

## **Marco Cavallo – Ein blaues Holzpferd als „Symbol der Freiheit“ oder Viele Ideologien, keine Theorien?**

Nach einer Vermittlungsaktion Ende der 1980er Jahre im Museum, bei welcher die TeilnehmerInnen (Alltags-)Objekte ausgewählt und zu den Kunstwerken in Beziehung gesetzt hatten, wollte ein interessierter Teilnehmer wissen: *Auf welches pädagogische Konzept beruft ihr euch bei dieser Arbeit?* Das war eine einfache Frage, aber sie brachte mich zum Stottern, es war auch eine intime Frage, fast wie: *Welche Partei wählen Sie?* Sollte/konnte ich mich outen?

Hätte ich in Ruhe nachgedacht, dann wäre meine Antwort damals wohl irgendwo zwischen Schillers *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen* (Kunst bzw. ästhetische Erziehung als gesellschaftsveränderndes Moment) und Walter Benjamins *Programm eines proletarischen Kindertheaters* gelegen (*das Kaltstellen der moralischen Persönlichkeit ... macht ungeheure Kräfte frei für das eigentliche Genie der Erziehung: die Beobachtung.*<sup>1</sup>). Aber ein *pädagogisches Konzept? Gar keines*, hätte ich ehrlicherweise antworten müssen (denn mit Pädagogik und Schule hatte ich damals wenig im Sinn – wenn überhaupt, dann noch am ehesten mit einer demokratischen Schule, *Modell Summerhill*, wo freiwilliges, selbstreguliertes Lernen passiert). Oder *viele* – Interaktionspädagogik, Theaterpädagogik, das emanzipatorische Theater Augusto Boals, Animazione-Theater (kreative, reflexive, kommunikative Phase), die Pädagogik Paulo Freires, erfahrungsbasiertes Lernen (nach John Dewey) und noch einiges mehr.

Ich war (trotz Absolvierung des ersten einschlägigen österreichischen Hochschullehrgangs) keine *Museumspädagogin*. Die außerinstitutionelle *Vermittlungsarbeit*, die ich als Mitglied von T.E.A.m (Team EigenArt/museum) durchführte, fand mit Erwachsenen und Lehrlingen in verschiedenen Museen statt, mit Schule hatte das fast nichts zu tun. Anfang der 1990er Jahre gab es bereits eine Reihe von Angeboten (von freien Gruppen, nicht von Museen) für Kinder und Jugendliche, bzw. SchülerInnen, aber erwachsene BesucherInnen mussten sich mit Frontalführungen begnügen. Kaum wurde an Personen gedacht, denen der Umgang mit Museen nicht oder wenig vertraut ist, zu deren *Habitus* es nicht gehört, Artefakte zu genießen (*Habitus als Produkt von sozialem und kulturellem Kapital*, Bourdieu<sup>2</sup>). Wir sahen jede Menge Handlungsbedarf, wollte das Museum nicht das Privileg weniger BildungsbürgerInnen bleiben.

Neben gesellschaftspolitischen Ansprüchen und soziologischen Bezügen bestimmte meine Arbeit auch noch das Idealbild kundiger, fragender BesucherInnen, die vor der *Autorität*<sup>3</sup> des kulturellen Erbes nicht eingeschüchtert verstummen, sondern es sich (kritisch) aneignen; die danach forschen, ob sie denn selber darin vorkommen, und wenn nein, warum nicht; die wissen wollen, wie sie es zu ihrer Angelegenheit machen können (wie etwa in der *Ästhetik des Widerstands* von Peter Weiss, siehe die Analyse des Pergamon-Frieses durch die studierenden Arbeiter<sup>4</sup>). Und die darüber hinaus ermächtigt sind, der kulturellen

---

<sup>1</sup> Benjamin, Walter: „Programm eines proletarischen Kindertheaters (1928)“ in: ders.: *Über Kinder, Jugend und Erziehung*. 2. Aufl., Frankfurt a. M. 1969, S. 79-86.

<sup>2</sup> Bourdieu, Pierre: „Elemente zu einer soziologischen Theorie der Kunstwahrnehmung“ in: ders.: *Zur Soziologie der symbolischen Formen*. Frankfurt: Suhrkamp 1974

<sup>3</sup> *Objects have no authority, people do*. Hubbard & Birchler, Installation im O.K-Linz 1993

<sup>4</sup> „*Rings um uns hoben sich die Leiber aus dem Stein, zusammengedrängt zu Gruppen, ineinander verschlungen oder zu Fragmenten zersprengt ...*“, Der Pergamonfries im Pergamon Museum in Berlin: <http://www.info.libertad.de/blogs/7/651>, Februar 2013

Überlieferung ihre eigenen (Be)Deutungen hinzuzufügen. Demnach galt es, den Blick auf Inhalte zu richten, die in der musealen Repräsentation bislang fehlten. Mit der aus Schweden importierten *Geschichte von unten* und der Bewegung *Grabe, wo du stehst* waren Personengruppen in den Fokus geraten, die bislang weder Gegenstand noch AdressatInnen musealer Präsentationen gewesen waren. Ich hatte ein Museum in einer ehemaligen Textilindustrieregion eingerichtet<sup>5</sup> und mir war deutlich geworden, dass in Museen üblicherweise die Geschichten derer erzählt werden, die einmal im Besitz der (wertvollen) Dinge waren, die es dort zu sehen gibt. Wie konnten Menschen im Museum Platz nehmen, die den Sammlungen keine materiellen Zeugnisse ihres Daseins stiften konnten (weil ihnen diese nicht gehörten) und denen die Institution ununterbrochen ihre Bedeutungslosigkeit vor Augen hielt? Sie taten gut daran fernzubleiben.

Was es in dieser Situation brauchte, waren neue, andere Museen, die gerade das Fehlende zeigten, oder mindestens eine Kulturvermittlung, die mittels personaler, zeitintensiver Methoden (Heiderose Hildebrand) *den alten Museen* einen Zugang zu *neuem Publikum* eröffnete.

Die Qualität von Kunst, Auslöser und Anlass für Kommunikation sein zu können, faszinierte mich seit meinen Erfahrungen mit dem Theater (z. B. Augusto Boal<sup>6</sup>) und meiner Lektüre von Giuliano Scabias *Das große Theater des Marco Cavallo*.<sup>7</sup> *Phantasiearbeit in der Psychiatrischen Klinik Triest* (sehr empfehlenswert!), der in Zusammenarbeit mit dem Psychiater Franco Basaglia mit künstlerischen Mitteln an der Öffnung der Psychiatrischen Klinik in Triest mitgewirkt hatte. Sogar einige seit Jahren stumme PatientInnen entwickelten durch Gesang, Malerei und den Bau des riesigen Pferdes Marco Cavallo<sup>8</sup> wieder ihre eigene Artikulationsfähigkeit jenseits der *gesprochenen* Sprache. Das Holzpferd (zu hoch für das Tor der Psychiatrischen Klinik) brach buchstäblich einen Weg in die Freiheit.

Im Museum, einem Ort, *an dem Subjektivität und materielles Substrat der objektiven Verhältnisse zusammentreffen* (Dietmar Larcher), werden immer Bedeutungen verhandelt. Um die Kommunikation zu intensivieren, kann Vermittlung auf der Seite der Objekte etwas hinzufügen (Erklärungen, Erläuterungen, Texte, Medien) oder die Wahrnehmungs-, Kritik- und Genussfähigkeit der Subjekte erweitern (*Was sehen Sie? nicht: Das sollen Sie erkennen!*). Dabei spielt das gesprochene Wort immer eine herausragende Rolle. Aber das Sprechen über ein Objekt in einem Prozess der Annäherung erfordert zugleich, sich zu distanzieren. Selten geschieht die stumme Überwältigung durch einen sinnlichen Eindruck oder der unvermittelte Genuss, viel häufiger müssen die BetrachterInnen aktiv werden. Vor der Kommunikation (der verbalen oder nonverbalen) braucht es neben der Gelegenheit zur *Erfahrung* auch noch die Fähigkeit und die Bereitschaft zur Äußerung des Erlebten. Auslöser und Anlass für Kommunikation können übrigens auch Alltagsobjekte sein.

Die Kulturvermittlung verfügt über Methoden, die den (lernenden) Subjekten *Erfahrungsmöglichkeiten* bieten und ihnen Gelegenheit zu Begegnungen mit anderen und mit Museumsobjekten (auch Kunst) geben, die eine Kultur der Langsamkeit, der Sorgfalt, der Aufmerksamkeit und Reflexion (Horst Rumpf)

---

<sup>5</sup> „Lebendes Textilmuseum Groß-Siegharts“, [https://www.siegharts.at/de/Lebendes\\_Textilmuseum\\_3](https://www.siegharts.at/de/Lebendes_Textilmuseum_3)

<sup>6</sup> Boal, Augusto: Theater der Unterdrückten. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1979

<sup>7</sup> Scabia, Giuliano: Das grosse Theater des Marco Cavallo, Suhrkamp, 1979

<sup>8</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=LBp2ujRB4TQ>, Februar 2013

begründen oder in ein ästhetisches Projekt münden (Gert Selle: *Mit der persönlichen Wahl seines Gegenstandes wählt das Subjekt zugleich sich selbst.*<sup>9</sup>)

Ich sehe mich mehr als Kultur- denn als Kunstvermittlerin und damit meine ich unter anderem, durch die Vermittlungsarbeit Ermutigung und Ermächtigung der BetrachterInnen erreichen zu wollen. Mein pädagogisches (?) Ziel ist also, Kritikfähigkeit, Handlungsfähigkeit, Gestaltungsfähigkeit oder anders, *Emanzipation mittels ästhetischer Bildung* (Klaus Mollenhauer) zu fördern. Der/die KulturvermittlerIn hat als *Facilitator* die Möglichkeit, von den Erfahrungen der BesucherInnen (z. B. Lehrlingen der Elektromechanik) auszugehen und deren Interesse an den Museumsobjekten zu entdecken. Das funktioniert leichter, wenn sie selber den Gegenstand finden, der sie anspricht (es gibt kein *richtig* oder *falsch*), neugierig macht, provoziert, irritiert, wenn persönliche Bezüge hergestellt werden können und der Respekt und die Aufmerksamkeit des Museums (der MitarbeiterInnen, die es repräsentieren) gegenüber den TeilnehmerInnen vorhanden sind.

Etwa seit Ende der 1990er Jahre ist der Anspruch der *Partizipation* bei der Vermittlungsarbeit immer mehr in den Vordergrund gerückt. Vom Mitreden, Mitwirken und Mitentscheiden zwar weit entfernt, besteht dennoch eine Tendenz, der Definitionsmacht der Institution und ihrer VertreterInnen keine Monopolstellung mehr einzuräumen (... *viele Menschen an vielen Orten wissen viele Dinge.*<sup>10</sup>). An die Stelle intellektueller Arroganz tritt das Vertrauen in die BesucherInnen. Dass etwa eine Gruppe von SeniorInnen (keineswegs Fachleute, aber fachlich vorbereitet im Irish Museum of Modern Art, IMMA) eine Ausstellung zeitgenössischer Kunst kuratierte, ist dafür ein rares, aber sehr gutes Beispiel.

Zusammenfassend konstituiert sich das Leitbild meiner Arbeit aus einer Menge Ideologie und Literatur aus anderen Fachbereichen (und von männlichen Autoren), das ergibt noch keine *Theorie der Kulturvermittlung*. Noch immer sind die Fragen weitgehend unbeantwortet, *was im Prozess der Vermittlung zwischen den Teilnehmenden, den Kunstvermittlerinnen, den Objekten und dem Material geschieht, was überhaupt passieren soll und: ob wir Kunst/Kulturvermittlerinnen alle das Gleiche tun? Was unter einer Frontalführung oder einem Kunstgespräch verstanden wird, ist inzwischen bekannt, aber wie können wir interaktive und aktionsorientierte Formate, die sich am Projektlernen orientieren, mit einer – allgemein verständlichen – Bezeichnung benennen, bei der man nicht den halben Ablauf erläutern muss? Wenn wir noch nicht einmal Namen für die Vorgänge haben, wie kann es da eine Theorie geben? Wie können Aussagen über die Realität der Kunst- und Kulturvermittlung getroffen und Prognosen erstellt werden, wodurch gelingende (im Sinne von bereichernd für alle Beteiligten) Kommunikation wahrscheinlicher wird?*

Es ist nicht wenig geschrieben worden in den letzten 30 Jahren, den Prozessen der Kunst- und Kulturvermittlung sind die Referenzen zu den Systemen der Soziologie, der Pädagogik, der Kunsttheorie eingeschrieben, sie sind nach ihrer Form, ihrem psychologischen, philosophischen, künstlerischen Charakter (z. B. von Eva Sturm<sup>11</sup>) und ihren Ansprüchen oder unbewussten Wirkung nach (z. B.

---

<sup>9</sup> Selle, Gert: Das ästhetische Projekt. Plädoyer für eine kunstnahe Praxis in Weiterbildung und Schule. 2. verbesserte Aufl., Unna: LKD-Verlag 1992

<sup>10</sup> Büro für Kulturvermittlung (Hg.): Museen, Keyworker und lebensbegleitendes Lernen: Gemeinsame Erfahrungen in fünf Ländern (Redaktion: Gabriele Stöger und Annette Stannett). Wien 2001

<sup>11</sup> Sturm, Eva: Von Kunst aus. Kunstvermittlung mit Gilles Deleuze. Wien: Turia + Kant 2011

von Carmen Mörsch<sup>12</sup>) vermessen worden, nicht zu vergessen den vor einigen Jahren erschienenen Band *educational turn*<sup>13</sup> (der die Handlungsräume der Kunstvermittlung als kritische Praxis untersucht), um nur einiges zu nennen.

Daher meine ich, wir sollten nicht nach *der Theorie*<sup>14</sup> suchen, sondern nach *Theorien*. Fangen wir einfach an, darüber *nachzudenken*, erlauben wir uns, zu *beobachten*, zu *reflektieren* und zu *analysieren*, zu *archivieren*<sup>15</sup> und weiter zu denken ...

Quelle: Salon Kulturvermittlung. Ein Projekt von Eva Kolm und Gabriele Stöger: Unter der Adresse <http://salonkulturvermittlung.at/> wurden zwischen März 2012 und März 2013 in etwa monatlichem Abstand 15 Artikel mit 47 Kommentaren verfasst. Diese Vorarbeit mündete in der Tagung: Theorien-Thé am 15. März 2013 in der Akademie der bildenden Künste Wien.

---

<sup>12</sup> Mörsch, Carmen: KUNSTVERMITTLUNG 2. Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12. Ergebnisse eines Forschungsprojekts. Berlin: diaphanes 2009

<sup>13</sup> schnittpunkt, Beatrice Jaschke, Nora Sternfeld (Hg.) in Zusammenarbeit mit Institute for Art Education, Zürcher Hochschule der Künste: *educational turn*. Handlungsräume der Kunst- und Kulturvermittlung. Wien: Turia + Kant 2012

<sup>14</sup> Theorie, [griech.]:

Allg.: T. bezeichnet das systematische, nach bestimmten Prinzipien geordnete Beobachten und Erklären der Realität. T. schafft Erkenntnisse, die als Instrument zur Ordnung und Bewältigung des Alltags (Praxis) eingesetzt werden können.

Spez.: Es wird unterschieden zwischen

1. reiner T., die auf keine Zwecke außerhalb des bloßen Erkennens gerichtet ist (ugs. auch abwertend gemeint), und
2. einem wissenschaftlichen Aussagensystem, das (z. B. aufgrund empirischer Befunde) in der Lage ist, das Eintreten von Ereignissen (mit einer bestimmten Wahrscheinlichkeit) vorauszusagen.

Quelle: Schubert, Klaus/Martina Klein: Das Politiklexikon. 5., aktual. Aufl. Bonn: Dietz 2011.

<sup>15</sup> <https://archivdervermittlung.at/>