

Bernadett Settele

Die gerahmte Gegenwärtigkeit der Kunstrezeption

Einsichten für die künstlerische Kunstvermittlung

Kristine Preuß,
Fabian Hofmann (Hrsg.)

Kunstvermittlung im Museum

Ein Erfahrungsraum

2016, 214 Seiten, br.,
mit zahlreichen, teils farbigen
Abbildungen, 29,90 €,
ISBN 978-3-8309-3545-2

E-Book: 26,99 €,
ISBN 978-3-8309-8545-7



© Waxmann Verlag GmbH, 2016

WAXMANN

Steinfurter Str. 555
48159 Münster

Fon 02 51 – 2 65 04-0
Fax 02 51 – 2 65 04-26

info@waxmann.com
order@waxmann.com

www.waxmann.com
Mehr zum Buch [hier](#).



Die gerahmte Gegenwärtigkeit der Kunstrezeption

Einsichten für die künstlerische Kunstvermittlung

Kunst kann sich mir – als Individuum – überraschend gegenwärtig zeigen, doch dies darf meiner Ansicht nach nicht zu dem Fehlschluss führen, dass jedwedes kollektive Tun oder jede Verhandlung darüber obsolet sei, wie manch wenig bildungsaffine oder kontemplativ veranlagte Zeitgenoss/-in vorschlägt. Wie können die unerwarteten Arten und schwer nachvollziehbaren Linien, in denen eine Arbeit oder eine Situation der Kunst manchmal glücklicherweise wirksam wird, auch in der Kunstvermittlung gegenwärtig bleiben oder, wie Eva Sturm sagt, *treffen*? Ist es ein Paradox zu glauben, dass eine vorgeplante und gestaltete Situation in der Gruppe so etwas wie ästhetische Erfahrung triggern könne oder können sollte? Der Diskurs der künstlerischen Kunstvermittlung hat zu dieser Frage Expertisen gesammelt und manches ausformuliert, was einer Wiederaufnahme wert sein könnte. Diese angewandte und vom Angewandten her gedachte Auseinandersetzung berührt die Frage der Definition ästhetischer Erfahrung, ohne dass jene wie in der philosophischen Ästhetik zentral gesetzt würde.¹ Vielmehr schlage ich vor, die ästhetische Erfahrung als einen, aber nicht den einzigen Faktor kollektiver ästhetischer Situationen zu begreifen.

Mein Beitrag widmet sich der Frage, wie man die Gegenwärtigkeit von Kunstsituationen ernst nimmt, ohne ihr aufzusitzen oder sie zu mystifizieren, und versucht damit, die Kunstvermittlung im Sturm'schen Sinne weiterzudenken. Wenn auch der Begriff des Affekts eine bestimmte Unmittelbarkeit in sich trägt, wie Mieke Bal 2006 sagt, auf die ich später zurückkommen möchte, soll doch Diskursen, die auf der Unvermitteltheit von Kunsterfahrung basieren – Kunst zuallererst als Ereignis oder Widerfahrnis bezeichnend – hier nicht gefolgt werden. Wie können wir Wirkungen und Effekte von Kunst als starkes *Movens* für die Vermittlung anerkennen, ohne Fragen der Subjektivierung durch Kunst, der individuellen und kollektiven Bedeutungsproduktion und der kulturellen Kontextualisierung auszuschließen?

Kontexte

Kunst ist so sehr unvermittelt wie ich einfach so Subjekt. Sie ist kulturell (mit-)bedingt, wenn auch nicht determiniert; von dieser Erkenntnis der Sozial- und Ideengeschichte möchte und muss ich ausgehen: Selbst Faszination und Einfühlung, lange als Belege der Unmittelbarkeit gehandelt, sind kulturell modulierte Phänomene. Wer fällt schon heute noch in Ohnmacht? Aber wen befällt nicht eine gewisse Ruhe in der Stille von Kunsträumen, in den heiligen Hallen und Orten von Ritualen des Rezipierens?² Aus der Tatsache, dass unsere Rezeption den Konventionen ihrer Zeit folgt, entwickeln viele künstlerische Arbeiten ihre Wirkmacht, ihre Hebel und ihre Strategien, obschon Akteur/-innen bzw. Kunstschaffenden das, was sie anstoßen, meiner Ansicht nach nicht als Intention oder Kalkül angerechnet werden kann. Gewisse Irritationen überdauern die Zeit, andere werden, wenn überhaupt, erst im Nachhinein ersichtlich. Manche Konzepte wirken dadurch, dass sie einen zeitlosen Raum oder eine nostalgisch-rückwärtsgerichtete Stimmung erzeugen. Andere bemühen sich um Direktheit. Latifa Echakhch scheint mir in ihren Installationen den Topos der Produktion als eine Figur des Danach, als Zuspätkommen der Betrachter/-in zu erzeugen: mit Arrangements, die immer „gemacht“ und „verlassen“ aussehen. Die vorgebliche Neutralität von Galerieräumen wird damit als Kälte, als Menschenleere, als Bühne vergangener Akte umgedeutet, von Akten, die schräge Spuren ohne Sinn hinterlassen.³ Die Schweizer Performerin Dorothea Rust nimmt kernig-ländliche Sujets wie die Apfelernte und das Klettern, das Hantieren mit einem langen Seil oder einer Heugabel auf, um daraus Formen der Improvisation zu entwickeln, in denen sie Theorie verhandelt. Rusts Arrangements aus Körper, Raum, Bewegung und Objekt sind ein „bildlich gewendete[s] Zitieren“ (Krämer 2008, S. 18 f.) von Gedanken, das das aktuelle Primat der Theorie in der Kunst nicht sprengt und doch verschiebt, während es sich lustvoll verausgabt: kletternd, rennend, fallend, sich schmutzig machend, zitierend.⁴

Diese Beispiele stehen für verschiedene Arten, sich auf Konventionen der Kunst zu stützen, sie entwickeln sich aus konkreten kulturellen Kontexten und sie werden von kulturell geprägten Personen, als konkrete, nicht ahistorische Subjekte rezipiert. Diese Arbeiten bzw. meine erzählte und mitgeteilte Rezeption von ihnen thematisieren Sehkonven-



Abbildung 1: Latifa Echakhch: The scene takes place, Ausstellungsansicht, Galerie Eva Presenhuber, 2013. Quelle: http://www.presenhuber.com/en/artists/ECHAKHCH_LATIFA/exhibition-views/slideshow.749eb6e9-58da-4b8f-9a78-c6c662cboe06.9.html.

tionen bzw. Vorstellungen von Bild, installativer und aktionsbasierter Kunst, indem sie sie erschüttern, und auch wenn dies nicht intentional durchkalkulierbar ist, so kann es doch wirksam sein und werden. Dem Rezipieren kommt dabei eine wichtige Rolle zu. Dass Produktion allein, ungesehen und nicht diskursiviert, nicht wirkt, ist allgemeingültig. Seit den 1970er-Jahren wurde breit diskutiert, wie künstlerische Arbeiten Raum für die Ergänzung lassen, u. a. von Umberto Eco („offenes Kunstwerk“). Auch bei Nicolas Bourriaud („Postproduction“) und unzähligen anderen Autor/-innen bis heute werden unterschiedliche Wege diskutiert, auf denen Betrachtende und Teilnehmer/-in die Arbeiten vervollständigen und sich dabei verändern.

Ich kann das eben Gesagte übrigens so einfach nur als Text und außerhalb der Situation erzählen: Diese Verwirrung in wohlgesetzten Reden der Vermittlung zu erläutern, bevor sie den Schauenden selbst



Abbildung 2: Dorothea Rust: Re-enactment, 2011, Kunstraum Klingental, Kaserne Basel. Quelle: <http://www.dorothearust.com/>.



Abbildung 3: Fernanda Gomes, Ausstellungsansicht Galerie Peter Kilchmann, 2013. Quelle: <http://www.peterkilchmann.com/exhibitions/past/>.

aufgeht, würde sie vermutlich wegerklären. In meiner Praxis als Kunstvermittlerin ist es denn nie nur die künstlerische Arbeit selbst, die in die Verhandlung gerät, sondern immer auch das, was um sie herum passiert ist: Das beginnt beim Material und endet nicht bei der Diskussion ums Gefühl. Kunst rezipieren, Kunst produzieren und Kunst vermitteln geschieht in einem immer schon zuvor hergestellten gesellschaftlichen Raum der Konventionen und Kategorien, der Machtverhältnisse und der Sprechmacht. Subjekte werden gemacht; in der Schule und auch im Angesicht von Kunst. Und nie alleine.

Die kulturellen Rahmungen dessen sind konstruiert und auch kontingent, durch Wiederholung erlernt und verfestigt – die erlernte Nicht-Zufälligkeit an sich kontingenter Phänomene. Die Bedeutung einer Farbe könnte auch ganz anders sein.⁵ Schau ich auf ein Weiß, kann ich mich schwer der Vorstellung von Leere, Reinheit oder Licht entziehen. Bei weißem Stoff denke ich an Laken, Leinen, Hospitäler und die Kapitulation im Krieg, oder an Bräute, Babys und Windeln, oder an leere Leinwände oder Sticktücher, je nachdem, welcher Stoff es ist und wie genau

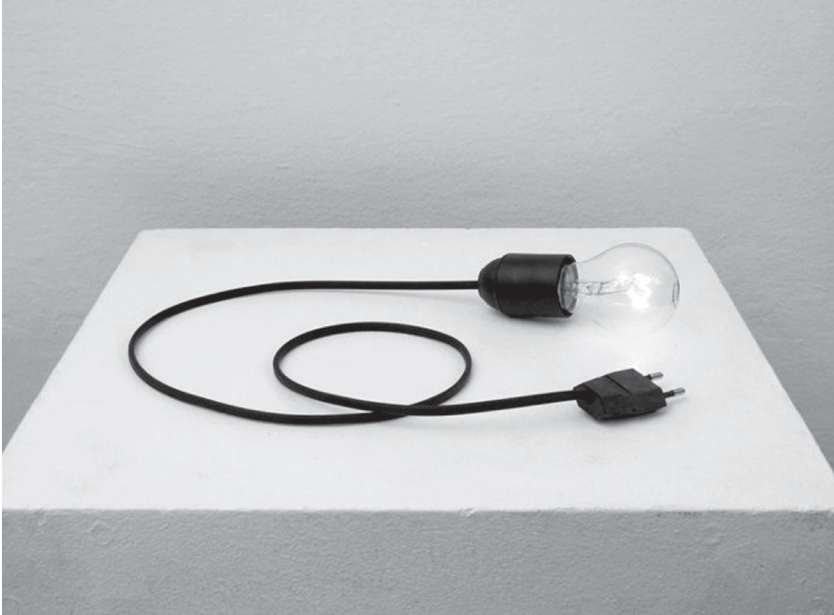


Abbildung 4 Vladimir Fishkin, Ausstellungsansicht Galerie Peter Kilchmann, 2013. Quelle: <http://www.peterkilchmann.com/exhibitions/past/>.

er dargeboten ist. Weißes Papier steht für die Vorstellung einer leeren oder unbezeichneten Fläche. Weißes Licht für Sichtbarkeit und Wissen. Doch weiß ich: Eben dieses Weiß ist anderswo die Farbe der Trauer. Als Mitteleuropäerin bin ich wohl Erbin der Aufklärung, die diese Farbe mit etwas verbunden hat: der Vorstellung von Licht, Wissen, etc.⁶ Zugleich bin ich auch Zeugin dessen, was der sinnliche Eindruck mir übermittelt oder vorenthält. Ins Dunkle zu schauen bedeutet ganz real, nichts oder nur wenig zu sehen. Helles Licht dagegen macht Dinge überkonturiert sichtbar. Im Hellen zu stehen macht mir meinen Körper anders bewusst als ins Dunkle zu geraten. Und nicht zuletzt ist neben primären und sekundären Ebenen körperlich übermittelter und kulturell vermittelter Konnotationen oder Bedeutung auch an die Kunstdiskurse zu denken: Hier etwa an den neutralen, „weißen“ Galerieraum der Moderne, den White Cube (O'Doherty 1986), inzwischen selbst ein Topos, den viele

Arbeiten aufgreifen, im White Cube und oder außerhalb von ihm, mit und ohne seine Hilfe.

Jeder leergeräumte Raum hat einen körperlichen Einfluss auf mich; er bedient oder erzeugt die bekannte Magie, die ein isoliertes Objekt oder einige wenige Farbtöne ästhetisch wirken lässt, die sie auratisiert oder sie die Voraussetzungen erfüllen lässt, als Kunst oder als gelungen angesehen zu werden. Und, ähnlich vielleicht, hat auch jede geordnete und sortierte Bildfläche, die adäquat mit ihren Mitteln, mit Form und Inhalt umgeht, einen visuellen Eindruck auf mich, weniger körperlich, aber unter Umständen ebenso emotional-affektiv wirksam werdend. Der Gebrauch von Weiß, Licht und Leere ist nur ein prominentes Beispiel, er steht exemplarisch für andere Strategien oder Konzepte, die deutlich machen können, wie kulturelle Rahmungen die Kunstrezeption beeinflussen, wie kollektive Diskurse und Praxen die Wahrnehmungen und Empfindungen einzelner herausfordern. Die schon genannte Dorothea Rust arbeitet mit der Architektur, indem sie die Räume während ihrer Performances verlässt oder vom Kunst- in den Alltagsraum hinüberwechselt. Ähnliche Bewegungsmuster liegen eigentlich der Kunstvermittlung zugrunde und bieten sich als Verhandlungsraum von Konventionen der Rezeption bzw. des Kunstfeldes an.

Affekte

Mit dem Argument der Kontext-Sensibilität, das nicht vergessen gehen soll, im Gepäck möchte ich einen Schritt weiter in neues Terrain gehen und weiterfragen. Wie können wir Affekt radikal in Vermittlungssettings einbeziehen? Wie kann Kunstvermittlung als eine ästhetische und soziale Situation gedacht werden? Wie gewinnen wir eine affekt-sensible Sicht auf ästhetische Erfahrung, die Phänomene wie Berührt-Sein, Schock, Ärger, Scham, etc. gelten lässt und ermöglicht, die sie verhandelt und zu diskursivieren versucht? Die Umsetzung in einen Diskurs müsste nicht notwendig bedeuten, zu entfremden und zu rationalisieren, sondern sie stellt eben den Versuch dar, Wege zu finden, eine Einsicht zu teilen oder mitzuteilen. Gefühle, Stimmungen, Atmosphären angesichts künstlerischer Arbeiten im Gespräch zu ergründen ist produktiv und mehr als verklärende Romantik. Notwendig ist es,

dafür sichere Räume zu schaffen ohne die Gefahr, verlacht zu werden, und verlässliche Routinen des Dialogs, des Wort-Spielens und Begriffe-Erprobens, und es braucht die Leichtigkeit didaktischer Settings (doch, doch!) statt Bewertungen und Kommentierungen. Was alles notwendig ist, um solche Kulturen des Dialogs aufzubauen, ist eine echte – keine rhetorische – Frage, die hier vielleicht (un)beantwortet stehen bleiben muss. Als Kunstvermittlerin bin ich genau mit dieser Frage immer wieder neu beschäftigt.

Einen Einschub zum gerade sehr aktuellen Thema des Affekts zu machen, sei noch erlaubt: Derzeit werden in unserem Feld Affekte nicht nur als Gefühl oder Emotion übersetzt, wie es in der Psychologie verbreitet ist, sondern es wird über Ereignisse mit Schockwirkung, mit einer bestimmten Intensität, nachgedacht, die sich auf andere Quellen als die Messergebnisse der Neuropsychologie und -biologie stützen. Diese Lesart des Affekts stammt mit aus den bewussteinakritischen Theorien der 1960er- und -70er-Jahre von Gilles Deleuze und Félix Guattari, die damit „keine Gefühle oder Affektionen [meinen], sondern [etwas, das] die Kräfte derer übersteig[t], die durch sie hindurchgehen“ (Sturm 2011, S. 82). Affekte und Perzepte, wie Kunst sie auslöst, führte Eva Sturm aus, sind nicht unabhängig vom Zustand derer, die sie empfinden oder durch sie hindurchgehen, und doch sind sie auch gewissermaßen überzeitlich. So hat der Affekt nichts mit Gefühlen oder einem persönlichen Erlebniszustand zu tun, sondern ist „das Nicht-menschlich-Werden des Menschen“ (Deleuze/Guattari 1996, S. 204). Das Werden ist ein Zustand, der Raum lässt, sich den Phänomenen anzuverwandeln, in einer Bewegung weg von „sich selbst“.

Das liegt, neben vielem anderen, was dazu angemerkt werden könnte, nahe an Konzepten ästhetischer Erfahrung in der künstlerischen Kunstpädagogik, sofern sie als produktiv und „bildend“ konzipiert wird: „Man ist nicht in der Welt, man wird mit der Welt, man wird in ihrer Betrachtung“, schreiben Deleuze/Guattari (1974, S. 199), die ihre „bildlosen“ Begriffe immer aus der Philosophie entwickeln und mit so paradoxen (oder, um in ihrer Sprache zu bleiben: schizoiden) Wendungen wie transzendentaler Empirismus arbeiten. Es wurde vielfach über Versuche der Übersetzung nachgedacht: Wie ließe sich das nicht-Menschlich-Werden übersetzen? Wie sich Anverwandlung produktiv machen?

Der Schlüsselterminus Affekt könnte, pragmatisch übersetzt, auch als Staunen oder Stocken oder als Lücke (Gap), als Ausfall der Sprache und der Reaktion, gedacht werden. Die Kunstwissenschaftlerin Mieke Bal situiert Affekt „zwischen einer Wahrnehmung, die uns beunruhigt, und einer Handlung, die wir zögern auszuführen“ (Bal 2006, S. 9). Affekt, Stocken und Werden zugleich, ist eine Immanenzerfahrung, das heißt, wir bleiben dem Moment verhaftet – es gibt kein Außen oder kein Darüber-hinaus, weil das Handeln ausgesetzt wird – doch dies ist zugleich radikal zeitlich bzw. prozessual gedacht.

An der Vorstellung, dass diese Immanenz in gewisser Weise als Beweis einer Unvermitteltheit der Erfahrung gesehen werden könnte, lässt sich Kritik formulieren. So bilanzieren Sigrid Adorf und Maike Christadler, in letzter Zeit lasse sich ein Interesse an der Konzeptualisierung von Affekt beobachten, „das die Hoffnung auf einen gleichsam direkteren Bezug zwischen Mensch und Welt widerspiegelt“ (Adorf/Christadler 2013). Es gelte, aktuelle Diskurse um Affekt daraufhin zu prüfen, inwiefern sie die „Hoffnung auf Begegnungen, die nicht von der Bedeutungslast kultureller Konstruktionen vorgeprägt sein sollen“ (ebd.), schüren oder inwiefern sie emanzipatorische Kritik ermöglichen. Die Autorinnen verweisen zu Recht darauf, dass ein Fehlen kultureller Kontexte und Relationen die Gefahr birgt, die Gegenwärtigkeit und Intensität des Ereignisses zu verabsolutieren. Zurecht halten Adorf/Christadler fest, dass damit ein Versprechen an der Kunst festgemacht wird, als ästhetischer Ausnahmefall jenes direkteren Bezuges zur Welt zu fungieren, in dem ich „mich“ vergesse (und verliere), aber zugleich (um)forme und (neu) bilde. Aber, selbst wenn etwas mich ganz gefangen nimmt: Setzt nicht danach das Denken umso rascher und klarer ein?⁷

Kunstvermittlung

Was Kunstvermittlung tut, ist nicht unbeleckt von gegensätzlichen Schemata, von der Mythisierung oder Rationalisierung von ästhetischer Erfahrung; sie schlägt sich mit dem herum, was an Hoffnungen und Wirkversprechen auf Kunst projiziert wird. Als Praxis und für ihre Theoriebildung ist sie darauf angewiesen, dass sich etwas *ereignet*, über das zu berichten lohnt, dass also, mit Sturm gesagt, *etwas trifft*; und dass

diese Erfahrung bzw. etwas davon *mitgeteilt* wird. Beispiele für solche Formen bedürfen künstlerischer Situationen, „in denen Rezeption nicht nur ohnehin strukturell [...], sondern konzeptionell und explizit zur Teilhabe wird“ (Sturm 2011, S. 90). Sie finden sich in den Bereichen von Aktion oder Performance und im kunstnahen, forschenden Lernen; in ästhetischen Situationen⁸ also, bei denen die Anwesenden Teil dessen sind, was passiert, ohne dass sie notwendig produzierend tätig werden in einem herkömmlichen künstlerischen Sinne. Oder, von Sturm mit Deleuze/Guattari gesprochen:

„So könnte die Position der Vermittlerin oder des Vermittlers [...] etwa so beschrieben werden: einen Raum herstellen, den Raum mit sich herumtragen, eine Zeit ermöglichen, die Zeit in Turbulenzen versetzen, Schlitze im Schirm aufnehmen, weitertragen, provozieren, zuhören, fortsetzen, was Kunst jeweils kennzeichnet, die ganze Zeit im Medium sein und selbst Medium herstellen, mit und ohne Absicht, und damit einen sozialen Raum aufmachen, im Weg stehen und daneben, vielleicht Ereignisse oder anderes, ‚das trifft‘, provozieren, und all dies thematisch machen, direkt und indirekt. Liegt solche Kunstvermittlung vor, so könnte man mit Pierangelo Maset von ‚künstlerischer Kunstvermittlung‘ sprechen.“ (Sturm 2011, S. 124 f.)

Die Bestimmung „künstlerisch“ weitet auch meiner Ansicht nach den Begriff dessen aus, was Kunstvermittlung sein kann (wenn sie nicht normativ, sondern deskriptiv gemeint ist): hin zu Situationen der Kunst; als eine nicht notwendig außerhalb oder innerhalb von bestimmten Institutionen (Schulen, Museen, Kunsträumen) stattfindende Praxis, die mit, an, durch, von Kunst aus agiert; und die etwas *provoziert*, das trifft. Sie definiert sich eher durch die Haltung, mit künstlerischen Methoden etwas anzustoßen – zu affizieren? –, als etwas Handgreifliches zu produzieren. Und damit ist auch, das bilanziere ich hier nur, der Werkbegriff verunklärt oder ausgesetzt, und Autorschaft verliert an Relevanz: Im heutigen kunstpädagogischen Diskurs verweisen Begriffe wie Prozess und Konzept, Ereignis und Rezeption ohnehin deutlich auf die Gegenwartskunst.⁹

Eine Kunstvermittlung in diesem Sinne aber stellt grundlegende Paradigmen der Kunst infrage – sie geht über deren bisherige Diskussion um Partizipation hinaus, die diese als konstitutiv für ein Werk setzen

mag und dabei doch den Werkbegriff nicht unbedingt aufgibt. Auf welcher Seite siedeln wir die Kunst an, wenn überhaupt? Was ist der Stellenwert der Rezeption? Oder dessen, affiziert zu werden? Kann ich Rezeption, die Rezeption der anderen, rezipieren?

Zum Abschluss möchte ich zwei thesenartige Fragen und ein Fazit, ebenso in Frageform, entwickeln. Die erste Frage betrifft den Status der Rezeption: Wenn wir versuchen, Rezeption als Aktion bzw. Aktivität zu sehen, als affektive und (un)bewusste Produktion statt als Konsum, wechselt sie dann nicht den Status? Sie ist anerkannt, selbst Produktion, selbst produktiv. Anwesende werden Teil der Arbeit, Dabeistehende tragen, jetzt oder möglicherweise später, zu einer Arbeit bzw. ihrer Rezeption bei. Inwiefern kann, muss, darf es jetzt mehrere adäquate oder korrekte Formen der Rezeption geben? Ließe sich das anders als eine Erleichterung, als Moment von Empowerment von Schüler/-innen, von Lernenden und anderen in Gruppen Teilnehmenden denken, die das, was vor sich geht, nicht selbst vorbereitet haben und doch Teil dessen sind? (Natürlich hebt das Machtbeziehungen im Kunstfeld nicht auf!) Die zweite Frage betrifft das Individuen-Übergreifende, das in der Vorstellung von Affekt mitbegründet liegt. Wenn Affekt ein geteiltes oder mit-geteiltes *Bewegt-Sein* ist, welche Form von Gemeinschaft ist dann in der Kunst/Kunstvermittlung möglich? Welches Werden? Welche Formen des Sprechens und Handelns? Und (wie) kann dies wiederum ‚treffen‘?¹⁰ Zuletzt, und ganz bewusst frage ich das auch im Kontext von Lehre oder Unterricht: Was wäre also, wenn wir Kunst (als Situation) stattfinden lassen? Ohne etwas zu Produzierendes vorzugeben, jedoch ohne ein Produzieren auszuschließen? Wie würden wir Rezeption – performativ – gestalten? Was wäre, wenn?¹¹

Anmerkungen

- 1 Zum Begriff der Anwendung bzw. des Angewandten vgl. Pazzini 2015, S. 51–67, zuerst erschienen 2000 unter dem inzwischen populären Titel „Kunst existiert nicht, es sei denn als angewandte“ in *Tatort Kunst* (Thesis Band 2, 2000 Weimar) und in *BdK-Mitteilungen* 2/2000.
- 2 Neben dem kontemplativen („wie schön“) und dem interpretatorischen Ritual („was es wohl bedeutet“) hat sich freilich auch eine dritte und nicht minder rituelle Form, die konsumgeleitete Betrachtung, eingebürgert, die

- Arbeiten als Ding oder eher Ware wertschätzt oder ablehnt und dazu Kategorien des Gefallens aufstellt („würde ich es kaufen“).
- 3 Galerie Eva Presenhuber Zürich, Latifa Echakhch: *The Scene Takes Place*, 1.11.–14.12.2013.
 - 4 Vgl. Settele 2013. Beide Künstlerinnen leben in der Schweiz, Echakhch in Martigny, Rust in Zürich.
 - 5 Wie eine bei Peter Kilchmann gesehene Gruppenausstellung, die drei mit minimalsten Mitteln arbeitende Positionen zu Raum und Objekt zeigte, die mit viel Weiß und Materialästhetik, mit viel Formalismus und Humor die „weiße Kiste“ thematisieren. *Group Show: Vadim Fishkin, Fernanda Gomes, Andreas Lolis*, 1.11.–21.12.2013.
 - 6 Ein kurzer, wenn auch wichtiger Einschub betrifft die körperliche und rassisierte Dimension von „Farbe“. Mir ist mehr als bewusst, dass Farbe in Kontrastierung von dunkel zu hell als Kennzeichen ethnischer und/oder sozialer Zugehörigkeit gilt und gesellschaftlich mit entsprechend weitreichenden Konnotationen belegt ist. Die Komplexität dessen für gemeinsam in der Kunstvermittlung Anwesende sei hier nur angedeutet.
 - 7 Vgl. Adorf/Christadler 2013.
 - 8 Zum Begriff der (ästhetischen) Situation vgl. Raunig 2000, zit. n. Sturm 2011, S. 292 f.
 - 9 Als Gegenwartskunst wird, nach einer Definition von Verena Krieger und im Unterschied zu zeitgenössischer Kunst, die Kunst seit den 1950er-Jahren bezeichnet.
 - 10 Wir sollten neue Formen finden, um Rezeption und Teilhabe wertzuschätzen. Um eine Bewertung oder Benotung im üblichen, schulischen Sinne kann es dabei nicht gehen, eher darum, Bewertung neu zu denken. Ich schließe mich Eva Sturms Frage an, was „im Prozess der mit-geteilten Rezeption“ passiert (Sturm 2011, S. 91). Worin besteht die Differenz, die sich ergibt, wenn Subjekte „Sinn machen“?
 - 11 Dieser Text erschien in einer früheren Fassung in *Heft Nr. 7* (Kunst unvermittelt), Publikation des Verbandes der Schweizer Lehrerinnen und Lehrer für Bildnerische Gestaltung LBG-EAV.

Literatur

- Adorf, Sigrid & Maike Christadler (2013). CFP: New Politics of Looking? – Affekt und Repräsentation, in: *H-ArtHist*, 20.01.2013. <http://arthist.net/archive/4556>.
- Bishop, Claire (Hg.) (2006). *Participation*. London/Cambridge: MIT-Press.

- Bourriaud, Nicolas (2009). *Postproduction*. Berlin: Merve.
- Brenne, Andreas, Andrea Sabisch, Ansgar Schnurr & buko (Hg.) (2012). *revisit. Kunstpädagogische Handlungsfelder. #teilhaben #kooperieren #transformieren*. Kunst Pädagogik Partizipation 2. München: kopaed.
- Eco, Umberto (1977). *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Deleuze, Gilles & Félix Guattari (1996). *Was ist Philosophie?* Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Deleuze, Gilles & Félix Guattari (1974). *Anti-Ödipus*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Heil, Christine, Gila Kolb & Torsten Meyer (Hg.) (2012). *shift. #Globalisierung #Medienkulturen #Aktuelle Kunst*. Kunst Pädagogik Partizipation. Bd. 1. München: kopaed.
- Hennig, Anke, Brigitte Obermayr, Antje Wessels & Marie-Christin Wilm (Hg.) (2008). *Bewegte Erfahrungen zwischen Emotionalität und Ästhetik*. Zürich/Berlin: Diaphanes.
- Krämer, Sybille (Hg.) (2008). *Einleitung*, in: dies.: *Performativität und Medialität*. München: Fink, S. 13–32.
- O'Doherty, Brian (1986). *Inside the White Cube*. Berlin: Merve.
- Pazzini, Karl-Josef (2015). *Kunst existiert nicht, es sei denn als angewandte* (orig. 2000), in: ders.: *Bildung vor Bildern. Kunst Pädagogik Psychoanalyse*. Bielefeld: Transcript, S. 51–67.
- Raunig, Gerald (2000). *Wien Feber Null*. Wien: Passagen.
- Settele, Bernadett (2013). Dorothea Rust: ‚Floating Gaps‘. *Affektive Politiken von Performance-Kunst zwischen Erinnerung und Ereignis*, in: *FKW Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur* 55, online: <https://www.fkw-journal.de/-index.php/fkw>.
- Settele, Bernadett (2010). *Performing the Vermittler_in*, in: *Art Education Research* 2, Kunst [auf]führen, online: <http://iae-journal.zhdk.ch/no-2/>.
- Sturm, Eva (2011). *Von Kunst aus. Kunstvermittlung mit Gilles Deleuze*. Wien: Turia + Kant.
- Sturm, Eva (2005). *Vom Schießen und vom Getroffen-Werden: Kunstpädagogik und Kunstvermittlung „von Kunst aus“*. *Kunstpädagogische Positionen* 7. Hamburg: Hamburg Univ. Press.