sich unterprivilegierte Minderheiten befinden? Sind sie sogar gegen diese Minderheiten? Kunstvermittlung konnte sich auch deshalb widerstandslos durchsetzen, weil kein Museumsdirektor in den Verdacht geraten will, minderheitenfeindlich zu sein. Dabei ist dieser Verdacht alles andere als gerechtfertigt. Übertragen auf andere Bereiche hieße das, auch dann Diskriminierung zu unterstellen, wenn jemand meint, Senioren brauchten sich nicht mit Musik von Jugendlichen zu beschäftigen oder für Leute ohne Schulabschluss sei höhere Mathematik zu schwierig. Tatsächlich wird sonst überall akzeptiert, dass manchen die Voraussetzungen für bestimmte Gebiete fehlen. Warum sollte das nur im Fall der Kunst anders sein? Sofern ebendies behauptet wird, zeigt sich nochmals die Vereinigung von Kunstreligion und Sozialdemokratie: Für die Kunst wird ein absoluter, kein bloß relativer Wert reklamiert, sie wird zu etwas erklärt, das ausnahmslos für alle gut sein soll.

Es mag paradox erscheinen, dass aus der Verabsolutierung der Kunst ihre Trivialisierung folgt, doch wäre der Anspruch auf breite Vermittlung gar nicht anders zu erfüllen. Einmal mehr wiederholt sich hier die Logik des Missionswesens. Auch dort verlangte das Ziel, alle Menschen zu erreichen, die Preisgabe dogmatischer und theologischer Differenziertheit, ja man musste bereit sein, Glaubensinhalte verschiedensten Zielgruppen, Formaten und Medien anzupassen. Das war innerhalb der Kirche durchaus umstritten. Genauso sollte endlich auch für die Kunstvermittlung eine Diskussion darüber beginnen, wie weit man mit dem Anwerben von Zielgruppen gehen kann. Und es sollte überlegt werden, ob eine Kunstvermittlung jenseits kunstreligiöser Prämissen der Kunst nicht mehr nützen würde. Dabei hätten vermutlich nur die Künstler selbst die Autorität, ein Umdenken einzuleiten. Sie, oft genug betroffen von Aktionen der Kunstvermittlung, könnten damit beginnen, es nicht länger als lästiges Übel hinzunehmen, wenn ihre Werke banalisiert werden. Sobald sie darauf aufmerksam machen, wie oft Kunstvermittlung ohne Rücksicht auf die Kunst betrieben wird, wäre der Zeitpunkt gekommen, einige Entwicklungen der letzten Jahrzehnte einer kritischen Revision zu unterziehen.

aus: DIE ZEIT Nr. 13/2015, 26. März 2015

Wolfgang Ullrich ist Professor für Kunstwissenschaft in Karlsruhe.

