

# Art Education Research No. 2/2010

Nora Landkammer

## Die BesucherInnen fehlen. Welche BesucherInnen?

**Ein Nach-denken zum Symposium *KUNST [auf] FÜHREN. Performativität als Modus und Kunstform in der Kunstvermittlung*<sup>1</sup>**

Zwischen kritischen Anmerkungen zu einzelnen Beiträgen, viel Lob und Einwänden zum zeitlichen und organisatorischen Aufbau des Symposiums hörte ich bei der Abschlussdiskussion und nach der Veranstaltung mehrere kritische Stimmen, deren sehr unterschiedliche Positionen sich bei mir zu einem Nachhall zusammenfügten: Die BesucherInnen, die TeilnehmerInnen fehlen. Wir hätten über Vermittlung gesprochen und dabei das Publikum vergessen. Wir sprächen – zugespitzt – als VermittlerInnen letztendlich nur noch über uns selbst.

Ich könnte hier die einzelnen Beiträge Revue passieren lassen, um zu versuchen diese Kritik zu entkräften. Welcher Gedanke sollte denn hinter allen Ausführungen stehen wenn nicht der, Kunsträume für verschiedene Publika relevant und als Handlungs- und Lernräume produktiv zu machen? Statt die Kritik zu entkräften, will ich ihr aber nachgehen und sie weiterdenken, weil ich denke, dass sie auf zentrale Punkte in der Reflexion über Vermittlung verweist. Ich möchte der Frage nachgehen, was dieses «Fehlen» erzeugt hat und es in verschiedene, und doch nicht klar trennbare Zusammenhänge stellen: in den der Entwicklung des Vermittlungsdiskurses; in den spezifischen Zusammenhang des Nachdenkens über Vermittlung, der aus dem Forschungsprojekt auf der documenta 12<sup>2</sup> hervorgegangen ist; in den von Theorien der Performativität und genereller in den des Zusammenspiels von Theorie und Praxis in der Vermittlung.

### KRITIK DER INKLUSION UND DAS PUBLIKUM ALS POTENTIALITÄT

Kunsträume für diejenigen zu Orten produktiver Auseinandersetzung zu machen, die sich dort nicht

ohnein zuhause fühlen, gehört zur grundsätzlichen (Selbst-)Beauftragung von Kunstvermittlung. Eva Sturm unterscheidet Kunstvermittlung von anderen diskursiven Formaten im Kunstfeld durch ihre Art der Arbeit an den Grenzen des Kunstfeldes. Während diskursive Veranstaltungen – die Eva Sturm mit dem Titel «Kunstkommentar» zusammenfasst – ebenso wie andere «Positionierungen» im Sinne Bourdieus zur Festschreibung der Grenzen des Feldes beitragen können, arbeitet Kunstvermittlung an der Überschreitung dieser Grenzen (Sturm 2002: 200 f.).

KunstvermittlerInnen, die ihre Arbeit als gesellschafts- und institutionskritisch denken, setzen sich jedoch in der Förderung von Inklusion und Publikumsorientierung, die seit den 1990ern auch in Kunsträumen im deutschsprachigen Raum institutionellen Rückhalt gewinnt, mit wesentlicher Kritik auseinander. Bernadett Lynch etwa konfrontiert in ihrem Text «If the Museum is the Gateway, who is the Gatekeeper?» 2001 das Paradigma der Inklusion – den Ruf, über Vermittlung dem Publikum und vor allem neuen Publikumsgruppen, die bisher dem Museum ferngeblieben sind, Zugang zu ermöglichen – mit kritischen Fragen. «Access to what and by whom?»<sup>3</sup> ist die relevante Frage. Was bedeutet es, wenn Kunstinstitutionen Gruppen von Menschen, die als «ausgeschlossen» wahrgenommen werden, Zugang ermöglichen wollen? Neue Publika tragen zunächst zur Legitimation der Institutionen in Zeiten neoliberalen Abbaus der Kulturförderung bei. Die Inklusion liegt also klar im Interesse des Kulturbetriebs (Sternfeld 2005). Die Idee der Inklusion bedeutet aber auch die Anmaßung, bereits zu wissen, was im Interesse derer liegt, denen Zugänge ermöglicht werden sollen. Nämlich das, was in der Kunstinstitution aktuell zu finden ist. ««Access» and «inclusion» suggest that the Museum, as gatekeeper «allows» access to something so valuable as to be critically unchallenged» (Lynch 2001: 13).

Anstatt zu diskutieren, wie Zugang ermöglicht werden kann, fragt Lynch danach, was es ist, das

<sup>1</sup> Kunsthalle Fridericianum, Kassel, 20.6.2009.

<sup>2</sup> Teamforschungsprojekt der documenta 12 Vermittlung. Mörsch/Forschungsteam der documenta 12 Vermittlung 2009.

<sup>3</sup> So zitiert Bernadett Lynch ein Mitglied des «Community Advisory Panel» des Manchester Museum (Lynch 2001: 13).

Menschen verschiedener kultureller und sozioökonomischer Hintergründe davon abhält, Kunstinstitutionen für sich zu nutzen (Lynch 2001: 12). Sie richtet den Blick also auf die Ausschlussmechanismen. Eine mögliche Konsequenz, wenn man die Kritik des Inklusionskonzepts ernst nimmt, ist, in der Diskussion von Kunstvermittlung den Fokus stärker auf die Kunstinstitutionen und die Rolle von VermittlerInnen im institutionellen Gefüge zu legen. Wie wird Ausschluss in Kunstinstitutionen produziert, und wie werden die Ausschlussmechanismen in der Vermittlungssituation wirksam? Wenn Kunsträume für verschiedene Publika und insbesondere für Menschen, die dort nicht bereits selbstverständlich anwesend sind, zu Orten produktiver Auseinandersetzung werden sollen, muss die Hinterfragung des autorisierten Wissens und der impliziten Vorannahmen in Kunstinstitutionen über ihre BesucherInnen und über das, was wissens-, sehens- und diskutierenswert ist, die Basis bilden. Institutionen und VermittlerInnen müssen bereit sein, sich von ihren BesucherInnen verändern zu lassen.

Im Vermittlungsteam der documenta 12, aus dem auch die Zusammenarbeit zwischen den OrganisatorInnen der Tagung KUNST [auf] FÜHREN hervorgegangen ist<sup>4</sup>, führte die oben ausgeführte Kritik zu einer starken Fokussierung auf die Rolle der VermittlerIn selbst und die Handlungsspielräume der Vermittlung in der Institution. Dieser Fokus war auch grundlegend für das Teamforschungsprojekt der d12-Vermittlung. Das Aktionsforschungsprojekt zielte darauf, als VermittlerIn die eigene Arbeit zu erforschen. BesucherInnenforschung war mithin die Kontrastfolie, vor der sich der Ansatz des Projekts definierte, das eigene Handeln zum Gegenstand kritischer Reflexion zu machen. Bei aller Heterogenität im Team und in den Fragestellungen, die im Forschungsprojekt bearbeitet wurden, lag den Diskussionen im Team die Kritik an der Idee des Zugangs zur Ausstellung und zum autorisierten Wissen über sie zugrunde, sowie eine Hinwendung zur Frage, wie dieses autorisierte Wissen und das Funktionieren von Kunsträumen in Kunstvermittlungssituationen in Frage gestellt werden kann. Die Frage, wie in Vermittlungssituationen nicht nur Zugang zur Kunst entstehen, sondern möglicherweise auch neues Wissen produziert werden kann, führte viele d12-VermittlerInnen dazu, sich intensiv damit auseinanderzusetzen, was sie in Vermittlungssituationen genau tun, was ihr Handeln ermöglicht und welche Bedingungen dieses Handeln rahmen.

Um zur Frage der «fehlenden BesucherInnen» zurückzukommen: Hat die Konzentration auf die Rolle der VermittlerIn im Denkkontext der d12 – und bei unserer Tagung – einfach zu einem Mangel an Aufmerksamkeit für die BesucherInnen von Kunstinstitutionen geführt? Ich möchte behaupten, dass

die ausgeführte Kritik vielmehr direkte Auswirkungen darauf hat, wie «BesucherInnen» im Sprechen über Vermittlung (von der Position der VermittlerIn aus) überhaupt vorkommen können. Wenn die Kritik am Konzept des Zugangs ernst genommen wird, kann Vermittlung nicht über «BesucherInnen» als Entitäten, als gegebene Größe mit klar zuweisbaren, als subjektiv oder objektiv gedachten Interessen, auf die dann Vermittlungsprogramme zugeschnitten werden, sprechen. «Den Besucher» gibt es ebensowenig wie «den Betrachter».<sup>5</sup> Das Sprechen über «die BesucherInnen» wird als «Design des Anderen» (Schwärzler 2002) sichtbar, das eher etwas über die VermittlerIn, die Institution und ihre Begehren aussagt, als über die, die teilnehmen sollen.<sup>6</sup>

Wenn es also darum geht, dass die VermittlerIn nicht schon im Vorhinein wissen will, was bei Vermittlungssituationen herauskommt, kann im Nachdenken über Vermittlung, das über eine konkrete Situation mit einer bestimmten BesucherInnengruppe hinausgeht, «die/der BesucherIn» nicht mehr eine fix definierte, Größe sein, die maximal in verschiedene «Zielgruppen», deren Eigenschaften bekannt sind, eingeteilt wird. Wenn es um die Frage geht, wie Kunstinstitutionen und VermittlerInnen von ihren BesucherInnen lernen können, kann es entweder um konkrete Leute gehen, mit denen man arbeitet, oder «die/der BesucherIn» wird zu einer Figur der Potentialität, letztlich zu einer Leerstelle.

Ich würde also die Hypothese formulieren, dass das beim Symposium kritisierte «Fehlen der BesucherInnen» aus einem Unvermögen, einer Verunsicherung entsteht, mit der Figur der/des Besuchers/BesucherIn umzugehen. Ein Unvermögen, das aus der Kritik am Konzept des «Zugangs» und den darin vorweggenommenen Annahmen der Institution über ihre Publika und «Nicht-Publika», der «Prä-Produktion» des Gegenübers (Schwärzler 2002: 150f.), die eine Partizipation bereits verunmöglichen, entsteht.

#### KUNSTVERMITTLUNG UND PERFORMATIVITÄT

Bevor ich weiter auf diese Hypothese eingehe und versuche zu beschreiben, welcher blinde Fleck in dieser Bewegung zur BesucherIn als Potentialität entstanden ist, möchte ich auf den thematischen Fokus unseres Symposiums eingehen und beschreiben, wie dieser die angesprochene Problematik meiner Ansicht nach verstärkt.

«Performativität als Modus und Kunstform in der Kunstvermittlung» war der Untertitel der Veranstaltung. Der Untertitel kündigt zwei verschiedene

4 Das Symposium wurde von Anna Schürch, Bernadett Settele, Sandra Ortmann und mir organisiert – wir alle arbeiteten 2007 im Vermittlungsteam der d12.

5 «There Is No Such Thing as a Visitor» stellt Judith Mastai in ihrem gleichnamigen Artikel fest (Mastai 2007: 10 f.).

6 Schwärzler (2002) beschreibt als «Design des Anderen» den Prozess, in dem die Teilnehmenden in partizipatorischen Kunstprojekten, die «in hymnischer Form angerufen[en]» «Wunschkandidaten, Unbekannten» (148) imaginiert und vereindeutigt werden.

Formen an, *performative Kunstvermittlung* zu verstehen. Erstens ging es bei der Tagung um die grundsätzliche Performativität jeder Vermittlungssituation. Zweitens beschäftigten sich Beiträge damit, wie diese Performativität der Vermittlungssituation, eventuell im Rückgriff auf die Performancekunst, bewusst für eine kritische Kunstvermittlung eingesetzt werden kann<sup>7</sup>.

Bei der Rede von der generellen Performativität der Vermittlungssituation geht es darum, die Aufmerksamkeit darauf zu richten, dass VermittlerInnen, Institutionen, Kunst und Publikum in der Vermittlungssituation durch performative Akte, die immer auf der Wiederholung von ihnen vorausgehenden Akten basieren, hergestellt werden. Die Institution existiert nicht einfach, sondern sie wird durch das Sprechen über sie und das Verhalten in ihr, als ein komplexes Set von Normen (wieder-) hergestellt. Die Brille der Performativität kann Möglichkeiten der Veränderung in den Blick bringen, die nicht in einer (unmöglichen) radikalen Kritikposition liegen, die sich als außerhalb verortet, sondern die in kleinen Abweichungen in der «Wiederaufführung», kleinen Fehlern und Auslassungen, liegen.

Wird Vermittlung mit dem Fokus auf ihre Performativität betrachtet, werden alle Elemente von Vermittlungssituationen mit Konzentration auf die Bedingungen ihrer Herstellung angeschaut (vgl. Garoian 2001). Dabei kommt zur beschriebenen Unsicherheit im Bezug auf die Figur der BesucherIn die Feststellung, dass auch das Publikum durch die Wiederholung der eben für das Publikum angemessenen Verhaltensweisen in Kunsträumen, oder durch die Abweichung davon, in der Vermittlung (wieder-) hergestellt wird. Mit der Kritik eines stabilen, dem performativen Akt vorgängigen Selbst (Butler 2002: 12) werden letztlich auch die Elemente von Vermittlungssituationen, derer sich VermittlerInnen sicher zu sein glauben – nämlich sie selbst – durch den Fokus auf die performative Herstellung verunsichert<sup>8</sup>.

Das legt drei Vermutungen zum zentralen Stellenwert, der bei der Tagung der Figur der VermittlerIn eingeräumt wurde, nahe. Erstens ist, eben weil der Fokus auf Performativität die scheinbaren Sicherheiten im eigenen Handeln verunsichert, die eigene Rolle mit Blick auf ihre performative Produktion besonders interessant, wenn man sich von Verunsicherung einen Lernprozess erwartet. Zweitens ist sie das Element der Vermittlungssituation, auf das wir (als VermittlerInnen) unter dem Blickwinkel der Konstruktion noch am meisten Zugriff zu haben scheinen. Drittens: Wenn über die Performativität der Vermittlungssituation *von der Position der VermittlerIn* aus nachgedacht wird, scheint dabei im Hintergrund die vereinfachende

Vorstellung einer Abfolge von Herstellungsprozessen aufzutauchen, in der die TeilnehmerInnen von Vermittlungsprogrammen das letzte Glied der Kette darstellen – was nahelegt, sich zuerst mit der eigenen Position als VermittlerIn auseinanderzusetzen. In den Blick rückt so zunächst, dass das Performen der VermittlerIn zugleich Einfluss auf die Handlungsspielräume der TeilnehmerInnen hat, und nicht die ebenso gültige Annahme, dass das Performen des «Publikums» Effekte im Handeln der VermittlerIn hat, die sie nicht vollständig kontrollieren kann.

Eine weitere Überlegung zu den «fehlenden BesucherInnen» (die eine neue Argumentationsrichtung einschlägt, weshalb ich sie hier nicht ausführlich diskutieren will) lässt sich zu der bei der Tagung in den Raum gestellten Idee, für die Nutzung der Performativität von Vermittlung die Performancekunst heranzuziehen, anstellen. Die Kritik klang schon bei der Tagung in der Frage von Andrea Hubin an, ob die Performance für die Anliegen der Vermittlung die richtige Referenz wäre. Der Rückgriff auf Performancekunst würde immer eine neue Problematik in die Vermittlungssituation einführen, nämlich die der Auseinandersetzung mit einer Bühnensituation, einer Trennung von KünstlerIn und ZuschauerInnen. Diese Trennung resp. der Versuch, sie aufzuheben, ist in der Tradition der Performancekunst wesentlicher Gegenstand der Auseinandersetzung. Dennoch wird sie, u.a. durch die bewusste Auseinandersetzung, auf den Plan gerufen. Die Vermittlungssituation ist hingegen mit einer Projektion von Authentizität (vgl. Henschel 2009) verbunden. Um Performativität für Transformation in der Arbeit mit BesucherInnen einzusetzen, sei damit Performancekunst, so Andrea Hubin, kein geeigneter Ausgangspunkt. Zugespielt griff Carmen Mörsch diese Überlegung in ihrem Feedback zur Tagung an die OrganisatorInnen auf. Sie formulierte die These, dass über den Rückgriff auf Performancekunst in der Vermittlung «ein KünstlerInnenhabitus zur Hintertür hereinkommt». Ein KünstlerInnenhabitus, der den eigenen künstlerisch-vermittlerischen Akt thematisiert und für die Autonomie der Vermittlung in der Institution eintritt, dessen Perspektive aber die TeilnehmerInnen und ihre (potentiellen) Beiträge in Vermittlungsaktivitäten an den Rand des Interesses schiebt und mithin das eingangs bestimmte Grundanliegen, für Menschen, die da nicht eh schon arbeiten o.ä. Kunstinstitutionen zu Räumen von produktiver Auseinandersetzung und Austausch zu machen, aus dem Blick verliert.

#### WELCHE BESUCHERINNEN?

Ein weiterer Punkt zur Tagung KUNST [auf] FÜHREN führt zur Frage des Unvermögens, der Unsicherheit im Sprechen über die BesucherInnen von Vermittlungsangeboten zurück. Mehrere Beiträge beim Symposium, insbesondere die Antworten von Anna

7 Die Zweiteilung hat Anna Schürch mit ihren zwei Kabelschlaufen in Reaktion auf Sabine Gebhart Finks Ansatz der Dopplung des performativen Aktes veranschaulicht (Gebhardt Fink/Landkammer/Schürch 2010, in dieser Ausgabe).

Schürch und mir auf Sabine Gebhart Finks Ausführungen<sup>9</sup>, genauso wie der Vortrag von Andrea Hubin und Bernadett Settele<sup>10</sup>, versuchten über das Reflektieren über *bestimmte* Vermittlungssituationen mit konkreten TeilnehmerInnen hinauszugehen. Anna Schürch und ich nahmen Fragen der Vermittlung *allgemein* in den Blick – um diese an Beispielen während des Symposiums zu diskutieren, was sicher nur ansatzweise stattgefunden hat. Der Vortrag von Andrea Hubin und Bernadett Settele war aus der Reflexion über die Praxis auf der 5. berlin biennale und die Konzeptionsarbeit dafür hervorgegangen und beschrieb damit eine Bewegung der Theoriebildung zwischen Erfahrung und theoretischem Nachdenken von der Position der VermittlerInnen aus. Dabei wurde der theoretischen Reflexion im Vergleich zu den ihr zugrunde liegenden Beispielen aus dem Projekt viel Platz eingeräumt. Die hier diskutierte Problematik hat mit dem Ineinandergreifen von Theorie und Praxis viel zu tun. Wenn wir es ablehnen, BesucherInnen als Konstrukte zu verdeutlichen, deren Eigenschaften und Interessen wir bereits kennen, weil das eine Partizipation im Sinne der Produktion neuen Wissens, einer Veränderung der Institution, eines Lernens von den TeilnehmerInnen verunmöglicht, und gleichzeitig von einzelnen, konkreten Vermittlungssituationen abstrahieren, über welche BesucherInnen können wir dann sprechen? Sie werden zur Figur der Potentialität, zur Leerstelle im Sprechen. Im schlechtesten Fall – wie es einige KritikerInnen unserer Tagung feststellten – schließt sich diese Lücke einfach, anstatt im Sprechen ihren Platz einzunehmen. Sozusagen einen Platzhalter, der für das Begehren der KunstvermittlerInnen steht, dass er von den konkreten TeilnehmerInnen mit ihrem Wissen und ihren Handlungen gefüllt wird.

Diese offene Lücke sollte nicht der Schlusspunkt dieser Überlegungen sein – sie mag zwar elegant klingen, aber das ist zu einfach. Wenn wir über Kunstvermittlung nachdenken wollen, die das Museum für BesucherInnen und Menschen, die nicht ohnehin schon ins Museum kommen, zu Handlungs- und Lernorten macht, dann müssen die unterschiedlichen Plätze, die Menschen in der Gesellschaft zugewiesen werden (und damit die unterschiedlichen Voraussetzungen dafür, wie sie Kunsträume nutzen wollen und können) ernst genommen werden. Über TeilnehmerInnen als leere Figuren der Potentialität zu reden (was ja de facto eh niemand tut, es war Produkt meiner Argumentation), neigt dazu, in die Illusion einer freien Entfaltung unterschiedlicher Interessen zu kippen, die die verschiedenen gesellschaftlichen Voraussetzungen verschweigt. Hier komme ich auf die Theorie

der Praxis und Praxis der Theorie zurück. Während das d12-Forschungsprojekt und auch der Beitrag zur berlin biennale Theorie und Praxis verbunden haben, in dem KunstvermittlerInnen ihre Arbeit kontinuierlich hinterfragt und resultierende Überlegungen wieder in die Arbeit eingehen haben lassen, stellt sich die Frage, wie Settings aussehen müssten, in denen über Vermittlung und über ihre TeilnehmerInnen nachgedacht werden kann, und dabei Platz für eine Offenheit gegenüber dem, was TeilnehmerInnen in die Vermittlungssituation einbringen können, bleibt und gleichzeitig die gesellschaftlichen Voraussetzungen der Teilnahme nicht unter den Tisch fallen. In Projekten, die längerfristige Zusammenarbeit mit TeilnehmerInnengruppen planen und darin auch einen Reflexionsprozess über Vermittlung anlegen, ist ein Nachdenken, das nicht nur in Bezug auf die Rolle der VermittlerIn selbst zwischen konkreter Erfahrung und Versuch der Thesenbildung hin- und herpendelt, sondern die selbe Bewegung in Bezug auf TeilnehmerInnen vollzieht<sup>11</sup>, möglich. Wenn etwa Janna Graham und Shadya Yasin aus ihren Positionen der Leiterin und der (ehemaligen) Teilnehmerin von «Teens behind the Scenes»<sup>12</sup> an der Art Gallery of Ontario zweistimmig über die Aktivitäten und die Programmatik des Youth Council schreiben (Graham/Yasin 2007), wird der Begriff der «audience» sowohl theoretisch auseinandergenommen als auch durch Erzählungen von Formen des Handelns, sich-Organisierens, der Aushandlungen und Positionierungen in einem Museum «verkompliziert». In einem Setting, in dem es darum

11 Die BesucherInnenforschung wurde zu Beginn als «Kontrastrafolie» erwähnt. Hier macht es Sinn, noch einmal darauf einzugehen, warum (nicht partizipatorische) Publikumsforschung nicht das Modell ist, das hier für das Nachdenken über die unbekannteren, begehrten BesucherInnen vorgeschlagen wird: die hier formulierte Notwendigkeit, TeilnehmerInnen in die Reflexion über Vermittlung einzubinden, ist nicht gleichzusetzen mit dem Anliegen, Vermittlung an den in Umfragen geäußerten Interessen von MuseumsbesucherInnen auszurichten. Judith Mastai problematisiert in dem zitierten Text «There is no such thing as a visitor» (2007) dieses Anliegen. Die Reaktion auf Publikumswünsche läuft wiederum Gefahr, gesellschaftliche Ungleichheiten zu vernachlässigen. Wer wird dabei gefragt? Wer hat für sich überhaupt ein Interesse an einem solchen Ort definiert und beansprucht für sich die Position, einem Museum in einem Fragebogen Tipps geben zu können? Wer formuliert seine Anliegen gleich so, dass sie von Museumsleuten verstanden werden? Mastai bringt dagegen das Argument von «gefühlten» und «ungefühlten» Interessen von BesucherInnen ein. Diese Argumentation ist wiederum problematisch, da sich die museum professionals somit anmaßen, die «objektiven» Interessen zu kennen. Ich würde vielmehr dagegensetzen, dass ja VermittlerInnen und andere Museumleute auch eigene Interessen an ihrer Programmgestaltung haben können, dass es aber darum geht anzuerkennen, dass das partikuläre Interessen sind und nicht die «aller». Im Gegensatz zu den hier vereinfacht dargestellten Modellen der BesucherInnenforschung gibt es in Projekten, die TeilnehmerInnen zu einer intensiven Zusammenarbeit im institutionellen Kontext einladen die Möglichkeit, Interessen und Positionierungen in Aushandlungsprozessen kennenzulernen, zu definieren und zu schärfen.

12 Das Programm *Teens behind the Scenes*, mittlerweile *Youth Council*, existiert seit 1999 an der Art Gallery of Ontario in Toronto. Das Council ist eine Gruppe junger Leute, die das Museum mit Aktivitäten und Ausstellungen erweitern und herausfordern. <http://www.ago.net/youthcouncil>, 10.12.2010.

9 Vortrag: Quergelesen und zurückgesprochen. Ein Vortrag zu Performancetheorie in Dialogform. Text basierend auf dem Vortrag (Gebhardt Fink / Landkammer / Schürch 2010) in dieser Ausgabe.

10 Vortrag: Performing the Vermittler\_in. Text basierend auf dem Vortrag (Settele 2010) in dieser Ausgabe.

geht, sich in einer heterogenen Gruppe das Museum anzueignen und Handlungsmöglichkeiten für sich selbst und andere in diesem institutionellen Kontext zu entwerfen, gibt es zwar vielleicht keine BesucherInnen. Aber einen Raum für das Nachdenken über

Vermittlung zwischen unterschiedlichen Öffentlichkeiten, Positionierungen und Interessen. Ich hoffe, dass aus der Leerstelle, die beim Symposium ins Blickfeld getreten ist, solche Projekte hervorgehen.

#### Literatur

—  
Butler, Judith. 2002. Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie. In: Uwe Wirth (Hg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

—  
Garoian, Charles R. 2001. Performing the museum. *Studies in Art Education. A Journal of Issue and Research* No.42, Issue 3.

—  
Gebhart Fink, Sabine, Nora Landkammer und Anna Schürch. 2010. Quergelesen und zurückgesprochen. Ein Dialog zu Performancetheorie und Vermittlung. *Art Education Research* 1 (2).

—  
Graham, Janna und Shadya Yasin. 2007. Reframing Participation in the Museum: A syncopated Discussion. In: Griselda Pollock und Joyce Zemans (Hg.): *Museums after Modernism. Strategies of Engagement*. Malden: Blackwell.

—  
Henschel, Alexander. 2009. Der – unmögliche Wunsch nach unmittelbarer Vermittlung. In: Carmen Mörsch und Forschungsteam der d12 Vermittlung: Kunstvermittlung 2. Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung. Ergebnisse eines Forschungsprojekts. Berlin/Zürich: diaphanes.

—  
Lynch, Bernadette. 2001. If the Museum is the Gateway, who is the Gatekeeper? *Engage* 11: 12-21.

—  
Mastai, Judith. 2007. There Is No Such Thing as a Visitor. In: Griselda Pollock und Joyce Zemans (Hg.): *Museums after Modernism. Strategies of Engagement*. Malden: Blackwell.

—  
Mörsch, Carmen und Forschungsteam der documenta 12 Vermittlung. 2009. Kunstvermittlung 2. Zwischen Dienstleistung und kritischer Praxis. Ergebnisse eines Forschungsprojekts. Berlin/Zürich: diaphanes.

—  
Schwärzler, Monika. 2002. Bedürftige, alter egos, schöne Unbekannte. Vom richtigen Design des Anderen in partizipatorischen Kunstprojekten. In: Eva Sturm und Stella Rollig (Hg.): *Dürfen die das? Kunst als sozialer Raum*. Wien: Turia+Kant.

—  
Settele, Bernadett. 2010. Performing the Vermittler\_in. *Art Education Research* 1 (2).

—  
Sternfeld, Nora. 2005. Der Taxispielertrick. Vermittlung zwischen Selbstregulierung und Selbstermächtigung. In: Beatrice Jaschke, Charlotte Martinz-Turek, Nora Sternfeld / Schnittpunkt (Hg.): *Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen*. Wien: Turia + Kant.

—  
Sturm, Eva. 2002. Woher kommen die KunstvermittlerInnen? Versuch einer Positionsbestimmung. In: Ebd. und Stella Rollig (Hg.): *Dürfen die das? Kunst als sozialer Raum*. Wien: Turia+Kant.