

# 1 Einleitung: Das räumliche Zu-sehen-Geben der Kunstvermittlung

Kunstvermittlung ereignet sich in einer Vielzahl unterschiedlicher Räume. Sie findet in Ausstellungsräumen, in Schulen, im Park oder im virtuellen Raum statt. Die Akteur\_innen<sup>1</sup> der Kunstvermittlung entscheiden, in welchen Räumen sie auf welche Weise agieren, welche Wege sie gehen, wo sie verweilen oder wo sie stören möchten. Gebunden sind sie dabei an die vom Raum ausgehenden Regeln und je eigenen Routinen, die individuelle Verhaltensweisen und das Handeln im Raum prägen.

In der Vergangenheit wurden architektonische Räume für die Durchführung künstlerisch-praktischer Vermittlungsformate im Kunstmuseum überwiegend in den nicht öffentlich zugänglichen Bereichen des Gebäudes eingerichtet. Diese Räume sind als explizite Lernorte benannt und können nur gemeinsam mit einer Kunstvermittler\_in und im Zusammenhang eines gebuchten Vermittlungsprogrammes betreten werden. Sie sind separat vom Ausstellungsgeschehen in Kellern, oberen Etagen oder gesonderten Häusern außerhalb des Museumsgebäudes platziert.

Die räumliche Verortung der Kunstvermittlung hat sich in den letzten 15 Jahren innerhalb der Institution Kunstmuseum<sup>2</sup> in Deutschland sukzessiv gewandelt. Zwar findet in den separaten Vermittlungsräumen weiterhin pädagogische Praxis statt, jedoch werden zusätzlich Räume für die Kunstvermittlung im öffentlichen und frei zugänglichen Bereich der Museen und in der unmittelbaren Nähe zur Kunst eingerichtet. Die Folge ist, dass der physisch-materielle Vermittlungsraum sowie die in ihm stattfindende interpersonelle Vermittlungspraxis vom Museumspublikum während ihres Ausstellungsrundgangs angeschaut und beobachtet werden können. Kunstvermittlung wird über ihre Räume im Museum zu sehen gegeben<sup>3</sup>.

- 1 Ich verwende für die vorliegende Arbeit eine antidiskriminierende Sprache mit dem Gender\_Gap, der auf eine Gendervielfalt verweist und sich gegen die Norm der Zweigeschlechtlichkeit positioniert. Dabei verwende ich die sich auf die Aussprache mit dem Gender\_Gap beziehenden Artikel und Pronomen. Das bedeutet, dass ich „die Akteur\_innen“ oder „die Kunstvermittler\_innen“ schreibe.
- 2 Unter Kunstmuseum fasse ich in der gesamten vorliegenden Forschung Institutionen, die öffentlich Kunst präsentieren. Mit der Verwendung dieses Begriffs möchte ich auf die Ausgestaltung des Ausstellungsräumes als musealen Raum verweisen. Bewusst ist mir dabei, dass nicht alle hier beschriebenen Institutionen über eine Sammlung verfügen und im Sinne von ICOM Deutschland nicht als Museum eingestuft werden.
- 3 Der Begriff des Zu-sehen-Gebens stammt aus dem Feld der visuellen Kultur und fragt danach, was auf welche Weise für wen in welchen Kontexten zu sehen gegeben wird (vgl. Schade/Wenk 2011: 9f., siehe Kapitel 7 und Kapitel 10). Ich verwende in der vorliegenden Arbeit die Schreibweise des Zu-sehen-Gebens aus *Studien zur visuellen Kultur. Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld* (ebd.).

Die Beobachtung der Entwicklung dieses Phänomens – des räumlichen Zu-sehen-Gebens der Kunstvermittlung durch seine Platzierungsverschiebung im Museum –, das eine neue und veränderte Form der Verortung und räumlichen Ausgestaltung im Museum bedeutet, stellt den Grund für die theoretische Reflexion mit dem Thema Raum im Feld der Kunstvermittlung dar. Sie geht aus meinen pädagogischen Praxiserfahrungen im Museum hervor, die verdeutlicht haben, dass sich die Einrichtung von Vermittlungsräumen im sichtbaren und frei zugänglichen Bereich des Museums prägend auf die alltäglichen Handlungen der Kunstvermittler\_innen auswirkt und gleichzeitig in Verbindung steht zu strukturellen institutionellen Veränderungen. An meiner Beobachtung hat sich gezeigt, dass diese Verschiebung hin in die Sichtbarkeit nicht einfach mit Transparenz übersetzt werden kann und auch nicht zwangsläufig eine positive Konnotation bedeutet, da die zuvor nicht öffentlich zugänglichen Vermittlungsräume im Museum nicht einfach für das Publikum sichtbar gemacht werden. Vielmehr spannen sich durch die Platzierung im sichtbaren Bereich des Museums ambivalente Effekte auf, die geknüpft sind an Anliegen und Ziele unterschiedlicher Akteur\_innen sowie an institutionelle, symbolische Ordnungen.

Das Forschungsanliegen der vorliegenden Untersuchung ist es, herauszufinden, auf welche Weise die ambivalenten Auswirkungen sichtbarer Vermittlungsräume hervorgebracht werden, wer daran beteiligt ist und wie die Praxis, die Strukturen und Repräsentationen der Kunstvermittlung durch den Prozess des räumlichen Zu-sehen-Gebens geprägt werden. Dabei stehen zwei Forschungsfragen am Anfang, die im Verlauf des Forschungsprozesses weiter am Gegenstand ausgerichtet und in der Verbindung zu bestehender Theorie ausdifferenziert werden:

- Wie wirkt sich die Einrichtung sichtbarer Vermittlungsräume auf das pädagogische Handeln der Kunstvermittler\_innen aus?
- Was wird mit den sichtbaren Vermittlungsräumen auf welche Weise über die Kunstvermittlung zu sehen gegeben?

Verortet ist die Forschung im Feld *kritischer Kunstvermittlung* (Mörsch 2006, 2009a, 2012; Sturm 1996; 2003a) und verfolgt das Anliegen, zur Entwicklung einer kritischen Praxis und Theoriebildung pädagogischer Arbeit im Museum beizutragen. Kritische Kunstvermittlung versteht sich als ein eigenständiges Feld, welches unter dem Einbezug heterogener Wissensfelder die Praktiken, Bedingungen und Bedeutungsproduktionen des Museums für die Kunstvermittlung und ihre Akteur\_innen aus einer macht- und diskriminierungskritischen Perspektive analysiert und Möglichkeiten und Formen der Verschiebung und Veränderung sowie deren Potentiale entwickelt. Das Ziel der vorliegenden Forschung ist es, das Phänomen der Sichtbarmachung der Kunstvermittlung über ihre Räume, ausgehend von der alltäglichen

Praxiserfahrung der Kunstvermittler\_innen, zu erforschen und in Form von handlungsrelevanten und theoretischen Erkenntnissen darzustellen.

## Forschungsdesign

Den Ausgangspunkt der vorliegenden Forschung bildet meine Erfahrung als Kunstvermittlerin in verschiedenen Museen für Gegenwartskunst und die Beobachtung des sich dort entwickelnden Phänomens der Einrichtung sichtbarer Vermittlungsräume. Mein dort entstandenes Erfahrungs- und Theoriewissen gilt es, in der vorliegenden Untersuchung um weitere Perspektiven des Feldes zu erweitern und mit bestehender Theorie zu konfrontieren. Dadurch kann gewährleistet werden, dass mein erfahrungsgleiteter Blick auf den Forschungsgegenstand distanziert, neue Beobachtungszusammenhänge wirksam und differenzierte Betrachtungsperspektiven ermöglicht werden. Ein solches Forschungsvorgehen wird mir mit einer am Forschungsgegenstand ausgerichteten Methode innerhalb der Methodologie der Grounded Theory ermöglicht. Diese schafft den Rahmen, mein Praxis- und Erfahrungswissen zum Teil der Forschung werden zu lassen, sie in die Korrespondenz mit empirischen Daten aus dem Feld sowie bestehenden Theorien zu bringen und in neue Bedeutungszusammenhänge zu übersetzen.

Die vorliegende Arbeit ist in der qualitativen Sozialforschung verortet und richtet sich im Forschungsdesign an der konstruktivistischen Grounded Theory nach Kathy Charmaz aus. Diese Weiterentwicklung der gegenstandsbezogenen Theorie erkennt das Wissen und die Haltung der Forscher\_innen als prägende Perspektive in der Forschung an, rekonstruiert die alltäglichen Prozesse über die Erzählungen ihrer Akteur\_innen und zielt auf ihre theoretische Konzeptualisierung. Das spezifische Vorgehen innerhalb der konstruktivistischen Grounded Theory ist gekennzeichnet durch ein iterativ-zyklisches Verfahren. Dabei wird in den unterschiedlichen Forschungsphasen zwischen der Forschungsfrage, dem Forschungsfeld, dem Datenmaterial, vorläufigen Erkenntnissen und bestehender Theorie alternierend aufeinander Bezug genommen. Ein solches Vorgehen ermöglicht im Forschungsverlauf, Veränderungen, Anpassungen und Neuorientierungen sowohl in der Formulierung der Fragestellung, der Auswahl an Theorien, der Erstellung des Datenmaterials sowie der Hypothesenbildung vorzunehmen.

Kontextualisiert ist der Forschungsprozess zum einen von einer Forschungshaltung, die von der Konstitution des Forschungsgegenstandes durch das Erkenntnisinteresse der Forscherin sowie ihrem theoretischen und praktischen Vorwissen ausgeht. Und zum anderen von einer wertschätzenden Haltung gegenüber den Teilnehmenden der Forschung: Denn die konstruktivistische Grounded Theory erkennt die „Stimmen“ der befragten Akteur\_innen „als

integralen Teil der Analyse“ (Charmaz 2011: 196) an. Darüber verdeutlicht sich nicht nur eine wertschätzende Haltung gegenüber den Teilnehmenden innerhalb der Forschung, sondern auch gegenüber ihrer (re)konstruierten alltäglichen Praxis.

Die „Stimmen“ werden in Form von Expert\_innen-Interviews mit zwölf Kunstvermittler\_innen<sup>4</sup> in die Forschung integriert. Sie gehen ihrer alltäglichen Praxis mit den sichtbaren Vermittlungsräumen in drei unterschiedlichen Museen für Gegenwartskunst nach: **der Städtischen Galerie in Nordhorn, der Galerie für Zeitgenössische Kunst in Leipzig sowie dem ZKM | Zentrum für Kunst und Medien in Karlsruhe.** In allen drei Institutionen stellen die sichtbaren Vermittlungsräume einen bedeutenden Teil der pädagogischen Konzeption dar und werden in einer jeweils unterschiedlichen Ausrichtung für die pädagogische Arbeit genutzt.

Mit der vorliegenden Untersuchung wird dezidiert eine Forschungsperspektive gewählt, die die Einflüsse und Bedeutungsproduktion für die Kunstvermittler\_innen fokussiert.<sup>5</sup> Für die Kunstvermittler\_innen stellt das räumliche Zu-sehen-Geben eine Umgestaltung dar, die sich sowohl auf ihre pädagogische Praxis, aber auch auf die Weiterentwicklung des Feldes auswirkt. Aus diesem Grund wird die vorliegende Untersuchung als eine anwendungsorientierte Forschung betrieben, die das Ziel verfolgt, im Besonderen für die Arbeit der Kunstvermittler\_innen von Nutzen zu sein.

### Kunstvermittlung vom Raum aus denken

Die Platzierungsverschiebung der Vermittlungsräume in den sichtbaren und frei zugänglichen Bereich des Museums macht deutlich, dass Raum nicht einfach da ist, sondern hergestellt wird. Um den komplexen Forschungsgegenstand und den Prozess der Raumkonstitution theoretisch fassen zu können und weiter zu konkretisieren, wird das Phänomen sichtbarer Vermittlungsräume dieser Untersuchung zu Raumtheorien in Beziehung gesetzt. Diese Korrespondenz zielt auf ein anwendbares Raumverständnis für die Konstruktion des Forschungsgegenstandes und dessen Analyse und erfolgt in einer systematischen Auseinandersetzung mit verschiedenen Raumtheorien, die in Bezug auf die Forschungsfrage hin ausgewählt werden. Für die Untersuchung des sichtbaren Vermittlungsraumes wird daraus eine interdisziplinäre

4 An dieser Stelle möchte ich mich ganz herzlich bei den Kunstvermittler\_innen bedanken, die mit dem Teilen ihrer Erfahrungen und Perspektiven zu Stimmen meiner Forschung wurden. Mein Dank gilt dabei Franziska Adler, Josephin Behrens, Sabine Faller, Karin Heidinger-Pena, Tanja Kolbe, Max Kosoric, Johanna Krümpelbeck, Kirstin Meyer, Sanne Pawelzyk, Andrea Selzer, Michael Vierling und Rene Völker.

5 Darin unterscheidet sich die vorliegende Forschung zum überwiegenden Teil bisheriger Forschungen zur pädagogischen Praxis in kulturellen Institutionen, der auf dem Nachweis der Wirkung aufseiten der Teilnehmenden abzielt.

Sicht auf Raum entwickelt, die Raum als eine machtvolle Praxis begreift, die sich durch die Handlungen ihrer Akteur\_innen im Rahmen institutioneller Strukturen ausbildet. Raum konstituiert sich darin als Teil gesellschaftlicher Entwicklungen im Handeln seiner Akteur\_innen und ist eingebunden in Herrschaftsverhältnisse, die den Raumherstellungsprozess prägen. Sie verdeutlicht, dass Raum nicht als Hintergrund pädagogischer Prozesse verstanden wird, sondern einen Bestandteil von Bildungsprozessen darstellt (vgl. Löw 1999: 56).

Durch das In-Beziehung-Setzen von verschiedenen Raumtheorien mit sichtbaren Vermittlungsräumen im Museum entsteht eine multiperspektivische Sicht auf Raum, die in einem auf den Forschungsgegenstand ausgerichteten Raummodell mündet. Dieses Raummodell entsteht ausgehend von realen Strukturen in der Verknüpfung mit Theorien und ermöglicht die Formulierung differenzierter Fragestellungen.

Das Raummodell besteht aus drei Raumebenen – der *räumlichen Struktur*, *räumlichen Praxis* und *räumlichen Repräsentation* –, die miteinander verbunden sind und sich gegenseitig bedingen. Die Gesamtheit aller Prozesse, die im Raummodell abstrakt beschreibbar gemacht werden, ermöglicht, die Herstellung sichtbarer Vermittlungsräume theoretisch fassen zu können. Ausgehend von dem hier entwickelten Raumverständnis, welches eingebunden ist in institutionelle und gesellschaftliche Strukturen, kann der Raumherstellungsprozess in die Praxis zurück übersetzt werden. Mit diesem Vorgehen wird die Möglichkeit dargestellt, Kunstvermittlung vom Raum aus zu denken. Die Forschung wird zeigen, dass mit der Analyse von Vermittlungsräumen aus einer multiperspektivischen Sicht Aussagen über die Verfasstheit der Kunstvermittlung innerhalb der Institution Kunstmuseum getroffen werden können.

## Strukturierung der Arbeit

Zur Einordnung des Gesamtzusammenhangs des Forschungsgegenstandes und seinen Bezügen werden in Kapitel 2, 3, und 4 der vorliegenden Forschung die Praxiserfahrung der Forscherin im Feld, ihre Haltung und Verortung in der kritischen Kunstvermittlung sowie die existierenden theoretischen Beiträge zu sichtbaren Vermittlungsräumen dargelegt.

Mit der „Hinführung: Entwicklung einer kritischen Perspektive aus den Praxiserfahrungen mit sichtbaren Vermittlungsräumen“ werden im Kapitel 2 meine Beobachtungen und Erfahrungen mit sichtbaren Vermittlungsräumen in drei unterschiedlichen institutionellen Settings – dem in The Photographers‘ Gallery (London), den auf der documenta 12 (Kassel) sowie dem im ZKM | Zentrum für Kunst und Medien (Karlsruhe) – in Form von Feldnotizen beschrieben. Sie geben einen ersten Einblick in das Forschungsfeld und verdeutlichen meine beobachtende Haltung, als kritische Kunstvermittlerin ausgehend von den eigenen Praxiserfahrungen im Feld zu forschen. An meinen explorativen Beobachtungen zeigt sich, dass

sich aus der räumlichen Ordnung ein Zusammenspiel mit der institutionellen Ordnung des jeweiligen Museums ergibt, welches weitreichende Konsequenzen für die pädagogische Praxis nach sich zieht. Das Kapitel erarbeitet eine beschreibende Ausgangslage, die den Anlass der vorliegenden Forschung veranschaulicht und offenlegt: sich mit dem Phänomen der Einrichtung sichtbarer Vermittlungsräume und ihren Auswirkungen auf das pädagogische Handeln der Kunstvermittler\_innen auseinanderzusetzen.

Die „Theoretische Verortung: Die Erforschung des sichtbaren Vermittlungsraumes aus der Perspektive kritischer Kunstvermittlung“ in Kapitel 3 verdeutlicht meine Positionierung im Feld kritischer Kunstvermittlung (Mörsch 2009a, 2012). Sie zeigt die Entwicklungslinien und Einflüsse auf, unter denen sich das Feld der kritischen Kunstvermittlung als eigenständige Theorie und Praxis im deutschsprachigen Raum in den vergangenen 30 Jahren entwickelt hat. Neben der theoretischen Verortung der Forschungsarbeit dient das Kapitel dazu, aufzuzeigen, aus welchen Prozessen und Bedingungen des Feldes heraus das Phänomen sichtbare Vermittlungsräume in den letzten Jahren entstanden ist.

Mit dem 4 Kapitel „Stand der Forschung: Diskurse des Vermittlungsraumes in Museumspädagogik und Kunstvermittlung“ wird dargelegt, welche theoretischen Überlegungen zu sichtbaren Vermittlungsräumen gegenwärtig bereits geführt werden und zu welchen Schlussfolgerungen die einzelnen Beiträge kommen. Dabei wird das Verhältnis zwischen Vermittlungsraum und pädagogischer Praxis weiter ausdifferenziert und verdeutlicht, dass durch die Einrichtung und Nutzung von Vermittlungsräumen eine sich zur Ausstellungsfläche differenzierende pädagogische Praxis entwickelt, in der durch vielfältigere Praktiken neue Bedeutungszusammenhänge relevant werden.

In Kapitel 5 erfolgt eine umfangreiche Erläuterung des Forschungsdesigns im Rahmen der konstruktivistischen Grounded Theory und der darin enthaltenen Beschreibung der Sondierungsphase des Feldes sowie der Forschungsumsetzung mit der computergestützten Software ATLAS.ti. Hieran schließt in Kapitel 6 eine systematische Darstellung bestehender Raumtheorien, die mit dem Forschungsgegenstand korrespondieren. Ziel dieses Kapitels ist es, über die verschiedenen Raumansätze jeweils spezifische Perspektiven vom Raum ausgehend auf den sichtbaren Vermittlungsraum im Museum einzunehmen. Dazu werden raumtheoretische Ansätze um den Begriff des *expliziten Lernortes* aus den Erziehungswissenschaften (Nugel 2014; Ludwig 2012; Nolda 2006), erweiterte Raumbezüge im Feld der Kunstpädagogik von Christine Heil (Heil 2007, 2009, 2012, 2014) sowie im Besonderen raumsoziologische Theorien von Martina Löw und Henri Lefebvre (Löw 2001, 2018 sowie Lefebvre [1974] 2006, [1974] 1991) ausgewählt.

Sie resultieren in einem relationalen, dynamischen und prozesshaften Raumverständnis, das auf einer Abstraktionsebene in Kapitel 7 in ein Raummodell für sichtbare Vermittlungsräume übersetzt wird.

Aufgrund der spezifischen Verortung des sichtbaren Vermittlungsraumes im sichtbaren Teil des Museums wird das Raummodell und das ihm zugrunde liegende Raumverständnis mit Theorien aus den Visual Cultural Studies (Schade/Wenk 1993, 1995, 2005, 2011) und einem Schwerpunkt auf der *Repräsentationskritik* (Stuart Hall 2004, 2010) ergänzt.

Durch das kontinuierliche In-Beziehung-Setzen von Theorie und Praxisperspektiven entwickeln sich drei Raumebenen, die mit der *räumlichen Struktur*, *räumlichen Praxis* und *räumlichen Repräsentationen* die Formulierung von zunehmend sich differenzierenden Fragestellungen ermöglichen.

In Kapitel 8, 9 und 10 erfolgt die Darstellung der Forschungsergebnisse aus der empirischen Untersuchung entlang der Fragestellungen, die aus dem Raummodell hervorgegangen sind. Darin werden die aus dem Datenmaterial generierten Kategorien zu bestehenden theoretischen Ansätzen konzeptualisiert. Das Kapitel 8 „Zwischen ANERKENNUNG und KONTROLLE: Die Auswirkungen *räumlicher Strukturen*“ zeigt die theoretische Verdichtung des Forschungsgegenstandes mit Pierre Bourdieus Sozialraumtheorie (1985, 1991) und Michel Foucaults Disziplinarmacht (1978, [1977] 1994). Bourdieu bietet mit seinem Konstrukt des sozialen Raumes die Möglichkeit, eine Betrachtung der Verortung des sichtbaren Vermittlungsraumes im physisch-materiellen Zentrum der Institution zu analysieren und sie in den Zusammenhang mit dem Begriff der Anerkennung theoretisch zu fassen. Mit Foucaults Erläuterungen zum Panoptismus wird eine konkrete Verbindung herausgearbeitet zwischen der Herstellung von Sichtbarkeit und dem Gefühl der Vermittler\_innen, potenziell durch Mitarbeiter\_innen der Institution beobachtet zu werden. Beide theoretischen Konzepte führen dazu, dass Evidenzbildung der Kunstvermittlung stattfindet und sich die Klassifizierung zwischen Kunstvermittlung und Ausstellungsproduktion festigt.

„Die *räumliche Praxis* sichtbarer Vermittlungsräume“ wird in Kapitel 9 mit den alltäglichen raumbezogenen Handlungen und der Wahrnehmung des Raumes der Kunstvermittler\_innen dargestellt. Dieses Handeln wird in Bezug gesetzt zur Gestaltung des Raumes als ehemaliger Ausstellungsraum in Form des *White Cube*. Daran zeigt sich, dass die Platzierungsverschiebung mit der daraus hervorgehenden Umgestaltung des Raumes für die Kunstvermittler\_innen zum einen die Produktion von eigenen Ausstellungen bedeutet, die das Anliegen verfolgen, Kunstvermittlung zu präsentieren. Und zum anderen die Möglichkeit nach sich zieht, mit der Kunst und dem Ausstellungspublikum zu interagieren, welches zur Vermittlung von Kunstvermittlung, aber auch zu Störungen sowie Unterbrechungen der pädagogischen Praxis führt.

In Kapitel 10 „Räumliche Repräsentation der sichtbaren Vermittlungsräume“ werden aufgrund der spezifischen Platzierung der Vermittlungsräume im sichtbaren Bereich des Museums die evozierten Blickregime aus Sicht der feministischen Kunsthistorik (Schade/Wenk 1995, 2005; Hentschel 2002; Brandes 2010) dargestellt und der sichtbare Vermittlungsraum

als Teil des Ausstellungsdisplays untersucht (Haupt-Stummer 2013; John/Richter/Schade 2008). Ebenso wird in diesem Kapitel dargestellt, wie die Atmosphäre (Böhme 2001) und visuelle Repräsentationen (Hall 2004, 2010) des sichtbaren Vermittlungsraumes in Form von *weißen*<sup>6</sup> Räumen die Adressierung und ihre Akteur\_innen bestimmen. In Kapitel 11 wird mit der Entwicklung einer querliegenden Ebene in das Raummodell der Frage nachgegangen, in wie weit es sich bei dem sichtbaren Vermittlungsraum um eine widerständige Raumpraxis handelt.

Auf jeder Raumbene werden theoretische Konzepte erarbeitet, die sich gegenseitig bedingen und aufeinander Einfluss nehmen. In ihrer Wechselwirkung werden die Herstellung des sichtbaren Vermittlungsraumes sowie seine ambivalenten Effekte auf das Feld der Kunstvermittlung durch das Raummodell beschreibbar gemacht, die im Ausblick mit einer Empfehlung für das Feld der Kunstvermittlung abschließend formuliert werden.

Die gesamte Arbeit ist innerhalb der einzelnen Kapitel von farblich markierten Abschnitten durchzogen. Es handelt sich dabei zum einen um Raumbeispiele aus unterschiedlichen Institutionen, die einen Einblick in die diversen Formate, Ausgestaltungen und Nutzungen von sichtbaren Vermittlungsräumen in Kunstmuseen geben. Zum anderen wird in Kapitel 6 unter „Exkurs: Räume der Vermittlung im Museum für Gegenwartskunst“ eine definitivische Einteilung von Vermittlungsräumen im Museum vorgenommen. Diese dient dazu, ihre möglichen vielfältigen Formen zu benennen und die Unterscheidung zum Forschungsgegenstand aufzuzeigen. Mit den Raumbeispielen und der definitorischen Einteilung der Vermittlungsräume im Museum wird das Anliegen einer Verzahnung von Praxis und Theorie auf einer weiteren Ebene innerhalb dieser Studie realisiert.

Das Anliegen der vorliegenden Forschung ist es, mit der Analyse des räumlichen Zu-sehen-Gebens von Kunstvermittlungsräumen differenzierte Aussagen über die Verfasstheit der pädagogischen Arbeit innerhalb der Institution Kunstmuseum zu treffen. Dafür wird ein methodisches Vorgehen im Sinne der konstruktivistischen Grounded Theory entwickelt, welches sich am Forschungsgegenstand ausrichtet und meine Position als kritische Kunstvermittlerin einbezieht. Spezifisch an dem hier entwickelten Forschungsansatz ist ein differenziertes In-Beziehung-Setzen der sichtbaren Vermittlungsräume zu Raumtheorien aus der

6 Mit der Schreibweise *weiß* sowie *schwarz* in Form von Kursivsetzung, verweise ich darauf, dass es sich hierbei um eine politische Kategorie handelt, die mit rassenkonstruktivistischer Bedeutung aufgeladen ist. „Schwarz“ bezeichnet hier eine politische Kategorie im Sinne einer ‚Identität der Unterdrückungserfahrungen, die alle Gruppen von *people of colour* einschließt‘ (Piesche 1999: 204) und verweist auf das Widerstandspotential, das in der selbst-bewussten Bezeichnung Schwarzer Menschen seinen Ausdruck findet. ‚Weiß‘ bezeichnet ebenfalls eine politische Kategorie, allerdings im Sinne von Macht erfahrungen solcher Menschen, die als Weiß konstruiert sind und denen meist diese Macht gar nicht bewusst ist.“ (Wollrad 2005: 20)

Soziologie. Dieses Vorgehen bringt ein am Gegenstand ausgerichtetes Raumverständnis hervor, welches ermöglicht, aus verschiedenen Perspektiven spezifische Aspekte des Forschungsgegenstandes in den Blick zu nehmen und darüber ein anwendbares Raumverständnis für die Konstruktion des Forschungsgegenstandes und dessen Analyse zu identifizieren. In Form eines Drei-Ebenen-Raummodells bietet dieser Forschungsansatz eine Orientierung in der kritischen Analyse von Räumen der Vermittlung, die auf andere Forschungsfelder und Praxiskontexte angewendet werden kann. Innerhalb der differenzierten Betrachtung des Forschungsgegenstandes entlang des Raummodells werden ambivalente Effekte der Einrichtung sichtbarer Vermittlungsräume für das Feld der Kunstvermittlung innerhalb institutioneller und gesellschaftlicher Rahmungen herausgestellt. Die vorliegende Forschungsarbeit hat zum Ziel, die herausgearbeiteten Erkenntnisse ins Feld zurückzuführen, um einen sensiblen und kritischen Umgang mit der Herstellung sichtbarer Vermittlungsräume zu initiieren.