

Henrike Plegge

Räume der Kunstvermittlung

Kunst Medien Bildung

Band 12

Andreas Brenne / Christine Heil / Torsten Meyer / Ansgar Schnurr

(Herausgeber*innen im Auftrag der Wissenschaftlichen Sozietät Kunst Medien Bildung e.V.)

Editorial

Die Schriftenreihe Kunst Medien Bildung ist ein Forum für den wissenschaftlichen Austausch über die Erforschung von existierenden und denkbaren Verknüpfungen von Kunst, Medien und Bildung in wechselnden diskursiven Feldern.

- Bildung wird dabei als ein vieldimensionaler und durchaus unscharfer Begriff verstanden und als Herausforderung begriffen. Bildung ist ein Handlungs- und Forschungsfeld, das Interaktion und Kommunikation anders bestimmt als eines, das sich nur auf quantitative Evaluation oder intentional zu erreichende Standards beschränken lässt.
- Kunst wird dabei als ein vieldimensionaler und durchaus unscharfer Begriff verstanden und als Herausforderung begriffen. Kunst ist ein Handlungs- und Forschungsfeld, insbesondere für die Untersuchung der Konstitution des Subjekts unter bestimmten historischen Bedingungen.
- Medium wird als konstitutives Dazwischen verstanden und nicht auf ein passives technisches Werkzeug, Gerät oder Instrument für die intentional ausgerichtete Übertragung oder Verbreitung von Information reduziert.
- Das Feld der Verknüpfung lässt sich unterschiedlich konzipieren: beispielsweise als Vermittlung, Information, Erziehung, Sozialisation, Unterricht, Experiment, Anlass zur Forschung oder zum Diskurs.

Die Schriftenreihe Kunst Medien Bildung wird – wie die gleichnamige Online-Zeitschrift zkmb – herausgegeben im Auftrag der Wissenschaftlichen Sozietät Kunst Medien Bildung e.V., die sich als Interessengemeinschaft von Wissenschaftenden versteht, mit dem Ziel, theoretisch ausgerichtete Ergebnisse aus Forschung und Lehre, die das Profil des Gegenstandsbereichs und seine bildungstheoretischen Besonderheiten im Schnittfeld transdisziplinärer Ansätze betreffen, zu befördern und zu dokumentieren. Die Schriftenreihe dient der Darstellung und Veröffentlichung dieser Arbeit und ihres Umfeldes.

kunst-medien-bildung.de

zkmb.de

Henrike Plegge

Räume der Kunstvermittlung

Ambivalenzen sichtbarer Vermittlungsräume im Museum für
Gegenwartskunst und ihre Auswirkungen auf die pädagogische Praxis

kopaed

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.de> abrufbar.

Die vorliegende Publikation ist die überarbeitete Fassung der gleichnamigen Dissertation, die 2021 an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig im Institut Performative Praxis, Kunst und Bildung vorgelegt und angenommen wurde.

Impressum

Autorin: Henrike Plegge

Herausgeber*innen der Reihe „Kunst Medien Bildung“: Andreas Brenne, Christine Heil, Torsten Meyer, Ansgar Schnurr (im Auftrag der Wissenschaftlichen Sozietät Kunst Medien Bildung e.V.)

Lektorat: Petra Renkel

Layout und Satz: Carmela Fernández de Castro y Sánchez

Gestaltungskonzept: Torsten Meyer, Konstanze Schütze, Gesa Krebber

Umschlagbild: raumlaborberlin, Lukas Hamilcaro (Illustration)

Umschlaggestaltung: Carmela Fernández de Castro y Sánchez

Druckerei: docupoint, Barleben

© kopaed 2023

Arnulfstr. 205, 80634 München

Fon: 089.68890098 Fax: 089.6891912

E-Mail: info@kopaed.de

Internet: www.kopaed.de

ISBN 978-3-96848-112-8

eISBN 978-3-96848-712-0

Für Piet und Pollie



Inhalt

1 Einleitung: Das räumliche Zu-sehen-Geben der Kunstvermittlung	
Forschungsdesign	17
Kunstvermittlung vom Raum aus denken	18
Strukturierung der Arbeit	19
2 Hinführung: Entwicklung einer kritischen Perspektive aus den Praxis- erfahrungen mit sichtbaren Vermittlungsräumen	
2.1 Die Entstehung des <i>Eranda Studios</i> in The Photographers‘ Gallery in London	26
Resümee: Die Konzeption eines sichtbaren Vermittlungsraumes in der TPG, London	29
Raumbeispiel <i>Eranda Studio</i> in The Photographers‘ Gallery in London	30
2.2 <i>Palmenhaine</i> auf der documenta 12	32
Resümee: Zur veränderten räumlichen Ordnung auf der documenta 12	34
Raumbeispiel <i>Palmenhaine</i> auf der documenta 12 in Kassel	36
2.3 Das <i>studio</i> in der Ausstellung <i>The Global Contemporary. Kunstwelten nach 1989</i> am ZKM Zentrum für Kunst und Medien	38
Das <i>studio</i> ein sichtbarer Ort für die Kunstvermittlung	43
Raumbeispiel <i>studio</i> in der Ausstellung <i>The Global Contemporary</i> im ZKM, Karlsruhe	46
Resümee: Die eigene Praxiserfahrung im Feld der Kunstvermittlung und Formulierung der vorläufigen Forschungsfrage	48
3 Theoretische Verortung: Die Erforschung des sichtbaren Vermittlungsraumes aus der Perspektive kritischer Kunstvermittlung	
3.1 Kritische Kunstvermittlung als eigenständige Theorie und Praxis	52
Kritische Theorien als konstitutiver Teil kritischer Kunstvermittlung	55
Übernahme künstlerischer Verfahren	57
Einflüsse auf die künstlerische Kunstvermittlung durch Erfahrungen und Berichte aus der Gallery Education (GB) und Museum Education (USA)	59
Konstruktivistische Verfasstheit von Lernprozessen	62
Lernen als Umlernen	64
Die Produktion einer Lerngemeinschaft	65
3.2 Abgrenzungen und Berührungspunkte der kritischen Kunstvermittlung zur Museumspädagogik	67
Museumspädagogik nach Ursula Heiligenmann	68

Museumspädagogik nach Elisabeth Köster	70
Resümee: Theoretische Verortung	72
4 Stand der Forschung: Diskurse des Vermittlungsraumes in Museums- pädagogik und Kunstvermittlung	
4.1 Museumspädagogische Perspektive auf separate Vermittlungsräume im Museum	76
Vermittlungsraum als Voraussetzung museumspädagogischen Arbeitens mit Kindern und Jugendlichen	76
Vermittlungsraum als Schutz für die Ausstellungsgegenstände	78
Differenzierende pädagogische Praxis durch die Einrichtung und Nutzung von Vermittlungsräumen	79
4.2 Die Perspektive der Kunstvermittlung auf sichtbare Vermittlungsräume im Museum	79
Akteur_innen und ihre Handlungen im sichtbaren Vermittlungsraum	80
Bühnenhandlung im sichtbaren Vermittlungsraum	83
Raumbeispiel <i>Tate Exchange</i> in der Tate Modern, London	84
Anlehnung an Grammatiken der Kunstaussstellung und produktorientiertes Arbeiten	87
Sichtbare Vermittlungsräume als Zeugnisse des institutionellen Selbstverständnisses	88
Erweitertes Raumverständnis in der Auseinandersetzung mit sichtbaren Vermittlungsräumen in der Kunstvermittlung	91
Raumbeispiel <i>aushecken</i> auf der documenta 12, Kassel	94
Resümee: Übertragung und Folgen des Diskurses auf die vorliegende Forschung	97
5 Forschungsdesign	
5.1 Die Entstehung der Methodologie der Grounded Theory in ihren Grundzügen	104
5.2 Kathy Charmaz' konstruktivistische Grounded Theory	108
Die Konstruktion des Forschungsprozesses und seine Ergebnisse	109
Interaktiver Herstellungsprozess der Daten	110
Beobachtung und Position im Feld	111
Forschungsergebnisse in der konstruktivistischen Grounded Theory	112
Charmaz' KGTM als machtkritischer Forschungsansatz	113
Formulierung der Forschungsfragen	114
Meine Position im Feld als spezifische teilnehmende Beobachterin	115
Anlass der Forschung: Irritation im Feld	116
Kodiervorgang bei Charmaz	118
Theoretisches Sampling im Forschungsfeld sichtbarer Vermittlungsräume	121

Abduktive Forschungslogik	122
Metaebenen der Forschungsreflexion	124
5.3 Allgemeines Forschungsvorgehen	125
Sondierung des Feldes	126
Erhebung der Daten	129
Fallbeispiel 1: <i>Projektpavillon</i> in der Städtischen Galerie Nordhorn	130
Datenmaterial	147
5.4 Konkrete Forschungspraxis	149
Produktion eines Textlabors durch Kodieren, Segmentieren, Kommentieren und Verknüpfen mit ATLAS.ti	149
<i>Focused Coding</i> mit ATLAS.ti	150
Theoretisches Sampling: Verdichtung der Kategorien, Herstellung eines Raummodells und die Verwendung von Bildmaterialien	154
Resümee: Forschungsdesign	155
6 Vom Raum aus Kunstvermittlung denken	
6.1 Einrichten: Das Containerraumverständnis in erziehungs- wissenschaftlicher Raumforschung	158
Raum als Medium pädagogischen Handelns	158
Explizite Lernorte im Behälterraumverständnis	159
Doppeleigenschaft des Raumes in pädagogischen Kontexten	160
Anwendung: Containerraumverständnis im Feld der Kunstvermittlung Raumbeispiel: <i>Das Kleine Studio</i> im K21, Düsseldorf	161
6.2 Ausweiten: Relationale Raumansätze in Kunstpädagogik und Kunstvermittlung bei Christine Heil	166
Zwischenfazit: Raum in der Kunstpädagogik bei Christine Heil	168
6.3 Herstellen: Das relationale Raumverständnis nach Martina Löw	169
Raum durch Vermittlung. Das relationale Raumverständnis nach Martina Löw	169
Gegenseitige Bedingtheit von Handeln und Struktur	172
Anwendung: Ungleichverteilung von Konstitutionsmöglichkeiten im Vermittlungsraum	174
Gegenkulturelle Räume und widerständiges Raumhandeln	176
Zwischenfazit: Anwendung der relationalen Raumtheorie nach Löw auf den Vermittlungsraum	178
Exkurs: Räume der Vermittlung im Museum für Gegenwartskunst	179
Möglichkeitsräume	184
Informationsräume	187

Anwendungsräume	188
Lernparcours	190
Kunstvermittlungsraum	193
Resümee: Räume der Vermittlung im Kunstmuseum	193
6.4 Produzieren: Die mehrdimensionale Betrachtung des Raumes	
nach Henri Lefebvre	195
Raum ist politisch	196
Raum ist ein gesellschaftliches Produkt	198
Trialektisches Raummodell	199
Der differenzielle Raum	202
6.5 Quintessenz für die Analyse sichtbarer Vermittlungsräume	204
7 Ein Raummodell für sichtbare Vermittlungsräume in Museen für Gegenwartskunst	
7.1 Erste Raumebene: <i>Räumliche Struktur</i>	209
7.2 Zweite Raumebene: <i>Räumliche Praxis</i>	210
7.3 Dritte Raumebene: <i>Räumliche Repräsentation</i>	211
Repräsentation(en) in Lefebvres Raumtheorie	212
Sichtbare Räume der Vermittlung sind Repräsentationen der Kunstvermittlung	213
Repräsentation in den Visual Cultural Studies	215
Auswirkungen von Repräsentationen	218
Anwendung der Theorien aus der visuellen Kultur auf den sichtbaren Vermittlungsraum	219
7.4 Widerständige Räume der Kunstvermittlung	222
Resümee: Raummodell für sichtbare Vermittlungsräume	223
8 Zwischen Anerkennung und Kontrolle: Die Auswirkungen räumlicher Strukturen	
8.1 <i>Räumliche Struktur</i> : ZENTRALE PLATZIERUNG und HERSTELLUNG VON SICHTBARKEIT	226
Relationen zu ANERKENNUNG ERHALTEN und POTENZIELLES KONTROLLIERT-WERDEN	228
8.2 ANERKENNUNG ERHALTEN und ZENTRALE PLATZIERUNG	228
Relationen zwischen ANERKENNUNG ERHALTEN und ZENTRALER PLATZIERUNG im Datenmaterial	229
Bedeutungen des Begriffs der Anerkennung	231
Theoretisches Sampling mit Theorien von Pierre Bourdieu	232
Der soziale Raum	233
Angeegneter physischer Raum als Indikator der Stellung im sozialen Raum	235

Raum als Ausdruck sozialer Machtverhältnisse	236
Anerkennung und Positionierung im sozialen Raum	238
Anerkennung als Benennungsmacht	238
Anerkennung und Reproduktion der Werteverhältnisse	241
Anerkennung als Herstellung von Distinktion	242
Resümee: Folgen der räumlichen Struktur der ZENTRALEN PLATZIERUNG	244
8.4 POTENZIELLES KONTROLLIERT-WERDEN und HERSTELLUNG VON SICHTBARKEIT	245
Auswirkungen der Sichtbarkeit im Datenmaterial: „beobachtet werden“, „nackig sein“ und „etwas Cooles machen“	246
Sichtbarkeit ist eine Praxis	248
Positive Konnotiertheit von Sichtbarkeit problematisieren	249
Sichtbarkeit im Zusammenhang von Kontrolle und Regulierung	251
Disziplinarmacht durch räumliche Parzellierung und Herstellung von Sichtbarkeit	252
Raum und Verräumlichung als Herstellung von Klassifizierung und Evidenz	257
Resümee: Folgen der <i>räumlichen Struktur</i> über HERSTELLUNG VON SICHTBARKEIT	259
9 Die <i>räumliche Praxis</i> der sichtbaren Vermittlungsräume	
9.1 Räumliche Praxis: Die MÖGLICHKEIT DES ZEIGENS	262
Die MÖGLICHKEIT DES ZEIGENS in Form von Ausstellungen	263
Die MÖGLICHKEIT DES ZEIGENS in den untersuchten Ausstellungsinstitutionen	266
Das Zeigen künstlerisch-ästhetischer Produkte ohne sichtbaren Vermittlungsraum	268
Divergierende Inhalte: Kunstvermittlung zeigt sich selbst	269
<i>Didaktische Ausstellungen und Kindermuseen</i> als Medium der Kunstausstellungsvermittlung	270
<i>Ausstellungen für Kinder in der Kunsthalle Karlsruhe</i>	270
<i>Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen</i>	271
Die Vermittlung des Ausstellungsmachens	273
Resümee: Folgen der MÖGLICHKEIT DES ZEIGENS in Form von Ausstellungen	274
9.2 Räumliche Praxis: die MÖGLICHKEIT DES ZEIGENS als pädagogische Operation	276
Raumbeispiel: Vermittlungsräume lab.Bode, Berlin	278
9.3 Räumliche Praxis: INTERAGIEREN MIT DEM AUSSTELLUNGSRAUM	280
Interagieren mit Kunst: Spontanes Kunst-Anschauen	280

Interagieren mit Kunst: Unruhe und Störungen	281
Interagieren mit dem Ausstellungspublikum: Störungen und Unterbrechung	283
9.4 Folgen räumlicher Praxis	285
Die VERMITTLUNG VON KUNSTVERMITTLUNG	285
Resümee: <i>Räumliche Praxis</i>	288
10 Räumliche Repräsentation der sichtbaren Vermittlungsräume	
10.1 <i>Räumliche Repräsentation</i> : Räumliches Zur-Schau-Stellen	292
GESTALTET SEIN: Der Rahmen als Teil des sichtbaren Vermittlungsraumes	293
Rahmen als Grenze und Herstellung von Evidenz	293
Der voyeuristische Blick durch den Rahmen und die Herstellung des weiblichen Objekts	295
Die Vergabe von Titeln als zugehörige Instanz des Rahmens	297
GESTALTET SEIN: Teil des Ausstellungsdisplays sein	297
Die Legitimierung der Bildungsarbeit im Museum	301
GESTALTET SEIN: Herstellung von Atmosphären	304
Adressierung über die ästhetische Form des Raumes	308
Adressierung über Formsprachen aus Kinder- und Jugendzimmern und Kinder- und Jugendkulturen	310
Herstellung des Vermittlungsraumes durch mehrheitlich <i>weiße</i> Akteur_innen	311
GESTALTET SEIN: symbolische Aufwertung	312
Resümee: Die Evidenzproduktion der Kunstvermittlung und der Entwurf der Zugehörigkeit	312
10.2 <i>Räumliche Repräsentation</i> : Das gezeigte Verständnis von Kunstvermittlung	314
GESTALTET SEIN: Die Differenz zum Ausstellungsraum	315
Räumlich Rollenzuschreibungen durch die Einrichtung von Gruppentischen	316
Der Gruppentisch als Symbol zur Herstellung von Gemeinschaft	317
KUNSTNAHE KUNSTVERMITTLUNG: Über das Präsentieren ästhetischer Produkte und das praktische Arbeiten im sichtbaren Vermittlungsraum	319
Raumbeispiel: <i>Little Palais</i> im Palais de Tokyo in Paris	322
PROZESSORIENTIERTE KUNSTVERMITTLUNG	324
Resümee: Das repräsentierte Selbstverständnis der Verfahren der Kunstvermittlung	325
11 Widerständige Räume der Kunstvermittlung?	

12 Resümee: Räume der Kunstvermittlung	
12.1 Die ambivalenten Effekte sichtbarer Vermittlungsräume	332
Selbstbestimmtes Zeigen und ausgestelltes Objekt	333
Anerkennung der eigenen Position und Steigerung der Arbeitseffektivität	333
Zugehörigkeit und Differenz zur Ausstellung	334
Sichtbare Einlösung kulturpolitischer Forderungen und Adressierung gleichbleibender Teilnehmer_innenschaft	335
Produkt- und prozessorientierte Kunstvermittlung	336
13 Ausblick und Empfehlungen für das Feld der Kunstvermittlung	
13.1 Blickregime aufdecken und Repräsentationen aufbrechen	340
13.2 Räume der Halbsichtbarkeit und Unsichtbarkeit aufsuchen beziehungsweise schaffen	345
13.3 Räume zur Verfügung stellen und Gegen-Öffentlichkeiten organisieren	346
13.4 Räume für die Weiterentwicklung des Feldes nutzen	349
Danksagung	351
Literaturverzeichnis	353
Abbildungsverzeichnis	383



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_innen¹ 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 Kunstmuseum² 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 gegeben³.

- 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 Ausstellungsraumes 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 erfahrungsgeleiteter 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_innen⁴ 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.⁵ 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 Kunstwissenschaft (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*⁶ 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 Raumebene 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 definitorische 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 Machterfahrungen 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.



2 Hinführung: Entwicklung einer kritischen Perspektive aus den Praxiserfahrungen mit sichtbaren Vermittlungsräumen

Das Forschungsvorhaben der vorliegenden Arbeit hat sich aus meiner Praxiserfahrung als Kunstvermittlerin mit sichtbaren Vermittlungsräumen im Kontext des Ausstellens von Gegenwartskunst entwickelt – vor allem in The Photographers‘ Gallery in London, auf der documenta 12 in Kassel und im Zentrum für Kunst und Medien | ZKM in Karlsruhe. Die Erfahrungen in der Konzeption und Nutzung von diesen sichtbaren Vermittlungsräumen haben mein Interesse an der Theoretisierung des Forschungsgegenstandes geweckt und meine Perspektive auf die Betrachtung der Kunstvermittlung vom Raum her zu denken stark geprägt.

Die Einrichtung sichtbarer Vermittlungsräume in musealen Institutionen geht mit der Umnutzung von Räumen einher, da auf der Ausstellungsfläche nicht mehr allein die Kunst, sondern auch die pädagogische Arbeit platziert wird. Die Praxis der Kunstvermittlung erfährt darüber auf den ersten Blick eine attraktivere Verortung innerhalb des Museums, eine höhere Aufmerksamkeit und mehr Sichtbarkeit. Dieses spiegelt sich in einer veränderten institutionellen Ordnung. Auf den zweiten Blick hat sich mir während meiner Praxiserfahrungen gezeigt, dass mit der Umnutzung von Räumen und des räumlichen Zu-sehen-Gehens der Vermittlungspraxis eine veränderte pädagogische Praxis einhergeht.

Anhand meiner Erfahrungen in drei unterschiedlichen Institutionen stelle ich in diesem Kapitel meine explorativen Beobachtungen zum jeweiligen Zusammenspiel der räumlichen und institutionellen Ordnungen sowie zu den Auswirkungen auf die Kunstvermittlungspraxis dar. Die Beschreibungen und Einsichten in die Kunstvermittlungspraxis mit sichtbaren Vermittlungsräumen in diesem Kapitel funktionieren wie Feldnotizen und geben Einblicke in meine Perspektive als Kunstvermittlerin aus dem Feld heraus. Sie haben zu meinem Problembewusstsein und erkenntnisleitenden Interesse an dem Thema sichtbarer Vermittlungsräume geführt. Die Erfahrungen mit sichtbaren Vermittlungsräumen waren der Ausgang der vorliegenden Forschung. Die Beschreibungen der eigenen Praxiserfahrung mit sichtbaren Vermittlungsräumen im Museum dienen als Hinführung in die Thematik und verdeutlichen mein Erkenntnisinteresse.

Das vorliegende Kapitel eröffnet einen Zugang zum Forschungsgegenstand und verdeutlicht zugleich mein Interesse als forschende Kunstvermittlerin an der Thematik, sodass sich am Ende des Kapitels die Forschungsfrage der Studie in einer ersten Fassung formulieren lässt.

2.1 Die Entstehung des *Eranda Studios* in The Photographers' Gallery in London

Im Jahr 2004 absolvierte ich über die Dauer von drei Monaten ein Praktikum in The Photographers' Gallery⁷ (TPG) in London, einer Kunst- und Kultureinrichtung, die temporäre Ausstellungen im Medium der Fotografie realisiert. Meine direkte Ansprechpartnerin war Janice McLaren, die mit der Bezeichnung *Head of Education and Programming* im⁸ für ein umfassendes Angebot⁹ der *Education* verantwortlich war.

Die Mitarbeiter_innen des waren gemeinsam mit der Herstellung, Vermittlung und Dokumentation der Ausstellungen befasst. Innerhalb des Teams existierten zwar verschiedene Zuständigkeiten und Tätigkeitsbeschreibungen wie *Senior Curator* oder *Archivist*, jedoch wurde das Ausstellungsmachen als eine gemeinsame Aufgabe beschrieben, bei der das Team mit seinen unterschiedlichen Expertisen, institutionellen Perspektiven und eigenen Anliegen zusammenarbeitete. Die Mitarbeiter_innen des *Programming Teams* stellten ganz selbstverständlich einen Teil davon dar. Die sogenannte *Gallery Education* wurde nicht als eine separate Abteilung definiert, sondern als integraler Bestandteil eines Teams, das gemeinsam für die Produktion und den Umgang mit den Inhalten und Exponaten einer Ausstellung zuständig war. Dieses Verständnis von Kunstvermittlung unterschied sich grundlegend von meinen bisherigen Erfahrungen, die ich als Kunstvermittlerin im Edith-Russ-Haus für Medienkunst in Oldenburg gesammelt hatte und entspricht den Beobachtungen von Carmen Mörsch in ihrem Vergleich der *Gallery Education* zur deutschen Vermittlungspraxis:

7 The Photographers' Gallery befand sich zu der Zeit in der Great Newportstreet Nummer 5 und 8 und besaß in den zwei Häusern zwei Ausstellungsflächen sowie ein Café, einen Bookshop und eine Print Sales Gallery. Insgesamt waren zu dem damaligen Zeitpunkt circa 25 Mitarbeiter_innen in den verschiedenen Abteilungen tätig.

8 Neben dem Programming Team gibt es in der TPG die Abteilungen Finance and Operations, Communications, Development.

9 Diese bestanden neben regulären Angeboten wie Führungen, Vorträgen und Workshops aus Führungen von Jugendlichen den sogenannten Teen-Talks, Outreach Projects sowie Austauschprogrammen für Lehrer_innen, Weiterbildungen und Künstler_innen-Gesprächen. Outreach Projects sind Projekte in denen eine Künstler_in außerhalb des Ausstellungsraumes mit einer Gruppe oder einer einzelnen Person über einen längeren Zeitraum zusammenarbeitet. „An artist might be commissioned to make work within a school or community context“ (McLaren 2006: 197).

„Es ist erstaunlich, wie anders sich in England im Gegensatz zu Deutschland die institutionell angebundene Vermittlung zeitgenössischer Kunst, die Gallery Education, gestaltet und wie unterschiedlich sie hier und dort bewertet wird.“ (Mörsch 2002: 19)

Mörsch macht in ihrem Beitrag deutlich, dass sich die Arbeitsbedingungen der *Gallery Education* in England gegenüber denen der Kunstvermittlung in Deutschland in den 1990er Jahren neben den sehr viel besseren ökonomischen Ressourcen vor allem in strukturell anderen Arbeitsbedingungen zeigt: Das betrifft die Zusammenarbeit mit Künstler_innen und Kurator_innen, die Möglichkeiten des Arbeitens im Ausstellungsraum sowie eine höhere Wertschätzung dem gesamten Arbeitsfeld der *Education* gegenüber.

Diese höhere Wertschätzung des Pädagogischen zeigte sich in der TPG zum einen durch die Repräsentation der pädagogischen Arbeit im *GREAT Magazin*¹⁰, einer Ausstellungsbroschüre, die Texte zu den Ausstellungen, Vermittlungsformaten und Veranstaltungen umfasste, aber auch in der Darstellung und Dokumentation der Programme der Vermittlungsabteilung, die unter und auf der damaligen Webseite des Ausstellungshauses zu finden waren. Darüber hinaus wurde sie im *Mission Statement* der Institution verdeutlicht, in welchem kommuniziert wurde, dass alle Einnahmen der Institution in die Finanzierung der öffentlichen Programme und Bildungsprojekte fließen¹¹ (vgl. The Photographers' Gallery 2005b: o. S.). Die Bedeutung der pädagogischen Arbeit wird hier mit dem öffentlichen Zuspruch finanzieller Mittel hergestellt. Meine Erfahrungen sowie die hier beschriebenen Tätigkeiten und Beschreibungen der *Gallery Education* in der TPG zeigen, dass die Kunst- und Kultureinrichtung nicht nur über ein vielfältiges Angebot verfügte und gemeinsam mit den anderen Mitarbeiter_innen an der Herstellung der Ausstellungen beteiligt war, sondern auch öffentlich (re)präsentiert und wertgeschätzt wurde.

- 10 Auf einer Seite des Heftes, welches Texte und Abbildungen zu den Ausstellungen sowie Vermittlungsprogrammen enthält, wurden die sogenannten *Off-site Projects*, die von Künstler_innen außerhalb der Ausstellungsräume realisiert wurden, mit Bildern und einem kurzen beschreibenden Text dargestellt. Im *GREAT Magazin* Nr. 59 (2005) erschien beispielsweise die Abbildung eines von einem Schüler gefundenen Objektes, welches er im Rahmen des *Off-Site Projects Digging up a Story* gefunden, fotografiert und archiviert hatte. Neben der Abbildung des gefundenen Objektes – zwei Scherben eines blau gemusterten Tellers – wurde folgender Text veröffentlicht: „A piece of pottery from an archeological dig in Hackney, found and photographically archived by Harry, a Year 6 pupil at Lauriston Primay School, where the dig is taking place. Harry used a scanner to make this photo, supported by artist Helen Marshall. He is also working with an archeologist (Chris), a storyteller (Roberto) and his teachers Aidan and Peter as part of this Spring term Creative Partnerships project entitled *Digging up a Story*“ (Great 2005/59: o. S.).
- 11 Bei einem solchen Vorgehen steht die Vermittlung in Abhängigkeit zum Verkauf von Bildern bzw. dem Erfolg einer Ausstellung, jedoch stellen diese Einnahmen ein Plus zu dem existierenden Budget der *Gallery Education* dar. *Gallery Education* war zu dieser Zeit, als die Labour-Partei unter Tony Blair regierte, finanziell sehr gut ausgestattet: „Kunstinstitutionen beziehen dort nur dann öffentliche Gelder, wenn sie ein umfassendes Education-Programm anbieten. [...] Vor allem in den letzten fünf Jahren investierte die Regierung so viel in Education-orientierte Kulturprojekte wie nie zuvor“ (Mörsch 2002: 24).

Die aus meiner Sicht unterschiedliche Wahrnehmung und innerinstitutionelle Positionierung der pädagogischen Arbeit manifestierte sich in räumlicher und institutioneller Ordnung auf zweifache Weise. Zum einen zeigte sich dies in der Zusammenarbeit in einem gemeinsamen Büro. Die Mitarbeiter_innen der *Gallery Education* hatten ihren Arbeitsplatz in einem Großraumbüro zusammen mit den Kurator_innen und Projektleiter_innen. Diese räumliche Nähe ermöglichte es, dass alle Mitarbeiter_innen des *Programming Team*, neben dem wöchentlichen Jour fixe, aufgrund der alltäglichen Gespräche im Büro über den jeweiligen Arbeitsstand der anderen informiert waren und in den jeweiligen Entwicklungsständen interagieren konnten. Für mich waren sowohl diese räumliche als auch inhaltliche Zusammenarbeit zwischen Vermittlungs- und Kurator_innen-Team neu. Ich hatte das Museum in Deutschland als Praktikantin und freie Mitarbeiterin als einen Ort kennengelernt, der eine klare Trennung zwischen Ausstellungsproduktion und Kunstvermittlung praktizierte, bei der Kunstvermittlung als eine nachgeordnete Tätigkeit¹² verstanden wurde und sich dies auch im räumlichen Sinne spiegelte, indem die Kuratorin und die Kunstvermittlerin in getrennten Büros arbeiteten.

Einen zweiten Unterschied in Bezug auf räumliche Ordnungen zeigte sich mir in Gesprächen über die Konzeption eines neuen Gebäudes der TPG. In den Verhandlungen ging es unter anderem um die Bedürfnisse jeder Abteilung und die Zuteilung der Flächen, die in dem neuen Gebäude zur Verfügung stehen würden. Dass die pädagogische Arbeit in dem neuen und größeren Gebäude mehr Fläche zur Verfügung haben und einen eigenen und für das Publikum zugänglichen Raum im Gebäude bekommen sollte, stellte bei allen an der Planung Beteiligten einen unhinterfragten Konsens dar. Der Raum realisierte sich mit der Eröffnung des neuen Gebäudes 2012 auf einer gesamten Etage unter dem Namen *Eranda Studio*. Dort finden seitdem, neben Schulklassenworkshops und Fortbildungen, Künstler_innen-Gespräche, Treffen und Aktionen von Künstler_innen sowie temporäre Ausstellungen der Abteilung statt. Für das Publikum ist das *Eranda Studio* sichtbar, da es beim Rundgang durch das Gebäude betreten werden kann und die bei geschlossener Tür stattfindenden Veranstaltungen durch ein Fenster betrachtet werden können. Darüber hinaus ist der Vermittlungsraum auf dem Gebäudeplan des Ausstellungshauses, der als Teil des Leitsystems an verschiedenen Orten im Haus zu finden ist, verzeichnet. Die Vermittlung wird damit selbst auf den allgemeinen Museumsplänen sichtbar verortet.

Das Einrichten von sichtbaren Vermittlungsräumen war zu dieser Zeit in Großbritannien bereits in Museen unterschiedlicher Ausrichtungen eine Praxis, die verbreitet und unter den Vermittler_innen bekannt war (siehe dazu die beiden Publikationen (2004; 2015) der

12 Vgl. zur Darstellung der „Vermittlung als nachgeordneten Tätigkeit“ Rahel Puffert (2013): *Die Kunst und ihre Folgen. Zur Genealogie der Kunstvermittlung*, S. 36.

Clore Duffield Foundation: Sie sind Praxisanleitungsbücher für die Einrichtung von Vermittlungsräumen in Museen). So richtete die Tate Modern beispielsweise im Jahr 2000 mit dem *Clore Learning Center* über einen teilweise einsehbaren und frei zugänglichen Bereich im Erdgeschoss des Museums zugängliche Vermittlungsräume ein (vgl. Plegge 2018).

Resümee: Die Konzeption eines sichtbaren Vermittlungsraumes in der TPG, London

Die Erfahrungen aus meinen Tätigkeiten in der TPG lassen vermuten, dass ein Zusammenhang zwischen einer räumlichen Ordnung und der pädagogischen Arbeit wie folgt besteht:

- Eine inhaltliche und strukturelle Zusammenarbeit zwischen Kurator_innen, Projektleiter_innen und Kunstvermittler_innen zeigt sich in einer räumlichen Nähe der Akteur_innen, sowohl in der gemeinsamen Arbeit in einem Büroraum als auch in der Verteilung von dem zur Verfügung stehenden Museumsraum.
- Die Einrichtung eines sichtbaren Vermittlungsraumes steht im Zusammenhang mit der Wertigkeit, die der pädagogischen Arbeit innerhalb der Institution zugesprochen wird.

Raumbeispiel *Eranda Studio* in The Photographers' Gallery in London (2012 bis heute)

Das *Eranda Studio* ist der sichtbare und frei zugängliche Vermittlungsraum in The Photographers' Gallery in London, der mit dem Umzug des Ausstellungshauses in ein neues Gebäude architektonisch von Anfang an eingeplant war. Das *Studio* befindet sich in der Mitte des Gebäudes und ist auf der gesamten dritten Etage eingerichtet. Mit insgesamt drei Ausstellungsflächen ist das Größenverhältnis zwischen Ausstellungsraum und Vermittlungsraum in der Kunstinstitution ungefähr 3:1.

Das *Eranda Studio* ist als multifunktionaler Raum angelegt, in welchem Workshops und Weiterbildungen für unterschiedliche Personengruppen durchgeführt, Ausstellungen präsentiert, Screenings vorgeführt sowie Künstler_innen-Projekte realisiert werden können. Die Verantwortung für Nutzung und Ausgestaltung des Raumes liegt in der Abteilung *Education*. Der Raum verfügt über einen direkt anschließenden Raum zum Verstauen von Materialien. Integriert in die Außenwand des Raumes ist eine eingelassene Camera obscura, die die Bilder des Außenraumes der TPG in den Vermittlungsraum spiegelt. Die Camera kann von den Ausstellungsbesucher_innen eigentätig genutzt werden.

Außerdem verfügt der Raum über den sogenannten *Touchstone Space*. Dieser ist ausgestattet mit einer Präsentationsfläche sowie einer dazugehörigen Bank, in welche Fächer für Papiere und Stifte eingelassen sind. Die Präsentationsfläche dient der wechselnden Präsentation von je einer Fotografie. Mit der Frage „What do you see?“ sind die Besucher_innen in der Auseinandersetzung mit dem Gezeigten aufgefordert, die wechselnden Präsentationen zu kommentieren. Gesammelt und öffentlich gezeigt werden diese auf einer eigenen Webseite¹³. Durch eine mobile Wand kann eine Trennung in Vermittlungsraum und *Touchstone Space* hergestellt werden. In der Möglichkeit dieser räumlichen Trennung zeigt sich eine hohe Sensibilität in Bezug auf die räumlichen Qualitäten, die Räume der Vermittlung bedürfen.

13 [online] <https://whatdoyousee-tpg.tumblr.com> [11.08.2020].

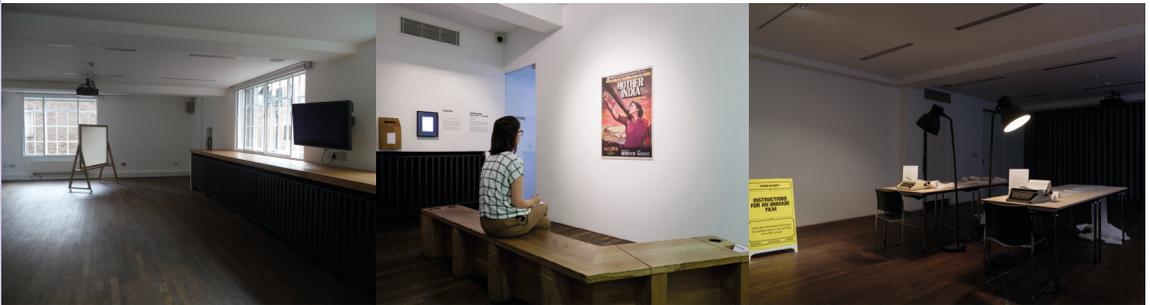


Abb. 1 - 4

2.2 *Palmenhaine* auf der documenta 12

Meine zweite Begegnung mit einer veränderten räumlichen Ordnung in der Kunstvermittlung fand 2007 während meiner Arbeit als Kunstvermittlerin auf der documenta 12 in Kassel statt. Das Besondere im Hinblick auf die pädagogische Arbeit an der documenta 12 war, dass das Kurator_innen-Team das Thema Bildung als eines ihrer drei Leitmotive¹⁴ in ihrem kuratorischen Konzept¹⁵ verhandelte. Mit der übergeordneten Frage „Bildung: Was tun?“¹⁶ wurden nicht nur bildungsrelevante Themen in der Ausstellung verhandelt, sondern auch die Kunstvermittlung als etwas definiert, das „nicht einfach nur eine Zusatzdienstleistung, sondern ein integraler Bestandteil der kuratorischen Komposition ist“ (documenta 12 2006: o. S.).

Die Aufnahme der Bildungsarbeit in das kuratorische Konzept hatte zur Folge, dass der Arbeit der Kunstvermittlung in der Kommunikation nach außen ein hoher Stellenwert¹⁷ eingeräumt wurde und dass sie bereits vor der Ausstellungseröffnung mit ihrer Arbeit begann. Mit der Initiative *documenta 12 Beirat*¹⁸ und dem Projekt *Die Welt bewohnen*¹⁹ startete zwei beziehungsweise ein Jahr vor der Ausstellungseröffnung eine Zusammenarbeit mit der Bevölkerung von Kassel, bei der verschiedenartige Aktivitäten in der Stadt realisiert wurden. Damit wurde dem Anliegen, die Bevölkerung frühzeitig in die Ausstellung einzubinden, nachgegangen. Darüber hinaus wurden während der Ausstellungsdauer eine Reihe von Alleinstellungsmerk-

14 Die anderen beiden Leitmotive lauten: „Moderne? Ist die Moderne unsere Antike?“ sowie „Leben! Was ist das bloße Leben?“ (documenta 12 2006: o. S.).

15 Das kuratorische Konzept der documenta 12 kann als Teil des „educational turn in curating“ betrachtet werden, bei dem sich seit den 1990er Jahren Kurator_innen, Künstler_innen und Theoretiker_innen Fragestellungen und Praxen des pädagogischen Feldes aneigneten. Für eine kritische Reflexion dieser Wende siehe die Beiträge in schnittpunkt/Sternfeld/Jaschke (2012). Carmen Mörsch kritisiert am *Educational Turn in Curating*, dass mit ihm eine Ökonomisierung von Bildung und künstlerischer Ausbildung vorangetrieben werde und es „zu Einverleibungen der marginalisierten Position der Vermittlung durch die dominante Position des Kuratierens“ komme (Mörsch 2012: 70). Strukturelle Verbesserungen oder Verschiebungen in den Machtverhältnissen zugunsten der Kunstvermittlung würden durch den *Educational Turn in Curating* nicht vorangetrieben.

16 Mit dieser Frage wollte die künstlerische Leitung der documenta 12 verdeutlichen, dass ein Publikum zu bilden nicht nur bedeute, Lernprozesse anzustoßen, sondern eine Öffentlichkeit herzustellen, da ästhetische Bildung „als die einzige tragfähige Alternative zu Didaktik und Akademismus auf der einen und Warenfetischismus auf der anderen Seite“ erscheine (Leporello zur documenta 12 2006: o. S.).

17 So fand zum Beispiel das erste Mal in der Geschichte der documenta eine Pressekonferenz zur Vermittlungsarbeit auf der documenta 12 statt, und die Vorbereitung der Kunstvermittler_innen wurde finanziell entlohnt. Eine Aufwertung der Kunstvermittlung auf struktureller Ebene wurde insgesamt jedoch nur minimal erreicht (siehe dazu Mörsch 2009a).

18 Der *documenta 12 Beirat* war eine zweijährige Zusammenarbeit zwischen lokalen Akteur_innen in Kassel und der documenta 12 und wurde geleitet von der Frage, „was die documenta mit dem sozialen Geflecht der Stadt zu tun hat und was sie diesem geben kann“ (Güleç/Wieczorek 2009:17). Ayşe Güleç und Wanda Wieczorek schreiben zu der besonderen Rolle des Beirats im historischen Kontext der documenta: „Der documenta 12 Beirat war ein Experiment: Bislang hatte keine documenta den Versuch unternommen, sich ihrem Umfeld Kassel zu öffnen“ (ebd.).

19 *Die Welt bewohnen* war ein Vermittlungsprojekt, geleitet von Sonja Parzefall, bei dem Schüler_innen aus Kasseler Schulen für die Dauer eines Jahres persönliche Zugangsweisen zu der Ausstellung erarbeiteten, die sie während der Laufzeit der Ausstellung in Form von Führungen an ein erwachsenes Publikum vermittelten; siehe dazu Parzefall (2009), Röhling (2009) und Georgianna (2009).

malen für die pädagogische Arbeit auf einer documenta initiiert: ein Begleitforschungsprojekt zur Kunstvermittlung (geleitet von Carmen Mörsch), ein eigenes Vermittlungsprogramm für Kinder und Jugendliche mit dem Namen *aushecken* (geleitet von Claudia Hummel), die Initiierung und Durchführung von 20 unterschiedlichen Vermittlungsprojekten unter dem Namen *Wissenstransfer und Vernetzung* (geleitet von Carmen Mörsch und Ulrich Schötker) sowie das Programm der *Lunch Lectures*²⁰. Nicht zuletzt wurde die besondere Arbeit der Kunstvermittlung in der Herausgabe zweier Publikationen²¹ – die Darstellung, Reflexion und Dokumentation der Kunstvermittlungsprogramme (Band 1) sowie die kritische Auseinandersetzung der Kunstvermittler_innen mit ihrer eigenen pädagogischen Praxis im Kontext der Institution (Band 2) – im Diskurs der Kunstvermittlung veröffentlicht.

Eine veränderte räumliche Ordnung in Bezug auf die pädagogische Arbeit im Vergleich zu den vorherigen documenta-Ausstellungen²² zeigte sich in der Einrichtung von zwölf sichtbaren Vermittlungsräumen auf der Ausstellungsfläche, den sogenannten *Palmenhainen*, sowie in einem frei zugänglichen Gelände des Kinder- und Jugend-Vermittlungsprogrammes *aushecken*. Bei den *Palmenhainen* handelte es sich um optisch hervorgehobene Bereiche im Aue-Pavillon: Farbige Linien auf dem Fußboden markierten diese ausgewiesenen Flächen, die sich zu besonderen Räumen zwischen den Exponaten formierten. Möbliert waren sie mit antiken chinesischen Stühlen²³ der künstlerischen Arbeit (2007) des Künstlers Ai Weiwei. Die Räume von *aushecken* waren außerhalb der Ausstellungsflächen direkt neben dem Aue-Pavillon in einem historischen Heckenkabinett der Orangerie im Außengelände verortet und verfügten mit zwei Containern über einen Aufbewahrungsort für Materialien, Hocker und mobile Tische. Das Gelände von *aushecken* wurde überwiegend in der Verbindung mit der Teilnahme an einem Vermittlungsprogramm genutzt. Dieses Programm für Kinder und Jugendliche stellt in der Geschichte der documenta das erste umfangreiche Vermittlungsangebot für Kinder und Jugendliche dar, das als Teil der Ausstellung konzipiert wurde. In den vorherigen

20 Die *Lunch Lectures* waren täglich stattfindende Veranstaltungen, die vom *documenta 12 Beirat*, der Kunstvermittlung sowie den *documenta 12 magazines* initiiert wurden. Dabei sollte in Gesprächen und Vorträgen die Ausstellung in unterschiedliche Kontexte eingebunden und in einen Austausch mit dem lokalen Wissen gebracht werden.

21 *Kunstvermittlung 1. Arbeit sowie mit dem Publikum, Öffnung der Institution. Formate und Methoden der Kunstvermittlung auf der documenta 12* (2009) sowie *Kunstvermittlung 2. Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12. Ergebnisse eines Forschungsprojektes* (2009).

22 Bazon Brock richtete seit der *documenta 4* bis zur *documenta 9* *Besucherschulen* ein, die sich auch in Form eines architektonischen Raumes manifestierten. Anlass für die Einrichtung der *Besucherschule* war, dass in den vorherigen Jahrzehnten für die Weiterentwicklung der „Rezeption, das Verstehen, Erfahren, Begreifen und Erwerben der produzierten ästhetischen Gegenstände kaum etwas geschehen ist“ (o. A. 1968: XX). Aus diesem Grund wurde für die Dauer der *documenta*-Ausstellungen von Bazon Brock die *Besucherschule* eingerichtet, an der man gegen geringe Bezahlung „An eignungstechniken und Rezeptionspraktiken nahegebracht“ bekam (ebd.). Im Unterschied zu einem breit aufgestellten Vermittlungsprogramm wurde die *Besucherschule* durch die Aktivitäten Brocks definiert, der die Rolle als Vermittler in einer künstlerischen Selbstdarstellung performte (vgl. Limberg 2008: 9).

23 Die Anzahl der Stühle variierte über den Tag, da die Besucher_innen Stühle hinzu-, oder aber aus dem *Palmenhain* herausstellten. Vorgesehen waren 14 bis 20 Stühle pro *Palmenhain*.

documenta-Ausstellungen war die pädagogische Arbeit mit Kindern und Jugendlichen „den lokalen museumspädagogischen Initiativen überlassen“ (Hummel 2009: 159).

Resümee: Zur veränderten räumlichen Ordnung auf der documenta 12

In den Beobachtungen zur Vermittlungsarbeit auf der documenta 12 in Relation zu den unterschiedlichen Vermittlungsräumen zeigt sich:

- Sichtbare Vermittlungsräume werden als Teil des kuratorischen Konzeptes eingerichtet.
- Umfangreiche Vermittlungsangebote für Kinder und Jugendliche bedürfen eigener Räume, die auf die Bedürfnisse und Qualitäten der Vermittlungsarbeit ausgerichtet sind.
- Eine veränderte räumliche Ordnung durch die Einrichtung mehrerer sichtbarer Vermittlungsräume steht im Zusammenhang mit einer Aufwertung und einem Interesse an der pädagogischen Arbeit vonseiten der Kurator_innen.
- Sichtbare Vermittlungsräume, auch wenn sie keinen Schutz in Form einer Mauer bieten, ermöglichen das Arbeiten mit Materialien auf der Ausstellungsfläche, die aus konservatorischer Sicht sonst nicht erlaubt sind.



Raumbeispiel *Palmenhaine* auf der documenta 12 in Kassel (16.06.2007–23.09.2007)

Die *Palmenhaine* auf der documenta 12 waren über die Dauer der Ausstellungslaufzeit in einem extra für diese documenta eingerichteten neuem Gebäude, dem Aue-Pavillon, verortet. Die Idee, Ruhe- und Lernorte in der Ausstellung zu integrieren, war Teil des kuratorischen Konzeptes und wurde mit der Fotografie eines Palmenhains, unter dem eine Schulklasse im Sitzkreis abgebildet war, sowie einem begleitenden Text frühzeitig an das Team der Kunstvermittlung und die Öffentlichkeit kommuniziert. „Die Kunstvermittlung auf der documenta 12 bekommt daher eine eigene Architektur zum Träumen und Reden: *Palmenhaine*. Diese Zwischenräume sind gleichermaßen Teil der Ausstellung wie eigenständige Ruhe-Inseln inmitten der documenta 12“ (documenta 12 2006: o. S.).

Die zwölf *Palmenhaine* bestanden aus unterschiedlichen Flächen, die durch farbige Linien auf dem Boden markiert waren. Sie waren im Aue-Pavillon verortet und mal näher und mal ferner zu den künstlerischen Arbeiten positioniert. Ausgestattet waren die Räume mit jeweils 14 bis 20 antiken Stühlen der künstlerischen Arbeit *Fairytales* (2007) des Künstlers Ai Weiweis. Innerhalb der Markierungen war es erlaubt, Materialien zu verwenden, die außerhalb der *Palmenhaine* nicht benutzt werden durften. So konnte während der Vermittlungsaktivitäten in den *Palmenhainen* gezeichnet, geknetet, geklebt und geschnitten werden.

Genutzt wurden die *Palmenhaine* neben der pädagogischen Arbeit von den Ausstellungsbesucher_innen. Diese ruhten sich auf den Stühlen aus, lasen im Ausstellungskatalog oder unterhielten sich. Sichtbar waren die *Palmenhaine* über die beschreibenden Texte des kuratorischen Konzeptes, ihre Verortung im öffentlich zugänglichen Bereich der Ausstellung sowie durch ihre Verzeichnung auf dem Lageplan des Aue-Pavillons.



Abb. 5 - 7

2.3 Das *studio* in der Ausstellung *The Global Contemporary. Kunstwelten nach 1989* am ZKM | Zentrum für Kunst und Medien

Meine dritte Praxiserfahrung mit sichtbaren Vermittlungsräumen und einer veränderten räumlichen Ordnung innerhalb eines Ausstellungshauses für Gegenwartskunst machte ich als Kuratorin für Kunstvermittlung in der Ausstellung *The Global Contemporary. Kunstwelten nach 1989* vom 17.09.2011 bis zum 5.02.2012 im ZKM | Zentrum für Kunst und Medien in Karlsruhe. Hervorgegangen war die Ausstellung aus dem mehrjährigen Forschungsprojekt *Global Art and the Museum (GAM)*²⁴, welches von Hans Belting und Peter Weibel im Jahr 2006 initiiert wurde. Inhaltlich thematisierte die Ausstellung die Einflussnahme der Globalisierung auf die zeitgenössische Kunst und ihre Systeme wie Museen, Galerien und Biennalen.²⁵ Diesem Thema wurde anhand von über 100 künstlerischen Positionen und dokumentarischen Materialien sowie in Begleitprogrammen wie Vorträgen, Filmscreenings, Symposien und Performances nachgegangen.²⁶

In dem Bewusstsein, sich mit einem solchen Ausstellungsthema überwiegend an ein kunstinteressiertes Publikum zu wenden, sollte die Kunstvermittlung einen besonderen Stellenwert zur Ausstellung einnehmen und die lokale Bevölkerung mit pädagogischen Programmen direkt adressieren. Aus diesem Grund wurde auf struktureller Ebene durch die direkte Einbindung der Kunstvermittlung in das Kurator_Innen-Team die Position der Kuratorin für Kunstvermittlung eingerichtet. Hauptaufgabe der Kuratorin für Kunstvermittlung sollte sein, Vermittlungsprogramme für die lokale Bevölkerung zu konzipieren, um die Ausstellung an diese zu vermitteln.²⁷

24 *GAM – Global Art and the Museum* wurde gegründet, „um erstmals einen Prozess zu untersuchen, welcher den Wandel der global erweiterten Kunstproduktion wie auch den Wandel der Kunstmuseen herbeigeführt hat. Es ging darum, ein Bewusstsein für die Transformation zu wecken, welche die Globalisierung für die Entstehung neuer Kunstwelten bedeutet.“ [online] <https://zkm.de/de/projekt/gam-global-art-and-the-museum> [18.02.2018].

25 Auf der Ausstellungswebseite wird das Anliegen wie folgt zusammengefasst: „Die Ausstellung *The Global Contemporary. Kunstwelten nach 1989* untersucht mittels künstlerischer Positionen und dokumentarischer Materialien, wie die Globalisierung mit ihren dominanten Marktmechanismen einerseits und ihren Utopien der Vernetzung und Freizügigkeit andererseits auf die unterschiedlichen Sphären der Kunstproduktion und -rezeption einwirkt. Diese Auseinandersetzung mit den maßgeblichen Institutionen und Dispositiven der Kunstwelt soll abbilden, auf welche Weise Globalisierung Kunst prägt und zugleich zum Thema künstlerischer Produktion wird, die keineswegs ohne Bewusstsein ihrer eigenen Bedingungen und Parameter erzeugt und rezipiert wird.“ [online] <http://www.global-contemporary.de/de/ausstellung> [19.02.2019].

26 In der Ausstellung wurden die Kunst sowie dokumentarisches Material in acht thematischen Bereichen präsentiert. Diese acht Themenfelder vertieften unterschiedliche Aspekte des Ausstellungsthemas und wurden in der Ausstellung in farbig markierten Bereichen zusammengefügt. Die Bereiche hießen: *Room of Histories; Weltzeit. Die Welt als Transitzone; Lebenswelten und Bilderwelten; „Weltkunst“; Die Wunderkammer aus postkolonialer Sicht; Grenzfragen. Der Kunstbegriff der Moderne; Netzwerke und Systeme. Globalisierung als Thema; Kunst als Ware. Die New Economy und die Kunstmärkte; Lost in Translation. Neue Künstlerbiografien.*

27 Ein Hauptanliegen der Projektleitung war, Kinder und Jugendliche mit Migrationsbiografien an den Vermittlungsprogrammen teilhaben zu lassen. Eine Begründung für dieses Ziel wurde nicht formuliert. Ich gehe davon aus, dass mit der intendierten Beteiligung von Kindern und Jugendlichen im Vermittlungsprogramm das Bild eines diversen Publikums hergestellt werden sollte. Dieser Wunsch zeigt sich auch bei der Auswahl der Bilder, die für den Ausstellungskatalog gewählt wurden. Hier wird über die Abbildungen der Kunstvermittlung und der sich daran beteiligenden Kinder und Jugendlichen die pädagogische Arbeit durch eine diverse Teilnehmer_innenschaft repräsentiert (Plegge 2013: 466ff.).

Die Arbeit der Kunstvermittlung war bis zu diesem Zeitpunkt im ZKM ausschließlich in der Abteilung der Museenskommunikation verortet. Dass eine Kunstvermittlerin als Teil eines Ausstellungsteams als gleichwertiges Mitglied an der Realisierung einer Ausstellung mitarbeitet und diesem und nicht der Abteilung der Museenskommunikation zugehörig war, war bis dahin einmalig. Durch die Einrichtung einer solchen Position²⁸ war es möglich, an zwei unterschiedlichen Stellen innerhalb einer Institution Fragen und Schwerpunkte in der Vermittlung zu setzen, die verschiedene Perspektiven in der Vermittlungsarbeit sichtbar werden ließen.

Ich bekam die Stelle aufgrund einer persönlichen Einladung der Projektleiterin Andrea Buddensieg, mich mit meiner Perspektive zur Kunstvermittlung im Ausstellungsteam²⁹ zu beteiligen. Die frühzeitige Mitarbeit – ein Jahr und neun Monate vor Ausstellungseröffnung – ermöglichte mir, meine bisherige Erfahrung und Professionalisierung im Feld kritischer Kunstvermittlung bei der Entwicklung der Ausstellung einzubringen und die Anliegen der pädagogischen Arbeit im Museum permanent einzubinden. Somit flossen Kunstvermittlungsdiskurse, die Kunst und Bildung genuin zusammen denken und die Institution Museum aus macht- und herrschaftskritischer Perspektive betrachten, in die Konzeption der Ausstellung mit ein. Mein Anliegen war es, ein Vermittlungsprogramm zu entwickeln, das Einblicke in die Entstehung einer Ausstellung gibt, kritisch die institutionellen Gegebenheiten in Bezug zum Ausstellungsthema beleuchtet³⁰ und Akteur_innen mit ihren je eigenen Interessen partizipativ

- 28 Wie unterschiedlich die Einschätzung zur Auswirkung der Vermittlungsarbeit der Ausstellung *The Global Contemporary: Kunstwelten nach 1989* auf die nachfolgende Arbeit der Kunstvermittlung ist, zeigt sich in der Dissertation von Susanne Karow *Kunst unter Aufsicht. Transformative Perspektiven in der partizipativen Museumsarbeit*. Diese Publikation nimmt das Kunstvermittlungsprojekt *Local Art*, was im Rahmen der Ausstellung von Philipp Sack und Ruth Lühr-Tanck entwickelt wurde, sowie den eingerichteten sichtbaren Vermittlungsraum das *studio* (hierzu die beiden nachfolgenden Unterkapitel) mit seinen Auswirkungen in Bezug auf Transformationsprozesse in der Kunstvermittlung in den Blick.
- 29 Das Ausstellungsteam setzt sich zusammen aus der Projektleiterin Andrea Buddensieg, den Co-Kurator_innen Antonia Marten und Jakob Birken sowie dem wissenschaftlichen Beirat, vertreten durch Hans Belting. Des Weiteren gab es zu der Ausstellung einen Beirat aus externen Kurator_innen mit N’Gone Fall, Patrick C. Flores, Carol Yinghua Lu sowie Jim Supangat, die eine beratende Funktion innehatten. Peter Weibel war als Direktor des ZKM | Zentrum für Kunst und Medien offizieller Kurator der Ausstellung.
- 30 Das ZKM | Zentrum für Kunst und Medien ist eine westeuropäisch geprägte Institution, die überwiegend mehrheitsdeutsche Mitarbeiter_innen beschäftigt. Auch das Team zu der Ausstellung *The Global Contemporary: Kunstwelten nach 1989* war *Weiß* und westeuropäisch sozialisiert. Dass ein solches Team Aussagen über die Entwicklungen im globalen Kunstsystem macht, die sich überwiegend auch auf außereuropäische Kontexte bezieht, und als weltweit anerkannte Kunstinstitution die Erzählungen zu „Globaler Kunst“ mitschreibt, ist demnach kritisch zu betrachten. Nicht nur, weil durch die einheitlich westeuropäisch geprägte Perspektive eine Vielzahl von Stimmen auf eine solche Entwicklung nicht gehört wird, sondern auch, weil die vorherrschend westliche Definitionsmacht im Kunstsystem fortgesetzt wird.