

Art Education Research No. 2/2010

Andrea Hubin

Handlungsmacht an den Rändern der Macht

Wo siedelt sich eine Kunstvermittlung an, die mit Performativitäts-Konzepten operiert?

Performativität ist ein sperriges Wort. Als ich bei einem Abendessen mit meinen Eltern und Bekannten davon erzählte, wovon dieser Text handeln sollte, richtete sich die Neugier zunächst weniger darauf, was «Performativität» denn wohl bedeute. Vielmehr amüsierte man sich mit der Übung, die sechs Silben flüssig vorzutragen. Trotz dieses offensichtlichen Status als Fremdwort in einer Alltagssprache, kann im akademischen Feld eher ein inflationärer Gebrauch als Abgrenzungsvokabel kulturwissenschaftlicher Trends beobachtet werden. Schon vor 10 Jahren, in einer Ausgabe von *Texte zur Kunst* zum Thema *Performance*, beanstandet Ruth Sonderegger in einer Rezension des Buches *Kulturen des Performativen* (Fischer-Lichte/Kolesch 1998) den Verlust an Treffsicherheit des Begriffs (Sonderegger 2000: 219).¹ Dieser würde allzu Heterogenes als performativ, ereignishaft, ergebnisoffen bezeichnen und dabei wichtige Ausdifferenzierungen etwa von Modellen der Referenz oder Bedeutungsproduktion außer Acht lassen. Ungeachtet der Unschärfen, die der Begriff schon damals als akademisches Pokémon zugelegt hatte, eignet ihn sich der Performance-Künstler und Theoretiker Charles R. Garoian 2001 als Argumentationsgrundlage für eine Kritik der Bedeutungen fixierenden, Besucherwissen unterdrückenden, elitären Sprachmacht von Museen an und erschliesst ihn damit für die Kunstvermittlung. In seinem einflussreichen Text *Performing the Museum* setzt er dafür vor allem die Gegenüberstellung von konstativer vs. performativer Rede aus der Sprechakttheorie J. L. Austins ein. Konstativ sind nach Austin Aussagen, die Behauptungen aufstellen, wie etwas ist, und die danach beurteilt werden, ob sie wahr oder falsch sind. Als performativ bezeichnet Austin demgegenüber eine spezielle Klasse von Äußerungen, die sagen, was sie tun bzw. etwas

tun, indem sie es sagen («Ich erkenne Dich zu ...!»), und deren Bedeutung für eine Situation sich über ihr Gelingen (= ihre Wirksamkeit) bestimmt. Zwei Aspekte werden hier also am Sprechen hervorgehoben: dass es Handlung sein kann und dass es Wirkungen hat, die berücksichtigt werden müssen, da sie die Bedeutung (Relevanz) des Gesprochenen mitbestimmen. Aus dieser Konstellation leitet sich ab, dass performative Äußerungen «durch den Akt des Äußerns Zustände in der sozialen Welt [verändern], das heißt sie beschreiben keine Tatsachen, sondern sie schaffen soziale Tatsachen» (Wirth 2002: 10f.).

Diese Polarität eines Sprechens, das bestehende Strukturen (nur) abbildet und eines solchen, das sie auch herstellen und transformieren kann, nutzt Garoian nun für die Ausarbeitung einer «critical performative pedagogy», die er der bevormundenden Art der Wissensvermittlung in Museen entgegensetzt. Hierfür setzt er zunächst die in Museen dominante Rolle von Faktenwissen, das in Monologen autorisierter SprecherInnen vorgetragen wird, mit konstativen Äußerungen gleich. Gerade weil es sich der Performativität verschließt, ist das Museum demnach «incapable of registering alternate histories, counter-memories, or resistance practices» (Garoian 2001: 237). In Absetzung davon entwickelt Garoian einen Katalog an performativen Strategien «[to] enable viewers' cultural perspectives to enter the discourse of museum culture» (Ebd.: 239). Nun erweitert aber schon Austin die Frontstellung konstativ/performativ zu einer Sichtweise, die es erlaubt, aufzuzeigen, dass alle Äußerungen konstative (benennende) und performative (Wirkungen entfaltende) Aspekte aufweisen und somit allen auch eine Realität erzeugende Kraft zugesprochen werden kann.² Mit dieser Weiterentwicklung, die zu-

¹ Vgl. auch Schumacher (2000) im selben Heft. Schuhmacher verknüpft die Konjunktur des Begriffs mit einer «Suche nach neuen kulturellen Leitbegriffen, die mehr oder weniger alles abdecken».

² Und gerade im Zusammenhang der Kritik einer Institution wie dem Museum wird wichtig, dass sich an die Feststellung dieser Kraft schon bei Austin vor allem ein Interesse an der Frage knüpft, in wie weit ihre Wirksamkeit (das Gelingen ihrer Realitätserzeugung) konventionell, also durch Regeln organisiert ist. Siehe hierzu: «Illokutionäre Akte [...] bedienen sich «ausnahmslos» konventionaler Mittel, um ihre Effekte, nämlich «das Verständnis sichern, wirksam sein und zu einer Antwort auffordern», hervorzubringen» (Wirth 2002: 13).

nächst den vielversprechenden Umkehrschluss nahe legt, dass Realität durch sprachliche Akte und andere Ausdrucksformen erzeugt wird und damit auch verändert werden kann, ist aber leider auch die Konsequenz verbunden, dass die Kategorie des Performativen nicht mehr so leicht mit einer kritischen, transformativen Position in Deckung zu bringen ist. Denn ganz offensichtlich sind es vor allem Äußerungen, die aus einer Machtposition heraus gesprochen werden, die die manifestesten Wirkungen nach sich ziehen.

Judith Butler nutzt Performativitäts-Konzepte der Sprache in diesem Sinne für die Analyse der verletzenden Macht rassistischer und homophober «Haß-Reden». Gleichzeitig kritisiert sie auch eine Rechtsprechung, die diese Schimpfreden gemäß der Sprechakttheorie als Handlungen klassifiziert und so eine Umgehung des Grundrechts auf freie Rede und in Folge Zensur legitimiert (Butler 2006). Performativität wird also auf Seiten hegemonialer Positionen ausgeübt und von der Staatsmacht als Argument für Regulationsmaßnahmen beansprucht. Und auch zur Konstitution von Geschlechtsidentität vermerkt Butler: «[D]er performative Vollzug [wird] mit dem strategischen Ziel der Aufrechterhaltung der [Machtverhältnisse, in diesem Fall der Geschlechterzugehörigkeit im binären Rahmen] umgesetzt» (Butler 2002: 313).

Dennoch ist es gerade Butler, die die Konsequenzen der Sprechakttheorie für ein politisches Projekt der Veränderung normativer Geschlechterordnungen erschließt. In *Haß spricht. Zur Politik des Performativen* erläutert sie, wie einerseits auch durch Kontexte und Konventionen autorisiertes Sprechen seine Wirkung verfehlen (und nicht vollständig kontrollieren) kann und dass andererseits «der herrschende, autorisierte Diskurs enteignet [Hervorhebung J.B.] werden kann» und hierin die «Möglichkeit seiner subversiven Resignifikation liegt. [...] So vermag der Körper [die in ihm sedimentierte] kulturelle Bedeutung auch in dem Moment zu verunsichern, in dem er die diskursiven Mittel enteignet, mit denen er selbst hergestellt wurde. In der Aneignung dieser Normen, die sich gegen deren geschichtlich sedimentierte Wirkungen richtet, liegt das Moment des Widerstands dieser Geschichte, das Zukunft durch den Bruch mit der Vergangenheit begründet» (Butler 2006: 246, 248).

Dieser Komplex an Erkenntnissen – dass einerseits Wirklichkeit durch sprachliche Akte hergestellt wird und andererseits auch eine widerständige Position in dem System und mit den Mitteln agieren muss, die sie verändern will, prägt die Weiternutzungen dieser Theorie durch die kritische Kunstvermittlung. Vor allem Carmen Mörsch schlägt wiederholt ein «Queering der Kunstvermittlung» vor, das auf Judith Butlers Lektüre der Sprechakttheorie aufbaut: «[Queer] steht für die Idee, dass Geschlecht, auch das biologische, nicht naturgegeben, sondern performativ, d.h. durch Sprech- und andere Akte, hergestellt ist» (Mörsch

2007: 33). Ihre Empfehlung, Kunstinstitutionen nach diesem Verständnis auf ihr «Gemachtsein und ihre Wirkungsweisen» zu untersuchen und sie – unter Berücksichtigung der Herrschaftsverhältnisse, denen auch die kritische Praxis unterworfen ist – «zu durchkreuzen, zu verschieben und ihre Energien zu nutzen» (Ebd.: 34), wird mehrfach weiterverfolgt. So etwa 2008 auf der Konferenz *Performing the Museum as a public sphere*: «*Performing the Museum* meint in diesem Sinne, dass alle Beteiligten eines Museums (von der Direktorin bis zum Publikum) dieses in jeder Situation durch ihr Handeln und Sprechen – performativ – erst erstellen und erfinden. Kunstvermittlung kommt dabei eine Schlüsselrolle zu.»³ Sowie 2009 im Rahmen des Forschungsprojekts *Kunstvermittlung in Transformation*: «Vermittlungsprozesse sind aus dieser Perspektive zuallererst soziale und performative Praktiken (performativ u.a. im Sinne einer Beteiligung an der Herstellung eben dieser Institutionen).»⁴

Sich als VermittlerIn, wie in dieser kurzen Genealogie suggeriert, schon in die Gestaltung des Museums eingebunden zu sehen, stärkt sicherlich das Selbstbewusstsein dieses Berufsstandes (noch bevor es sich in Verbesserungen der Arbeitsverhältnisse abbildet). Auf der Tagung *KUNST [auf] FÜHREN. Performativität als Modus und Kunstform in der Kunstvermittlung*, zu der ich als Vortragende und Workshopleiterin eingeladen war, war ich trotzdem mit der Enttäuschung von TeilnehmerInnen konfrontiert, dass zu wenig Strategien für die Praxis vermittelt worden wären. Wenn doch ein Kerngedanke der Performativitätstheorie darin bestünde, dass Sprechen Handeln ist, dann müsse frau sich doch im nächsten Schritt der Ausarbeitung konkreter Aktionsformen zuwenden, zumal mit der Bezugnahme der Tagung auf die Performance-Kunst ein Archiv an erprobten Verfahren verfügbar wäre. Sicher war in dieser Kritik zum einen mein Begehren, auch in einem «Workshop» theoretische Grundlagen zu diskutieren, mit der Erschöpfung nach einem Tag voll Vorträgen und Präsentationen kollidiert. Aber es gibt auch Gründe, die im Performativitäts-Konzept selbst angelegt sind, warum mit der Ableitung von Strategien gezögert wird.

So kritisiert gerade Judith Butler wiederholt «die Vorstellung eines souverän über seine Sprechhandlungen und deren Wirkungen verfügenden Subjekts»⁵:

³ Ankündigung der Veranstaltung «Performing the Museum as a public sphere. Kunstvermittlung als Widerstreit.», Konferenz am Kunstmuseum Lentos 18.-19. April 2008, http://www.lentos.at/de/108_1723.asp, 29.09.2010.

⁴ Factsheet Forschungsprojekt Kunstvermittlung in Transformation, <http://projektraumkunstvermittlung.ch/wordpress/wp-content/uploads/2010/02/factsheet-kit-web.pdf>, 29.09.2010.

⁵ Ich zitiere hier aus einem Text von Juliane Rebentisch, da sie bei Butlers und Derridas Lektüre der Sprechakttheorie wiederum das generelle Durchstreichen eines/r Sprechers/in, die zur Verantwortung für (Sprach)Handlungen gezogen werden könnte, kritisiert: «Derridas Kritik [an Austin] verpaßt auf eigentümliche Weise die theoretische Pointe eines

«Kein Sprechakt kann die rhetorischen Effekte des sprechenden Körpers vollständig kontrollieren oder festlegen» (Butler 2006: 243). Just die Akzentuierung des Praktischen am Sprechen schafft einen Blick für Überschüsse – für das, was sich weder durch eine Ordnung noch durch ein Subjekt vollständig kontrollieren lässt: «Nichts anderes meint der Begriff der Performanz: Er stellt dem Sinn, dem Inhalt der Rede ein anderes gegenüber. Das Andere ist die Wirkung, die spezifische Macht der Rede, ihre Kraft, die über den Sinn hinaus schießt und ihn zuweilen durchkreuzt oder verbiegt» (Mersch 2010). Verfahren als performativ zu begreifen, stellt also gerade die Möglichkeit von zielgerichteten Strategien in Frage.⁶ Und wieder gibt es eine andere Seite der Medaille, die ein Potential für Widerstand und Veränderung bereit stellt. Für Butler ist es vor allem der Körper, der gerade deshalb «skandalös» ist, «weil sein Sprechen nicht vollständig intentional gelenkt ist» (Butler 2006: 243). An ihm lässt sich zeigen, dass normative Verhaltensweisen und Identitäten «nicht [durch die] Übereinstimmung mit bestimmten geregelten oder ritualisierten Praktiken» reguliert werden, sondern «selbst diese sedimentierten rituellen Aktivitäten» sind (Ebd.: 240). Und für die Geschlechterzugehörigkeit gilt, dass sie «als öffentliche Handlung und performativer Akt [...] keine radikale Wahl und kein radikales Projekt, das

auf eine bloß individuelle Entscheidung zurück geht, aber ebensowenig [...] dem Individuum aufgezwungen oder eingeschrieben [ist]» (Butler bei Wirth 2002: 313). Niemand hat in diesem Spiel also die volle Kontrolle. Anders wäre auch nicht zu erklären, wie und warum Veränderung passiert oder überhaupt denkbar ist. Das Modell einer frontalen Gegenüberstellung von institutionellem Regelwerk und den darin agierenden Subjekten erfasst also gerade nicht die Momente der Fehlaneignung und Verschiebung von Regeln im Tun.⁷ Es bietet auch nicht die viel versprechende Perspektive, dass auch ohne vorgängige Autorisierung eine Sprachmacht beansprucht, angeeignet und womöglich entfaltet werden kann. Butler zielt in ihren Überlegungen auf eine «Handlungsmacht [ab], die an den Rändern der Macht entsteht» (Butler 2006: 244) Dass die Kunstvermittlung schon länger auf diesem Schauplatz agiert und wie derzeit versucht wird, diesen als Ausgangspunkt von Handlungsfähigkeit zu begreifen, möchte ich im folgenden ausführen. Ich möchte dabei den Gedanken verfolgen, dass es weniger die Bereitstellung von Strategien für das Handeln ist, was das Konzept Performativität für die Kunstvermittlung leisten kann, als das Erlangen von Handlungsfähigkeit.

KUNSTVERMITTLUNG AN DEN RÄNDERN DER MACHT

Kunstvermittlung ist ein heterogenes Feld, auf das derzeit von verschiedensten Seiten vermehrt Anspruch erhoben wird. So investiert das österreichische Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur, im Jahr 2010 600.000 EUR für eine «Vermittlungsoffensive an Bundesmuseen», in deren Rahmen «kreative Ansätze und Ideen» unterstützt werden, um «Kulturinstitutionen [...] als außerschulische Räume des Lernens und Orte einer erfüllenden Freizeitgestaltung im Bewusstsein unserer Gesellschaft» zu etablieren⁸. Gleichzeitig siedelt auch diese Beanspruchung Vermittlung noch immer an den Rändern der Institution an, wo sie Schnittstellenfunktionen erfüllt, «Türen auf stößt» und Barrieren, die die Menschen «aus sozialen Gründen oder auch aufgrund großer örtlicher Distanz»⁹ von einem Besuch der Häuser abhalten, überbrückt. Erstaunlicherweise korreliert diese Platzanweisung «von oben» mit der Selbstverortung derer, die diesen Job machen. Positiv gesehen erlaubt die Position an den Rändern semi-autonome Räume zu etablieren, die auf parasitäre Weise die symbolischen und monetären Ressourcen der jeweiligen Institutionen in Allianzenbildungen umlenken, die im Zentrum

«nachmetaphysischen» Ansatzes, der sprachliche Bedeutungen nicht mehr als Gegenstand eines Wissens, sondern als Ertrag eines Könnens, einer sozialen und mit Konventionen versehenen Praxis versteht.» (Rebentisch 1997: 64).

6 An dieser Problemstellung wäre eventuell auch der Ansatz (das Begehren?) zu prüfen, in der Kunstvermittlung Verfahren aus der Performance Art oder Aktionskunst zu nutzen. Denn auch diese mussten und müssen eine Kritik eines souveränen Künstlersubjekts durchlaufen. So bestimmt etwa Anna Schober für ihre Kritik der Selbstüberschätzung der Avantgarde-Kunst im Hinblick auf die gesellschaftspolitische Wirksamkeit ihrer «ästhetischen Taktiken» performative Akte als das, «was die Mitteilung einer ursprünglichen Bewegung, eine Operation und das Hervorrufen einer Wirkung impliziert und nicht die Beförderung oder Übermittlung von Bedeutungsinhalten. Solche Akte [...] produzieren und verwandeln [...] eine Situation, kurz: Sie wirken und bringen unvorhersehbare, manchmal auch überraschende Effekte hervor. [...] Intention, auch wenn sie damit nicht nebensächlich oder unwichtig ist, [kann] die den Aktionen innewohnenden Handlungen und Äußerungen nicht [...] vollständig beherrschen» (Schober 2009: 190). Schober bezieht sich an dieser Stelle auf Derrida, der von einer «wesensmäßigen Abwesenheit der Intention in der Aktualität der Äußerung» spricht. Dies für eine Theorie der Geschlechteridentität aufgreifend, spricht Judith Butler von einem «Akt, der schon eingesetzt hat, bevor man auf dem Schauplatz erscheint.» (Butler bei Wirth 2002: 312) Demgegenüber findet man bei Dorothea von Hantelmann eine polare Absetzung der Performativitätstheorie von Performance-Kunst: «In diesem Sinne unterliegt dem Modell der Performativität und der Performance-Kunst ein geradezu gegensätzliches Weltbild. Während die Performance Art (zumindest in ihrem eigenen Selbstverständnis) an den individuellen Akteur sowie den singulären, autonomen und auf Konventionsbruch zielenden Akt gebunden ist, verweist Performativität im Butler'schen Sinne auf ein nicht-autonomes und nicht-subjektivistisch begründetes Verständnis des Handelns. In dem einen Modell wird mit einer Ideologie des Außerhalb (ein Außerhalb der Kunst von ihren sozialen Systemen des Markts und des Museums) operiert, während es in dem anderen für ein solches Außerhalb schlicht keinen Ort gibt.» (Hantelmann 2007: 13f).

7 Butler sieht die «Fehlaneignung von anrufenden performativen Äußerungen [...] im Zentrum jedes Projekts subversiver Territorialisierung und Resignifizierung einer herrschenden gesellschaftlichen Ordnung» (Butler 2006: 240).

8 <http://bmukk-kunst-kultur.at/index.php?year=2010&nl=02&bt=103>, 22.09.2010.

9 Ebd.

der Institution keinen Platz gefunden hätten¹⁰. Zu den negativen Aspekten der Marginalisierung gehört, dass VermittlerInnen nach wie vor häufig erst dann (als ÜbersetzerInnen oder Sprachrohre) hinzugezogen werden, wenn die eigentliche Produktion von Content schon gelaufen ist. Das hat finanzielle und symbolische Konsequenzen. So ist die Ausarbeitung von Vermittlungskonzepten nicht selten als Einübungszeit in von anderer Seite zur Verfügung gestellte Inhalte budgetiert. Erlaubt sich die VermittlerIn, sich von der Sorge um die Inhalte zu entbinden und eigenständige Formen zu produzieren – wie etwa in den Projekten einer «künstlerischen Kunstvermittlung» (Maset et al 2006) – wird schnell deren Legitimität und Kompetenz angezweifelt, bzw. als unqualifizierte Ablenkung von dem, um das es geht, kritisiert (siehe weiter unten). Entdeckt die Kunstszene hingegen das gesellschaftspolitische Potential von Bildungsprozessen «neu», so kann es passieren, dass das Erfahrungs- und Reflexionswissen von VermittlerInnen dabei ausgeblendet bleibt.¹¹

Angesichts einer solchen von mehreren Seiten betriebenen Marginalisierung, scheint es kaum vorstellbar, wie die Kunstvermittlung eine Veränderung der Institutionen – und sei sie nur, um die eigene Position zu verbessern – mitgestalten soll. Hier kommen nun Performativitäts-Konzepte ins Spiel. Sie erlauben, wie schon oben angedeutet, ein Denken von Transformationsprozessen: wenn also ein Umstand, der als starr und normiert empfunden wird, in (gerichtete) Bewegung gebracht werden soll. Im Rahmen einer solchen Ambition wird es etwa strategisch sinnvoll, einer Sache, die normaler Weise wie die Voraussetzung bzw. der Anlass jeder Bewegung erscheint – «dem Raum» – «performative Eigenschaften» zuzuschreiben¹². Die Künstlerin und Kunstvermittlerin Bill Masuch leitet diesen Gedankengang zunächst von phänomenologischen Raumbegriffen her, die einer Auffassung von Raum als Container, der den Raster vorgibt, in dem oder außerhalb dessen Dinge oder Menschen

positioniert werden, ein Raumverständnis entgegen setzen, das diesen als «fluides Gemisch», abhängig von Körperwahrnehmungen und durch Handlungen erst hergestellt, begreift. Sie zitiert aus *Kunst des Handelns* von Michel de Certeau: «Der Raum ist ein Geflecht von beweglichen Elementen. Er ist gewissermaßen von der Gesamtheit der Bewegungen erfüllt, die sich in ihm entfalten. Er ist also ein Resultat von Aktivitäten [...]» (Certeau bei Masuch 2006: 96). Wozu braucht sie diese neue Sichtweise auf Raum? In dem Text, auf den ich mich hier beziehe, nutzt sie dieses Auf-den-Kopf-Stellen von vorher/nachher- bzw. fixiert/veränderbar-Rangordnungen, um die Legitimität einer Kunstvermittlung zu begründen, die «produktive Handlungsspielräume» herzustellen versucht. «Performative Führungen», die für eine Ausstellung über die Performance- und Medien-Künstlerin Joan Jonas entwickelt wurden, gaben Impulse, die Werke über körperliche Involvierung wahrzunehmen. Dabei wurden Verfahren aus den Werken nicht erläutert, sondern direkt in Wahrnehmungs- und Verhaltensangebote umgesetzt. Dass damit tatsächlich ein Regelwerk durchgerüttelt wurde, zeigte sich in der Kritik der Ausstellungsmacher, dass eine solche Kunstvermittlung Verwirrungen erzeugt, da sie die Auflösung von Grenzen und Distanzen betreibt - zwischen Werk und Wahrnehmung, Produktion und Rezeption, Kunst und Kunstvermittlung.

Ein performativ aufgefasster Raum leitet also zu einer Auflösung von Grenzen an.¹³ Eine Arbeitsweise, die mit diesem Raumbegriff hantiert, verzichtet damit vor allem auch auf eine stabile Gegenüberstellung von Innen und Außen. Auch die oben beschriebene – zum Teil bewusst gewählte – Situierung an den Rändern ist Ausweis einer solchen Praxis, in der ein Operieren mit Dichotomien und klaren Frontstellungen durch die Besiedelung von Grenzbereichen abgelöst wird: «Die performative und transformative Anlage ist unaufhörlich in Bewegung und lotet die Grenzen zwischen Kunst und Nicht-Kunst, zwischen Produktion und Rezeption immer neu aus.»¹⁴ Was ich an diesem Beispiel herausarbeiten möchte, ist die strategische Verknüpfung einer Sichtweise von Strukturen als in Prozessen hergestellte mit der Installation von Handlungsräumen IN oder zumindest AN den Institutionen. Was diese Bewegung hinter sich lässt ist die Idee, dass eine Veränderung der Verhältnisse durch Kritik von einem Außenstandpunkt aus zu erreichen wäre. Diese Position steht allein schon wegen der Aktivitäten des Bespielens, Auflösens, Dehnens von Grenzen

¹⁰ Nicht selten entstehen bei dieser Strategie eigene bzw. eigendynamische Vermittlungsräume, siehe: das Selbstverständnis des Projektraums Kunstvermittlung als «Basislager» (<http://projektraumkunstvermittlung.ch/archive/>, 22.09.2010) oder das von Janna Graham initiierte Center for Possible Studies an der Serpentine Gallery in London (<http://www.facebook.com/CentreforPossibleStudies>, 15.11.2010). Siehe auch: «Auf der anderen Seite hat die traditionelle Halbsichtbarkeit der Kunstvermittlung in den Institutionen Vorteile: Da sie niemand auf Entscheidungsebene wirklich ernst nimmt, bildet sie im glücklichen Fall einen Raum für Experimente, für eine Arbeit, die weder den Ansprüchen der Institution noch denen der Kunst oder des Publikums ganz verpflichtet ist und so eine relationale und relative Autonomie, zuweilen so etwas wie Subversivität entwickelt.» (Mörsch 2007: 30).

¹¹ So lautete eine wiederholte Kritik auf der Tagung «educational turn. Internationale Perspektiven auf Vermittlung in Museen und Ausstellungen», dass in der Publikation «Curating and the educational turn» (O'Neill/Wilson 2010) gänzlich auf Beiträge aus Sicht der gallery education verzichtet wurde.

¹² Die folgenden Überlegungen beziehen sich auf den Text «Der offene Raum. Handlungsräume in Kunst und Kunstvermittlung» von Bill Masuch (2006).

¹³ Vgl. auch Fischer-Lichte 2006 zur spezifischen Auflösung von Gegensätzen wie autonom/fremdbestimmt, Kunst/Gesellschaft, etc. in der «Ereignishaftigkeit von Aufführungen»: «In [ih]r erfahren sich die Beteiligten als Subjekte, die ihren Gang mitbestimmen und sich von ihm bestimmen lassen. Sie erleben die Aufführung als einen ästhetischen und zugleich sozialen, ja, politischen Prozess, in dem Beziehungen ausgehandelt, Machtkämpfe ausgefochten, Gemeinschaften gebildet werden und wieder auseinander brechen» (Fischer-Lichte 2006: 22).

¹⁴ <http://www.nn-projekte.net/projekte/dozent.html>, 15.11.2010.

nicht mehr zur Verfügung. Eine performativ gedachte Struktur wird nicht durch strategische Subversion von außen oder unten attackiert, sondern wird in der Gewissheit eines nicht restlos zu kontrollierenden Ausgangs der Aktion angeeignet, regelkonform oder fehlerhaft beansprucht und aufgeführt.

In zwei neueren Texten wird diese spezielle Positionierung der Kunstvermittlung genauer ausgeführt. Carmen Mörsch setzt in ihrer Ausarbeitung von vier Diskursen der Kunstvermittlung einen transformativen Diskurs von einem affirmativen, einem reproduktiven, und – für diese Überlegungen wichtig – von einem dekonstruktiven Diskurs ab (Mörsch 2009). Sowohl der dekonstruktive als auch der transformative Diskurs verstehen sich als kritisch gegenüber Hierarchien, Normierungen, ungleicher Verteilung von Sprachmacht und Ein-/Ausschluss-Vorgängen von Institutionen. Liegt die primäre Leistung des dekonstruktiven Diskurses (hinter die sicher nicht zurückzufallen ist) allerdings im Aufzeigen und Hinterfragen der historischen oder Machtverhältnissen geschuldeten Gewordenheit/Konstruiertheit von dem, was so tut als wäre es naturgegeben, zweckmäßig oder wahr, so geht der transformative Diskurs insofern einen Schritt weiter, als er Ansprüche auf diese Strukturen und ihr Kapital stellt, auch wenn ihre aktuelle Verfassung noch immer kritikwürdig ist. «Ausstellungsorte und Museen werden [im transformativen] Diskurs als veränderbare Organisationen begriffen, bei denen es weniger darum geht, Gruppen an sie heranzuführen, als dass sie selbst [...] an die sie umgebende Welt – z.B. an ihr lokales Umfeld – herangeführt werden müssen. [...] Grundlegend ist, dass [die mit diesem Diskurs verbundenen Praktiken] die Funktionen der Institution in Zusammenarbeit mit dem Publikum nicht nur offen legen oder kritisieren, sondern ergänzen und erweitern» (Ebd. 10f)¹⁵. Und vielleicht sogar für eigene Zwecke aneignen, möchte man hinzusetzen. Beispielsweise war ein Diskussionspunkt auf der oben angesprochenen Tagung «educational turn», ob die Anstrengung, das brachliegende Vermittlungsprogramm eines privaten Wiener Ausstellungshauses mittels digitaler Medien neu zu denken, nicht zwangsläufig nur darauf hinaus liefe, die Institution durch mehr Publicity und Anerkennung bei neuen Publikumsschichten zu bestätigen, anstatt die bemängelte Neutralisierung institutions- und gesellschaftskritischer Kunstwerke im Ausstellungsraum entsprechend zu kritisieren. Dem wurde allerdings entgegengehalten, dass nicht alles, was in einer Institution ist, zu einem homogenen Block der Macht gehört. So enthält die Sammlung des Ausstellungshauses Kunstwerke, die wichtige Referenzpunkte für repräsentations- und herrschafts-

kritisches Agieren/Produzieren darstellen. Eine Veröffentlichung, deren Form sicherlich wohl bedacht sein wollte, hätte – auch das lehrt die Performativitätstheorie – auch unkontrollierbare Effekte der Aneignung und Beantwortung.

Der zweite Text, in dem ich dieses spezielle Weiterdenken der Kritik von Strukturen beobachte, ist ein Beitrag von Nora Sternfeld über *Das gewisse Savoir/Pouvoir. Möglichkeitsfeld Kunstvermittlung* (2010). Ihr Ausgangspunkt ist die Frage, wie nach einer Phase der intensiven Reflexion und Kritik von Strukturen, die auch die Verstrickung der Kunstvermittlung selbst in paternalistische Aufklärungs-Diskurse und eine bürgerliche Konzeption der Kunsterfahrung hervorgebracht hat, Handlungsfähigkeit wieder erlangt werden kann. Welche Handlungsmodelle sind noch tragfähig, wenn die Kategorie des «autonomen Subjekts» (als AdressatIn und als AkteurIn) sowie Vermittlungsimperative «so stark in Frage gestellt» sind. Es ist nun gerade der Verlust der «Position eines Außenstandpunktes» und die Situierung «mitten im Apparat», in dem wir «sowohl vollständig mit dem Wissen der Kritik ausgerüstet und fähig zur Analyse sind, während wir zur selben Zeit die Bedingungen selbst teilen und leben, die wir durchschauen»¹⁶, die Handlungsräume eröffnen. Denn wenn eine Struktur als hergestellt durch ihren Gebrauch – sei er ordnungsgemäß oder nicht – begriffen wird, so liegt im Gebrauch das Potential etwas zu ändern. Gerade Theorien des Performativen stellen Modelle bereit, wie Umstände, die als statisch oder fremdbestimmt empfunden werden, nun als bewegliche gedacht werden können, bzw. bei denen gerade ihre Unverfügbarkeit zu einem Potential von Veränderung wird. Denn gerade der Umstand, «daß also keine Äußerung die Bedingungen ihrer Rezeption, d.h. ihrer Bedeutung vollständig kontrollieren kann, [stellt] die Möglichkeitsbedingung einer Transformation und Innovation von vermeintlich einverständlich geteilten Bedeutungen im Rahmen einer unabschließbaren Arbeit «kultureller Übersetzung [dar]» (Rebentisch 1997: 62).

GEMEINSAME SACHE MACHEN

Was ich nun ergänzen würde und hier nur als Ausblick formulieren kann, wäre die Frage eines Impulses, eines spezifischen Anlasses, der Handlungen und Performances lostritt. Nora Sternfeld schlägt in ihrem Text vor, «Vermittlungsprozesse als Räume kollektiven Handelns, als Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Wissensformen» (Sternfeld 2010: 30) zu konzipieren. Wie sie möchte ich anschließen, dass es wichtig ist, diese Räume nicht als «bloß offen» zu denken (Nora Sternfeld spricht sich für ein Überschreiten der «bloßen Einladung zum Mitmachen» aus). Dies würde zu sehr einem aktuellen Imperativ des Beweglichseins, der Flexibilität, der Deregulierung – der auch in

¹⁵ Vgl. auch S. 21: «[Kritische Kunstvermittlung] begreift die institutionellen Anordnungen selbst nicht als statisch, sondern interessiert sich für die Arbeit mit Lücken, Zwischenräumen und Widersprüchen, welche die Räume und Displays der Ausstellungsinstitutionen produzieren».

¹⁶ Sternfeld zitiert hier Irit Rogoff (Sternfeld 2010: 29).

Performanz-Theorien ausformuliert worden ist! – zu arbeiten. Vielmehr müsste es in diesen Räumen um ETWAS gehen.¹⁷ Und es müsste darauf hinauslaufen, dass die Leute, die «in der Vermittlungssituation [...] zusammen [kommen]» MEHR als die «aktuelle Anwesenheit [...] miteinander teilen»¹⁸.

Vielleicht ginge es darum, wieder mehr über den Status des Kunstwerks in Vermittlungssituationen nachzudenken. An diesem könnte erprobt werden, was es heißt einen konkreten Gegenstand der Verhandlung zu haben, der sich einerseits auch der Verfügungsgewalt der Vermittlerin entzieht und auf den andererseits trotzdem alle Beteiligten zeigen können, wenn sie eine Meinung, eine Definition oder einen Anspruch haben. Abgesehen von einem konkreten Objekt müsste es in solchen Vermittlungssituationen vielleicht auch immer auf ein gemeinsam erstrittenes Ergebnis hinauslaufen. Auch das Sprechen und die Handlungen von denen, die die Räume erst als Eingeladene betreten, müssten sich – dem Performativitäts-Gedanken entsprechend – als Wirkungen zeigen.

Eventuell gerät man hier auch an die Grenzen des Inspirationspotentials, das Performativitätstheorien anstoßen. Gegenwärtig melden sich skeptische Stimmen, die eine generelle «Kultur der Performance»

und einen gesellschaftlichen Druck, ständig und immer erfolgreich zu performen, beschreiben (Lüttcken 2010, Verwoert 2009). Ich will hier nicht vergessen, dass der wichtigste Auftrag einer Kritik des Imperativs des «Ständig-in-Bewegung-Bleibens» ist, darauf hinzuweisen, dass die Möglichkeit und Lizenz zur Mobilität (etwa zwischen Ausbildungsstufen oder über Staatsgrenzen hinweg) für viele Menschen auf ungerechteste Weise eingeschränkt ist. Aber vielleicht ist es dennoch oder gerade deswegen an der Zeit, dem Umstand, dass (vor Kunstwerken) nicht alle gleich frei sind (frei zu reden, zu assoziieren, sich zu verhalten, ihnen überhaupt zu begegnen), nicht Modelle einer gesteigerten Beweglichkeit und Entgrenzung entgegen zu setzen, sondern ETWAS, das eine «zwischen zwei Intelligenzen platzierte gemeinsame Sache ist» (Rancière 2009: 45). Eine Materialität, die dazu anhält, Beobachtungen, Vergleiche, Interpretationen an ihr zu verifizieren und zu begründen. Performativitätstheorien haben zweifelsohne die Grundlagen geschaffen, um Räume offen, dynamisch und durch Handlungen erst hergestellt denken zu können. Aktuelle museologische Diskussionen zeigen, dass es zumindest «theoretisch» kaum mehr möglich ist, hinter den Anspruch zurück zu fallen, den Museumsraum einer Pluralität von Stimmen und Geschichten zu öffnen und das Generieren von Content als unabschließbaren Prozess zu begreifen. Auf dieser Basis ist es nun vielleicht wieder möglich, sich der Frage zuzuwenden, wie die Sache verfasst sein könnte, rund um die Gemeinschaft und Zonen der Verbindlichkeit und Orientierung entstehen.

17 Auf diesen Gedankengang läuft auch der hier besprochene Text von Nora Sternfeld hinaus, die ihn mit Überlegungen zu «Objekten, die handeln» (nach Bruno Latour) beendet. Verwiesen sei auch auf ihre wichtigen Beiträge auf der Tagung *educational turn*, in denen sie einleuchtend insistierte, dass nach Jahren des Reflektierens des WIE (der Methoden und Strategien) nun wieder das WAS der Vermittlungsaktionen in den Blick rücken müsse.

18 Siehe Gebhardt Fink/Landkammer/Schürch (2010: 6) in dieser Ausgabe.

Literatur

- Butler, Judith. 2006. *Haß spricht. Zur Politik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Butler, Judith. 2002. *Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie*. In: Uwe Wirth (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Fischer-Lichte, Erika. 2006. *Wie wir uns aufführen*. In: Lutz Musner und Heidemarie Uhl (Hg.): *Wie wir uns aufführen. Performanz als Thema der Kulturwissenschaften*. Wien: Löcker.
- Fischer-Lichte, Erika/Kolesch (Hg.). 1998. *Kulturen des Performativen. Sonderheft Paragrana. Zeitschrift für Historische Anthropologie*. Berlin.
- Garioian, Charles R. 2001. *Performing the museum. Studies in Art Education: A Journal of Issues and Research in Art Education* 42 (3), 234-248.
- Gebhardt Fink, Sabine, Nora Landkammer und Anna Schürch. 2010. *Quer gelesen und zurück gesprochen. Ein Dialog zu Performancetheorie und Vermittlung. Art Education Research* Jg. 1 (2).
- Hantelmann, Dorothea von. 2007. *How to do things with art. Zur Bedeutsamkeit der Performativität von Kunst*. Zürich: Diaphanes.
- Lüttcken, Sven. 2010. *Handeln im Zeitalter virtuoser Performance. Texte zur Kunst* 79, «Life at Work»: 37-53.
- Maset, Pierangelo, Rebekka Reuter und Hagen Steffel (Hg.). 2006. *Corporate Difference : Formate der Kunstvermittlung*, Lüneburg: Hyde.
- Masuch, Bill. 2006. *Der offene Raum. HandlungsRäume in Kunst und Kunstvermittlung*. In: Pierangelo Maset, Rebekka Reuter und Hagen Steffel (Hg.). 2006. *Corporate Difference : Formate der Kunstver-*

mittlung, Lüneburg: Hyde, 87-128.

—
Mersch, Dieter. 2004. Performativität und Ereignis. Überlegungen zur Revision des Performanz-Konzeptes der Sprache. In: Jürgen Fohrmann (Hg.): Rhetorik. Figuration und Performanz, Schriftreihe Germanistische Symposien, Berichtband 25. Stuttgart: Metzler, 502–535. Online unter <http://www.dieter-mersch.de/download/mersch.performativitaet.und.ereignis.pdf>, 15.11.2010.

—
Mörsch, Carmen. 2007. Queering Kunstvermittlung: Über die mögliche Verschiebung dominanter Verhältnisse auf der documenta 12. *Ästhetik und Kommunikation* 137, 38. Jahrgang: 29 – 36.

—
Mörsch, Carmen. 2009. Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen: Die documenta 12 Vermittlung zwischen Affirmation, Reproduktion, Dekonstruktion und Transformation. In: Carmen Mörsch u.a. (Hg.): Kunstvermittlung 2. Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12. Berlin/Zürich: diaphanes.

—
O’Neill, Paul und Mick Wilson (Hg.). 2010. Curating and the educational turn. London: Open Editions.

—
Rancière, Jacques. 2009. Der unwissende Lehrmeister. Fünf Lektionen über die intellektuelle Emanzipation. Wien: Passagen.

—
Rebentisch, Juliane. 1997. Performativität, Politik, Bedeutung. Judith Butler revisited. *Texte zur Kunst* 27, «Formfragen»: 61-71.

—
Schober, Anna. 2009. Ironie, Montage, Verfremdung. Ästhetische Taktiken und die politische Gestalt der Demokratie. Paderborn: Fink.

—
Schumacher, Eckhard. 2000. Passepartout. Zu Performativität, Performance, Präsenz. *Texte zur Kunst* 37, «Performance».

—
Sonderegger, Ruth. 2000. Hauptsache performativ. *Texte zur Kunst* 37, «Performance».

—
Sternfeld, Nora. 2010. Das gewisse Savoir/Pouvoir. Möglichkeitsfeld Kunstvermittlung. In: Arbeitsgemeinschaft Deutscher Kunstvereine (Hg.): COLLABORATION Vermittlung Kunst Verein. Ein Modellprojekt zur Förderung zeitgemäßer Kunstvermittlung an Kunstvereinen in Nordrhein-Westfalen. Köln.

—
Verwoert, Jan. 2009. I Can, I Can’t, Who Cares?, *Open* 17, <http://classic.skor.nl/article-4177-nl.html?lang=en>, 26.10.2010.

—
Wirth, Uwe. 2002. Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität. In: Ders. (Hg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt am Main: Suhrkamp.