

# Art Education Research No. 2/2010

Carmen Mörsch / Eva Sturm

## Vermittlung - Performance - Widerstreit

Wir werden uns in diesem Text zweistimmig an acht Begriffen abarbeiten. Die Begriffe sind: Kunst und ihre Fortsetzungen, Kunstvermittlung, Gewalt, Performativität, Widerstreit, Öffentlicher Raum, Differenz, Rhizomaticity – Vielstimmigkeit.

### KUNST UND IHRE FORTSETZUNGEN

Eva Sturm

Im Jahr 2000 stellte Monika Schwärzler im Anschluss an die Tagung «Dürfen die das? Kunst als sozialer Raum. Art – Education – Cultural Work - Community» (vgl. Rollig/Sturm 2002) als Tagungsbeobachterin fest, es habe sich gezeigt, dass eine Vielzahl von Kunstbegriffen im Umlauf seien. *Zeigst Du mir Deinen Kunstbegriff, zeig ich Dir meinen*, so sei die Tendenz gewesen.

Wir zeigen unseren Kunstbegriff gleich zu Beginn. Man und frau muss immer damit rechnen, dass diese Begriffe gleichzeitig die Voraussetzungen und die Konsequenzen für jedes Sprechen und jedes Agieren im Zusammenhang mit Kunst sind. Wenn wir unseren Kunstbegriff zeigen, dann wollen wir ihn nicht festzurren, sondern eine Hoffnung an Kunst und eine Beobachtung im Zusammenhang damit zum Ausdruck bringen. Wir versprechen uns etwas von Kunst, das Stella Rollig (2004) einmal als eine Art Potenz zum «Durcheinanderwirbeln des Immergleichen» charakterisierte.

Wir denken zudem, dass Kunst zwar existiert, aber eigentlich immer erst Relevanz erhält, wenn sie für bestimmte Menschen in bestimmten Zusammenhängen Relevanz bekommt.

Wir finden also, dass Kunst ihre Benutzer und Betrachter allerlei Geschlechts braucht, um zu existieren. Sie braucht eine Entfaltung in kommunikativen Räumen.

In diesem Sinn stellte Karl-Josef Pazzini vor einigen Jahren die Behauptung auf, *Kunst würde nicht existieren, es sei denn als angewandte* (Pazzini 2002: 9f). Und mit dem Begriff «angewandte» meinte er nicht unbedingt das, was man herkömmlicher Weise unter angewandter Kunst versteht, sondern deren An-

wendung; eine Wendung an Kunst, eine Zuwendung. Kunstvermittlung – in welcher Form auch immer – sei eine Form der Anwendung von Kunst. Man kann auch sagen, eine Art der Fortsetzung von Kunst. Und diese Fortsetzung geschieht je spezifisch: Sie kann eher auf Repräsentation gerichtet, stärker an Normen orientiert sein, eher einen abgesicherten Diskurs sprechend; oder sie kann auf Anwendung als Befragung gerichtet sein, als Erforschung von etwas, das wahrzunehmen ist und seinerseits ein materialisiertes oder prozessualisiertes Dokument für etwas bildet, das von etwas anderem handelt als genau von dem, was zu sehen ist. Mit solchen Beschreibungen ist man bereits mitten in der Vermittlung von Kunst gelandet, dort, wo die Überlegungen beginnen, wie sich Kunst konkret fortsetzen kann.

### KUNSTVERMITTLUNG

Eva Sturm

In diesem letzten Gedanken steckt bereits eine Charakterisierung des Bereiches *Kunstvermittlung* – der Name ist erstens unmöglich und zweitens uferlos. Er ist insofern unmöglich, weil er tut, als könne man Kunst vermitteln. Und dabei kann man das gar nicht. Man kann, so unsere These, nur je spezifisch Räume herstellen, in denen sich vielleicht etwas ereignet, das mit den jeweiligen Menschen, die mit Kunst zu tun haben, und mit den jeweiligen künstlerischen Arbeiten zu tun hat. Der Name *Vermittlung* hingegen suggeriert Ankunft und Verbindung. Stattdessen müsste das Unvermittelbare im Zentrum von Begegnungen mit künstlerischen Arbeiten stehen. Denn Kunst – und hier wird es für Kunstvermittlung, egal in welcher Form, ob als Text oder als Aktion oder als Tonbandführer oder als Inszenierung oder als aktionistisches Vorgehen etc., schwierig und aufregend – hat mit dem *nicht Zeig- und Sagbaren* zu tun. Sie berührt immer eine Grenze oder mehrere, an der bzw. an denen die Frage der Darstellbarkeit virulent wird. Diese Virulenz, so unser Verdacht, müsste sich eigentlich in der Kunstvermittlung fortsetzen. Die Form, das Medium, das, was wahrnehmbar ist, ist Inhalt – zumindest in

der Kunst ist das so, vermuten wir.

Kunst hat in diesem Sinn mit Übersetzung von Unsagbarem und Unsichtbarem zu tun und Kunstvermittlung auch. Letztere tendiert mitunter dazu, zu tun, als wäre sie «neutral». Das geht aber nicht, vor allem, wenn man die These beibehält, dass Kunst nur als je angewandte existiert. Und wenn man den Begriff *Anwendung* auch noch mit Jacques Derridas Begriff der *Dekonstruktion* in Verbindung bringt, dann muss jede Kunstvermittlung spezifisch überlegt und entwickelt werden, um ihre eigene Form mit aufs Tapet zu bringen. Der Begriff Dekonstruktion meint hier so etwas wie kritische Würdigung, Untersuchung der Baupläne und der Art der Herstellung dieser Baupläne gleichzeitig.

So stellt sich also in kunstvermittlerischen Aktionen, egal wie klein oder groß sie sind, eigentlich immer die Frage des *Wie*. Welche diskursiven, welche denk- und handlungsmöglichen Räume werden hergestellt? Wer spielt darin welche Rolle? Wer wird in welche Rolle gebracht? Wer darf was und was macht man/frau dabei mit dem, was an Kunst da ist? Es gilt daher, darauf zu achten, wie solche Räume entstehen, wie weit sie reichen und was in ihnen hergestellt wird.

Wie weit sie reichen - ich erwähnte, der Begriff *Kunstvermittlung* sei uferlos. Das ist er deshalb, weil sich alle möglichen Menschen im Betriebssystem Kunst als Kunstvermittler und Kunstvermittlerinnen bezeichnen (von Händlern, über Galeristen bis zu personalen Kunstvermittlern, Kuratoren, Kritikern allerlei Geschlechts), Menschen mit durchaus unterschiedlichen Interessen. Es gibt keine Festlegungen, keine fixen Ränder, ebenso wenig, wie es einen feststellbaren, für alle gültigen Rand der Kunst gibt. Die Grenzen sind beweglich. Und darin steckt, so meinen wir, die Möglichkeit *mit* dem Begriff zu arbeiten, ihn weiter zu benutzen, um seine Unmöglichkeit wissend.

Es zeigt sich: Kunstvermittlung, welche Akte auch immer dazu gerechnet werden, ist eine Art das Museum zu verlebendigen. Es / das Museum wird performt.

## GEWALT

Carmen Mörsch

Der Begriff der Verlebendigung wurde von Karl-Josef Pazzini in Bezug auf das Museum dekonstruiert. KunstvermittlerInnen und MuseumspädagogInnen versuchten sich vergeblich an der Verlebendigung des Museums, denn im Museum ginge es vornehmlich um den Tod.<sup>1</sup>

Eine der wichtigsten Praktiken des Museums sei die der Stillstellung. Es sei Speicher und Display für Dinge, die aus den Zirkulationsprozessen der Gesellschaft ausgetreten sind, die jedoch von einer mit der entsprechenden Definitionsmacht ausgestatteten Gemeinschaft der Erhaltung wert erachtet werden und daher in das Museum als einer Art Zwischensphäre

<sup>1</sup> Pazzini 2003. Auszüge: 43-56, 116-135, 168-176.

überführt werden. Dort würden sie zu Konservierungszwecken versorgt und gelagert wie Mumien oder zu sehen gegeben wie Reliquien. Ihre vormals vielfältigen Funktionen sind auf die andächtige Betrachtung und auf die Herstellung des kollektiven, hegemonial legitimierten Gedächtnisses reduziert und verdichtet. Semiophoren nennt der polnische Museologe Krzysztof Pomian (2007) Dinge in dieser Zwischenzone. Oft geht es dabei um Dinge von Leuten, die bereits gestorben sind oder um diese toten Leute selbst.

Und nicht nur die Dinge werden im Museum stillgestellt, sondern auch seine BesucherInnen: Als VermittlerInnen sind wir nur allzu vertraut mit dem, was das Museum mit den Körpern seiner BesucherInnen macht. Die Körper verlangsamten sich nach dem Eintritt ins Museum, sie kommen wiederholt zum Stillstand; die Stimmen erklingen nur mehr gedämpft. Nicht selten wird die Atmung unwillkürlich flacher – vermehrtes Gähnen ist die Folge.

Doch Pazzini zufolge geht es im Museum nicht nur um den Tod, sondern - und wir folgen ihm in dieser Argumentation - auch um Mord. Das fängt an in der Kolonialzeit, als die Museen entstanden sind und es in Westeuropa Usus war, Leute aus den Kolonien zu töten, um sie - zum Beispiel wegen der für europäische KünstlerInnen inspirierenden Ornamente ihrer Tätowierungen - auszustopfen und ins Völkerkundemuseum zu stellen. Oder man sich versklavter Menschen (Johnston-Arthur 2009), namenloser Mordopfer und hingerichteter Mörder bediente, um medizinische Schausammlungen mit ihren Einzelteilen zu bestücken. Es geht bei der Tatsache weiter, dass der größere Teil einer Museumssammlung häufig aus Kriegsbeute besteht, dass es sich bei den Dingen im Museum oft um Dinge handelt, die Leuten weggenommen werden, die zuvor getötet oder unterworfen worden sind. «If I go to the British Museum, I hardly find anything British» erzählt mein Kollege Dilip Sur<sup>2</sup>. Die im Moment sehr intensiv geführten öffentlichen Debatten und geheimen diplomatischen Verhandlungen um Restitution - sei es die Rückgabe von jüdischem Eigentum oder von kolonisierten Gesellschaften entwendeten Artefakten, oder der Aufschwung des Kunsthandels im Zusammenhang mit den Plünderungen irakischer Museen zur Zeit des Golfkrieges - lassen auch KunstvermittlerInnen und MuseumspädagogInnen nicht kalt und stellen sie vor die Herausforderung, Partei zu nehmen.

Doch nicht nur in dieser augenscheinlichen und dennoch allzu selten explizit gemachten Dimension sind Museen Orte der Gewalt. Auch ihre konstitutiven Praktiken - das Ordnen, Klassifizieren, Kategorisieren und durch das Anlegen von Sammlungen aus dem Zusammenhang reißen - sind gewaltvolle Akte. Gewaltvoll in dem Sinne, dass sie der Mitherstellung

<sup>2</sup> Dilip Sur ist ein Maler aus New Dehli und lebt in London. Das Zitat stammt aus einem privaten Gespräch bei der Eröffnung der gemeinsamen Ausstellung «Ark2000 - Kunstbrücke/ Artbridge Projekt», Dilston Grove, London, 2000.

der symbolischen Ordnung dienen, der Mitherstellung eines dominanten Textes. Der Mitherstellung einer Sprache, die als natürlich gegeben gilt und in die wir eingeführt werden schon im Moment unserer Geburt (wenn es zum Beispiel heißt «es ist ein Junge» oder «es ist ein Mädchen» – Anrufungen, durch die wir und die, die uns umgeben, als erstes lernen, unser Geschlecht als von Natur gegeben zu begreifen. Später gehen wir dann auf einen Besuch ins Hygienemuseum in Dresden, nur zum Beispiel). In diesem Sinne sind Museen genuine Bildungsorte. Durch ihre Räume und die Anordnungen und Narrative ihrer Displays helfen sie mit zu zeigen, wie wir die Welt zu verstehen haben und verweisen uns jeweils an unseren Ort. Unter anderem diese Arbeit an der Herstellung der symbolischen Ordnung verweist auf den grundlegend performativen Charakter des Museums.

#### PERFORMATIVITÄT

Carmen Mörsch

Soweit die durch die neue Museologie, die *critical museology* seit etwa 30 Jahren vielfältig fortgeschriebene Kritik am Museum als Institution. Doch was fangen wir als VermittlerInnen damit an? Ein Vorschlag ist, bei der Vermittlungsarbeit in diesen geliebten, gehassten, gemiedenen, verachteten und begehrten, omnipräsenten und unsichtbaren Orten, die Museum heißen, auf einen naiven pädagogischen Gestus des guten Willens und der guten Absichten, auf einen Glauben an den Auftrag und die Fähigkeit zur Verlebendigung und die damit verbundene Hybris zu verzichten. Stattdessen Museen als Räume zu begreifen, in denen eine Bearbeitung eben dieser gewaltvollen Dimension möglich sein könnte. Weil diese nicht in den Museen abgeschlossen lagert wie in einem Bunker oder einem hochgesicherten Überseecontainer. Sondern weil sie jedes einzelne Subjekt durchdringt, konstituiert und herstellt, egal auf welcher Position es sich befindet, welche Positionalität es für sich wählt und welche ihm zugewiesen wird.

Dieser Vorschlag impliziert eine kritische Auseinandersetzung mit dem Museum, mit seinen Funktionen als Institution und mit dem was darin jeweils von wem wie zu sehen gegeben wird. Diese kritische Auseinandersetzung ist umso dringender, als durch das Gesagte klargeworden ist, dass Museen auch Bildungsanstalten zur Zurichtung von Subjekten sind.

Und diese Möglichkeit einer kritischen Auseinandersetzung haben wir. Denn auch wenn das Museum machtvoll und gewaltvoll ist, so ist es dennoch kein Diktator (und Sie merken, dass ich das Museum mehr und mehr als Subjekt benenne).

Anhand dieser Feststellung komme ich zum Performativitätsbegriff. Wir folgen dabei dem armenisch-amerikanischen Performancekünstler und Kunstpädagogen Charles Garoian, der in seinem Text «Performing the Museum» (2001) das Museum als

einen Ort beschreibt, der sich durch alle an ihm beteiligten Akteure – die Direktorin, die Historie, die Ausstellungspraxis, den globalen Markt, die Reinigungskräfte, die träge Bürokratie, die lokale Politik, die BesucherInnen, die, die NICHT hineingehen, die abwesend sind, die, die in der Presse seine Schließung oder einen Wechsel in der Leitung fordern, die VermittlerInnen, die auf der Schwelle agieren, usw. immer wieder neu herstellt. Das Zusammenspiel aller dieser Herstellungsakte ist das Museum als ein jeweils Zusammengesetztes (und die Verbindung zu unserem Subjektbegriff wird dadurch möglicherweise noch klarer). Das Museum, so begriffen, enthält trotz oder wegen seiner Einbettung in Herrschaftsverhältnisse in jedem Augenblick das Potential zur Veränderung. Je nachdem, welche Allianzen, welche Politiken, welche konzertierten und ungeplanten Handlungen zu seiner Herstellung jeweils beitragen. Das Museum, so begriffen, fordert insbesondere diejenigen, die darin arbeiten dazu auf, Position zu beziehen in Bezug auf die politische Frage, an der Herstellung welcher Art von Museum sie gerne mitwirken möchten. «Museums should become places different from jails or hospitals» sagt mein Kollege David Dibosa.<sup>3</sup> Garoian beantwortet die Frage in seinem Text, indem er Kriterien für ein zeitgemäßes Museum aufstellt.

Für ihn ist es ein Ort für die aktive Auseinandersetzung mit den Wahrnehmungs- und Interaktionsweisen der BesucherInnen<sup>4</sup>. Für den konstitutiven Einbezug des diversen kontextuellen Wissens der BesucherInnen. Für die kritische Vermittlung von bereitgestelltem autorisiertem Wissen. Für die Reflexion und Transparenz der Funktionsweisen der Institution. Für Partizipation im Sinne einer Beteiligung und vor allem auch einer Mitbestimmung bei der Arbeit der Repräsentation. Und für vernetzte, interdisziplinäre Zugangsweisen bei allen diesen Aspekten.

Versuchen VermittlerInnen, an der Herstellung eines Museums in diesem Sinne zu arbeiten, so geraten sie zwangsläufig in Widersprüche.

#### WIDERSTREIT

Eva Sturm

Der Widerstreit, so Jean-Francoise Lyotard in seinem Buch mit dem gleichnamigen Titel von 1983, ereignet sich zwischen zwei Sätzen, vor allem aber zwischen verschiedenen Diskursarten.<sup>5</sup> Prinzipiell ist er nicht zu schlichten, weil die übergreifende Urteilsregel fehlt. Im Unterschied dazu findet der Rechtsstreit innerhalb eines gemeinsamen diskursiven Raumes statt – der allerdings, gerade in der US-amerikanischen

<sup>3</sup> Konversation im Rahmen seines Gastvortrags in der Vertiefung «ausstellen und vermitteln» des Master of Art Education der ZHdK, November 2009.

<sup>4</sup> Zu diesem und den folgenden Kriterien vgl. Garoian 2001.

<sup>5</sup> Dazu zählt Lyotard: kognitiv-wissenschaftlich, ökonomisch, philosophisch, narrativ und andere Diskursarten. Vgl. Koller 1999.

Rechtssprechung<sup>6</sup> – immer wieder neu definiert wird (vgl. Butler 1998). Das Problem ist, dass der Widerstreit oft in einem Rechtsstreit «verpuppt» ist. Dann schweigt eine Konfliktpartei, sie unterliegt. Solches Schweigen verweist nicht nur darauf, dass die Diskurse in ihrer Unterschiedlichkeit unterschiedlich gewertet werden, es verweist auch genau auf das, was in der Diskursart, die sich durchgesetzt hat, *nicht* gesagt werden kann (Koller 1999). Die Konsequenz, so Lyotard, lautet: «Jedes Unrecht muss in Sätze gebracht werden. Eine neue Kompetenz (oder ‚Klugheit‘) muss gefunden werden» (Lyotard 1989: 32f).

*Es bedarf einer angestregten Suche, um die neuen Formations- und Verkettungsregeln für die Sätze aufzuspüren, die dem Widerstreit, der sich im Gefühl zu erkennen gibt, Ausdruck verleihen können, wenn man vermeiden will, daß dieser Widerstreit sogleich von einem Rechtsstreit erstickt wird und der Alarmruf des Gefühls nutzlos war. Für die Literatur, eine Philosophie und vielleicht sogar eine Politik geht es darum, den Widerstreit auszudrücken, indem man ihm entsprechende Idiome verschafft (Lyotard 1989: 33).*

Vielleicht geht es in der Kunstvermittlung – so wie in der Kunst auch – genau darum: Räume zu schaffen, in denen Uneinigkeit und Uneinverstandensein kultiviert werden können, in denen noch nicht alles fixiert und in Hierarchien eingeordnet ist. Vielleicht kann man Räume herstellen, in denen nichts mehr so sicher ist, wie es schien, sondern *prekär* bleibt oder wird.

Unsere Vermutung ist, dass Museen als öffentliche Bildungsinstitutionen, als institutionelle Gefäße für den Auftritt und das Stattfinden von Kunst sehr gut geeignet sind, um den Widerstreit zu kultivieren, um eine Berührung des Öffentlichen mit dem so genannten Privaten in einem kritischen, geteilten Raum zu ermöglichen. Und hier sei der Wert des Öffentlichen betont, denn der Widerstreit kann vor allem dann kultiviert werden, wenn Museen nicht unter einem Firmenlogo Werbung für einen Produkt- oder einen anderen Namen machen müssen, und sich der Firmendiskurs wie ein juridischer Diskurs benimmt.

#### ÖFFENTLICHER RAUM (PUBLIC SPHERE)

Carmen Mörsch

Aber ist das Museum wirklich gut geeignet, um den Widerstreit zu kultivieren? Kann es ein Ort sein, an dem die Herstellung einer Öffentlichkeit im Sinne eines Streitraumes für Stimmen, von denen keine zum Schweigen gebracht wird, gelingt?

Welche Subjekte, wenn wir uns in den Museen umschauchen, nehmen teil an der von uns sehr geschätzten und begehrten Auseinandersetzung? Und welche dagegen performen das Museum, evozieren den Widerstreit im Lyotardschen Sinne durch ihr

Schweigen, durch ihre insbesondere für Vermittlerinnen so schmerzhaft spürbare Abwesenheit? Denn wir wollen doch, dass sie hineinkommen – die, die in aller Regel draußen bleiben. Wir arbeiten daran, dass sie kommen, dass sie sich eingeladen fühlen, den Wert unserer Institutionen schätzen lernen und, wie es so schön heißt, die ihnen unterstellte Angst vor der Schwelle, auf der wir stehen, abbauen.

Auf der Tagung «Dürfen die das?», die Eva eingangs erwähnte und die für die Entwicklung und Theoretisierung des Arbeitsfeldes der Kunstvermittlung im deutschsprachigen Raum extrem wichtig war, gab es noch eine zweite Tagungskommentatorin: Rubia Salgado, Mitarbeiterin von maiz, dem autonomen Zentrum von und für Migrantinnen in Linz. Sie wies auf die zähen Machtgefälle in dieser spezifischen öffentlichen Sphäre des etablierten Kulturbetriebs hin und sprach von der Gefahr, oder der Tatsache, dass die dominante Kultur und ihre Institutionen widerständige Potentiale und differente Subjektpositionen gerne vereinnahmen, sie als Alibi instrumentalisieren, ihr Anderssein domestizieren, um sich damit zu schmücken und die eigene Transformation dabei tunlichst zu vermeiden (Salgado 2002). Sie sprach auch von der Absicht dieser Anderen, differenten Subjektpositionen, nicht etwa *einbezogen* zu werden, sondern einen Teil dieses exklusiven Raumes aktiv zu besetzen, Platz darin zu nehmen, einen Teil der Privilegien zu enteignen, wegzunehmen, zu übernehmen und damit zu tun, was sie für richtig halten.

Will sich das Museum in der Gegenwart als Ort für Öffentlichkeit verstehen, der den von feministischer Seite kritisierten Habermass'schen Entwurf einer Versammlung aufgeklärter weißer männlicher Bürgerlichkeit überschreitet, so steht am Anfang die Anerkennung der Tatsache, dass es zunächst das Museum selbst ist, welches heute auf die Herstellung solcher Öffentlichkeiten angewiesen ist. Es ist zuallererst die Institution selbst, die von ihnen profitiert, denn sie helfen ihr, ihre Existenz in der Gegenwart zu legitimieren. Das Museum muss sich überlegen, was es denen, die ihm auf diese Weise helfen, zurückgeben will. Der artikulierte Wille zur Veränderung wäre der erste Preis, den das Museum an diese zeitgenössisch entworfene Öffentlichkeit zu zahlen bereit sein müsste. Das bedeutet, es muss sich in diesem Prozess fragil, angreifbar, disponibel und transformierbar machen. Ein riskantes Unterfangen, das sich zu einer Bedrohung ausweiten kann.

#### DIFFERENZ

Eva Sturm

Von hier aus sei noch einmal zur Kunstvermittlung und zur Kunst zurück gekehrt. Beides sind Unternehmungen, in denen etwas eine zentrale Rolle spielt, das man mit poststrukturalistischem Vokabular *Differenz* nennen könnte. Differenz meint dabei – zum

<sup>6</sup> Die US-amerikanische Rechtssprechung geht weniger vom Gesetzbuch als von Präzedenzfällen aus.

Beispiel im Sinne von Jacques Derrida – nicht so sehr, dass sich ein Insgesamtes immer mehr aufspaltet in viele Teile und dabei wesentlich gleich und sich-selbst bleibt, sondern es meint, dass es immer nur Differentes gibt, immer nur ein Von-einem-zum-anderen und kein Ganzes. «Es gibt nichts, weder in den Elementen noch im System, das irgendwann oder irgendwo einfach anwesend wäre. Es gibt durch und durch nur Differenzen und Spuren von Spuren», schreibt Derrida (vgl. Raunig 2000: 151).

Das heißt, dass keine Wahrheit, kein Kern existiert, sondern immer nur Bewegungen. Und es heißt, dass eigentlich nichts quasi von sich aus dominiert, es sei denn, es wird in eine Hierarchie gebracht. Alles ist hergestellt – aktiv und passiv. Zum Beispiel die Hierarchie eurozentristischer Blicke, die Dominanz der Zusammensetzung weiß-männlich-heterosexuell als Maß und Kriterium für Abweichungen, die stets an den Rand gedrängt werden wollen.

Kunst sei, schrieb Pierangelo Maset einmal, ein *Raum differentieller Artikulationen* (Maset 1995). Zunächst ungerichtet und prinzipiell Hierarchien testend. Je andere Fragen und Probleme tauchen auf, weil immer andere Menschen beteiligt sind, die sich anders artikulieren, andere Fragen verfolgen und von diesen verfolgt werden. Wenn man/frau nun dem Diskurs über Kunst, in welchem auch solche Fragen wie jene, die Derrida stellt, eine Rolle spielen können, die Potenz zur Differenz versagt, dann wird es nicht heterogen, sondern homogen.

Wir plädieren hier für eine «differentielle Kunstvermittlung», also eine Kunstvermittlung, die nicht auf Selbstfindung aus ist, auf Wahrheit und Abschluss, sondern die auf Bewegung und auf Differenz setzt, auf das Heterogene, das Nicht-Letztgültige, das Analytische und Kritische. Wir plädieren für eine Kunstvermittlung, die sich «künstlerisch» versteht, und das heißt nicht, dass sie selbst Kunst ist oder sein soll, sondern von Kunst lernt. Sie lernt von Kunst zum Beispiel, dass es keine Lösungen gibt, sondern Setzungen in unterschiedlichen Räumen und in der Zeit, stets medial realisiert, kontextgebunden, aus Bündeln unterschiedlicher Vorgangsweisen und Methoden gebaut. Eine differentielle Kunstvermittlung versteht sich als forschendes und verknüpfendes Vorgehen, das seine eigene Medialität, seine eigenen Voraussetzungen und sein Zusammengesetztsein je konkret befragt und thematisch macht.

#### RHIZOVOCALITY - VIELSTIMMIGKEIT

Carmen Mörsch

Eine solche differenzielle Kunstvermittlung kann potentiell in jedem Museum realisiert werden, egal wie autoritär oder demokratisch es sich als Institution generiert.

Denn Dekonstruktion im Derridaschen Sinne meint das Arbeiten, das Produzieren innerhalb eines

dominanten Textes, das Knacken seiner Widersprüche von innen heraus.

Das ist die prototypische Position einer sich kritisch verstehenden Kunstvermittlerin. In diesem weiblich konnotierten Arbeitsfeld haben wir – wie andere Mädchen auch – gelernt, Verbote zu umgehen, im Unsichtbaren oder Halbsichtbaren unser Ding zu machen und unseren Weg taktisch zu gestalten auf einer Gratwanderung zwischen Affirmation und Subversion, manchmal an der Grenze zum Rausschmiss. Die Erfahrung dieser Gratwanderung ist möglicherweise etwas, das uns in dieser Rolle mit manchen anderen gratwandernden Subjektpositionen verbinden und solidarisch sein lassen könnte – falls wir daran interessiert sind.

Janna Graham schlägt den Begriff der «radical diplomacy»<sup>7</sup> vor, um die Vielschichtigkeit und die Ambivalenzen einer Vermittlung als kritische Praxis zu benennen – Vermittlung in die eigene Institution hinein, zu den Förderinstitutionen und Sponsoren, in das eigene Team, in die scientific community oder das Praktikerinnen-Netzwerk, und irgendwann einmal zu den Leuten, mit denen wir arbeiten wollten, den sogenannten TeilnehmerInnen. Vielstimmigkeit, repräsentiert in der multiplen Persönlichkeit der Kunstvermittlerin, deren erstes Wissen das Wissen um die verschiedenen Sprachen ist und deren erstes Können darin besteht, den Wechsel der Vokabulare je nach Kontext intuitiv und blitzartig zu vollziehen.

Doch jede Diplomatie verfolgt einen oder mehrere Zwecke. Was ist das Begehren der differenziell und kritisch arbeitenden KunstvermittlerInnen? Wozu die ganze Anstrengung?

Wir wünschen uns, dass diese Anstrengung langfristig dazu führt, dass das Museum eine öffentliche Sphäre bildet, in der eine andere Art der Vielstimmigkeit die Handlungen strukturiert. Die unter dem Paradigma der Rhizovocality steht, wie es die feministische Erziehungswissenschaftlerin Alicia Youngblood Jackson (2003) als Begriff entfaltet: Eine Vielstimmigkeit unterschiedlicher Positionalitäten und ProtagonistInnen, bei der gleichzeitig und vor allem die Erfahrung der Begrenztheit und der Grenzhaftigkeit der Stimme möglich wird. Die das Schweigen als Form der Artikulation würdigt. Wo Widersprüchlichkeiten, Wiederholungen, Unterbrechungen und Überlagerungen und vor allem deutlich unterschiedliche SprecherInnenweisen und -positionen wuchern können. Wo Machtverhältnisse nicht nur benannt, sondern auf der Ebene der Repräsentation bearbeitet werden können. Und wo diese öffentliche Sphäre von der Institution unterstützt und aktiv hergestellt wird – zum Beispiel durch Ressourcen, durch Verzicht auf Privilegien, durch

7 Graham, Janna: Un-role-ing the Educational Role of the Museum: Toward a radical diplomacy? Vortrag an der Annual Conference der Association of Art Historians 2008, «Location: the Museum, the Academy and the Studio», Tate Britain und Tate Modern, London, April 2008.

Durchlässigkeit, Transparenz, Offenheit und die Dekonstruktion der eigenen Hierarchien: Performing the Museum as a Public Sphere.

#### Literatur

- Butler, Judith. 1998. Haß spricht. Zur Politik des Performativen. Berlin.
- Garofalo, Charles R. 2001. Performing the Museum. *Studies in Art Education* 42(3): 234-248.
- Johnston Arthur, Araba Evelyn. 2009. »... um die Leiche des verstorbenen M[.]en Soliman ...« Strategien der Entherzigung, Dekolonisation und Dekonstruktion österreichischer Neutralitäten. In: Belinda Kazeem, Charlotte Martinz-Turek und Nora Sternfeld (Hg.): Das Unbehagen im Museum. Wien: Turia & Kant.
- Koller, Hans-Christoph. 1999. Bildung und Widerstreit. München.
- Lyotard, Jean-Francois. 1989. Der Widerstreit. München.
- Maset, Pierangelo. 1995. Ästhetische Bildung der Differenz. Stuttgart.
- Pazzini, Karl-Josef. 2000. Kunst existiert nicht, es sei denn als angewandte. In: Brigitte Wischnack (Hg.): Tatort Kunsterziehung. *Thesis. Wissenschaftliche Zeitschrift der Bauhaus-Universität Weimar*, 46 (2) : 8-17.
- Pazzini, Karl-Josef. 2003. Die Toten bilden. Wien.
- Pomian, Krzystof. 2007. Der Ursprung des Museums. Berlin.
- Raunig, Gerald. 2000. Wien Feber Null. Eine Ästhetik des Widerstands. Wien.
- Rollig, Stella. 2004. Aus Zuschauern Mitwirkende machen. In: Landeshauptstadt München, Claudia Büttner (Hg.): kunstprojekte\_riem. Wien/New York.
- Rolling, Stella und Eva Sturm (Hg.). 2002. Dürfen die das? Kunst als sozialer Raum. *Art / Education / Cultural Work / Communities*. Wien.
- Salgado, Rubia. 2002. Dürfen die das? Einige Bemerkungen aus der Perspektive von Migrantinnen. In: Dürfen die das? Kunst als sozialer Raum. *Art / Education / Cultural Work / Communities*. Wien.
- Youngblood Jackson, Alecia. 2003. Rhizovocality. *Qualitative Studies in Education* 16 (5): 693-710.