



Ambivalenzen sichtbarer Räume der Vermittlung

Auswirkungen einer sich veränderten Raumpraxis im Museum

Räume der Kunstvermittlung werden seit ca. 15 Jahren in Deutschland vermehrt im sichtbaren und frei zugänglichen Bereich der Kunstmuseen eingerichtet. Dazu räumen Museen ihre Ausstellungsflächen frei und schaffen Platz für die pädagogische Arbeit. Hinter dieser sich ändernden Raumpraxis steht das Anliegen, die pädagogische Arbeit im Museum sichtbarer zu machen und sie räumlich als integralen Bestandteil der Ausstellungen in Erscheinung treten zu lassen.

Die Verräumlichung in eigenen Räumen erzeugt dabei Evidenz über die Existenz der pädagogischen Arbeit im Museum, denn mit den sichtbaren Vermittlungsräumen wird offenkundig an alle Museumsbesucher*innen kommuniziert: „Hier findet Kunstvermittlung statt!“. Gleichzeitig ist eine Erkennbarkeit und Unterscheidung der pädagogischen Arbeit zu den anderen Tätigkeitsfeldern, die die Ausstellung betreffen, gegeben.¹

Die Platzierung im frei zugänglichen Bereich der Institution bedeutet nicht, dass einfach etwas sichtbar gemacht² wird, was es vorher an einem für das Museumspublikum lediglich nicht sichtbaren und zugänglichen Ort gab. Mit der Einrichtung von Vermittlungsräumen im frei zugänglichen Bereich werden neue Vermittlungsprogramme entwickelt und Vermittlungsräume werden auf eine Art gestaltet, die sich an die ästhetischen Anforderungen der Kunstaussstellungen anlehnen – Kunstvermittlung und die Wahrnehmung über das Feld verändern sich.

Diese Veränderungen, die mit der Einrichtung sichtbarer Vermittlungsräume einher gehen, können in ambivalenten Effekten beschrieben werden, die sich sowohl in konkreten pädagogischen Handlungen als auch auf symbolischer und struktureller Ebene der Institution Museum zeigen.

Mit dem vorliegenden Beitrag möchte ich drei ambivalente Effekte³ darstellen, die durch die veränderte Raumpraxis hervorgerufen werden. Sie veranschaulichen die Auswirkungen sichtbarer Vermittlungsräume für das Feld der Kunstvermittlung und die pädagogische Arbeit der Kunstvermittler*innen. Schließen möchte ich den Text mit der Frage, inwieweit es sich bei der Einrichtung sichtbarer Vermittlungsräume um eine widerständige Praxis im Sinne kritischer Kunstvermittlung handelt und Vorschläge machen für eine abweichende Raumpraxis.

Interagieren mit der Kunst und die Vermittlung von Kunstvermittlung

Aufgrund der zentralen Verortung des sichtbaren Vermittlungsraumes innerhalb der Institution Museum besteht eine örtliche Nähe zu den Ausstellungen und der dort gezeigten Kunst. Zur Folge hat dies, dass innerhalb der Vermittlungssituation spontan Kunst, sowohl mit der gesamten Gruppe als auch von den Teilnehmenden individuell, angeschaut werden kann. Die Auseinandersetzung mit Kunst ist dadurch zeitlich nicht mehr nur auf einen definierten Teil des Vermittlungsangebotes – wie beispielsweise zu Beginn eines Workshopangebotes – beschränkt, sondern kann nach Bedarf flexibel in die pädagogische Arbeit integriert werden. Kunst spontan und nach Bedarf anzuschauen wird durch den

sichtbaren Vermittlungsraum erleichtert und nimmt einen erhöhten quantitativen Anteil in der Kunstvermittlungspraxis ein.

„Das finde ich echt eine Stärke der Räume, die Nähe zu den Objekten, mit denen wir uns in den Projekten beschäftigt haben. [...] Das ist halt *next door*. Man kann rausgehen und sich nochmal ein Detail anschauen, zurück in den Workshopraum gehen und das Gesehene sofort hier in eigene Choreografien, in Skulpturen verwerten.“ (Bahar Meric, Choreografin und freie Mitarbeiterin lab.Bode)

Auch besteht im sichtbaren Vermittlungsraum eine Nähe zum Ausstellungspublikum. Die Platzierung des sichtbaren Vermittlungsraumes bedingt, dass das Ausstellungspublikum den Vermittlungsraum und die von ihm gerahmte pädagogische Arbeit explizit betrachten kann. Das Publikum geht an dem Raum vorbei, verweilt davor und schaut in den Raum hinein. Kunstvermittlung wird dem Ausstellungspublikum dabei über die Architektur des Raumes, die Art und Weise der Raumgestaltung – wie Mobiliar, Zeigemedien, Wandgestaltung und Beschriftungen – sowie die Formen der Vermittlungspraxis, die im Raum vollzogen werden, gezeigt. Neben den bereits existierenden Formen der Repräsentation pädagogischer Arbeit im Museum wie Broschüren, Publikationen, Social Media-Auftritten und Webseiten⁴, entsteht dabei eine weitere Form des öffentlichen Zeigens der Kunstvermittlung: ihre räumliche Repräsentation⁵. Die Einrichtung der Vermittlungsräume im sichtbaren Bereich des Museums kann als absichtsvolle Geste des Zeigens der pädagogischen Arbeit beschrieben werden, mit der Kunstvermittlung zum Teil des Repräsentationssystems Ausstellung wird.

Zusätzlich zu der Betrachtung des Vermittlungsraumes treten einige Besucher*innen auch in den direkten Kontakt mit den Kunstvermittler*innen. Diese gehen auf die Fragen der Besucher*innen ein und übernehmen dabei die Aufgabe, zu einem besseren Verständnis der pädagogischen Arbeit bei den Ausstellungsbesucher*innen beizutragen und auf zukünftige Programme aufmerksam zu machen. Die überwiegend freischaffenden Kunstvermittler*innen übernehmen so Tätigkeiten aus dem Bereich der Öffentlichkeitsarbeit, indem sie Programme erläutern und neue Teilnehmer*innen für die pädagogischen Angebote generieren: Kunstvermittler*innen vermitteln Kunstvermittlung. Für die kunstvermittlerische Praxis hat es zur Folge, dass die Kunstvermittler*innen ihre pädagogischen Aufgaben zwischenzeitlich unterbrechen, um sich den Fragen und Anliegen der Besucher*innen zu widmen.

Selbstbestimmtes Zeigen und ausgestelltes Objekt

Mit der Einrichtung sichtbarer Vermittlungsräume wird die Tätigkeit des Ausstellungsmachens zum Teil kunstvermittlerischer Praxis. Über einen Raum im sichtbaren und öffentlichen Bereich des Museums verfügen zu können führt dazu, dass die Kunstvermittler*innen das Ausstellungsmachen zunehmend in ihren Tätigkeitsbereich aufnehmen. Gemeinsam mit den Teilnehmer*innen der Vermittlungsangebote realisieren sie Ausstellungen, die künstlerisch-ästhetische Produkte sowie Dokumentationen der Vermittlungsaktivitäten präsentieren. Der Inhalt dieser Ausstellungen auf der Ausstellungsfläche des Museums ist die pädagogische Arbeit im Museum selbst. Die Wandflächen, die durch den architektonischen Vermittlungsraum zur Verfügung gestellt werden, genauso wie extra angefertigte mobile Wände zum temporären Zeigen, werden dabei zum pädagogischen Medium, das die Produktion von Ausstellungen begünstigt.

Die Akteur*innen der Kunstvermittlung können im Ausstellungsmachen weitestgehend selbst darüber entscheiden, auf welche Weise sie die Kunstvermittlung in Form von Ausstellungen zeigen möchten und was über die pädagogische Arbeit zu sehen gegeben wird. Sie bekommen die Möglichkeit, sich in die

Darstellungshoheit des Ausstellungsmachens auf der Ausstellungsfläche einzumischen und das Feld ihrer regulären Protagonist*innen, durch Akteur*innen der Kunstvermittlung, auszuweiten. Durch das Zeigen innerhalb des Museums reihen sie sich in das Repräsentationssystem Ausstellung ein, die es ihnen ermöglicht, legitime Bedeutungen über die pädagogische Arbeit zu formulieren. Sie tragen damit aktiv dazu bei, zu definieren, was innerhalb der jeweiligen Institution auf welche Weise als Kunstvermittlung wahrgenommen wird und nehmen im Sinne der Repräsentationskritik nach Stuart Hall⁶ Einfluss auf die Herstellung von Bedeutung über das Feld. Ebenso wie die Gespräche mit dem Ausstellungspublikum führen die Ausstellungen der Kunstvermittlung zu einem größeren Verständnis der Kunstvermittlung bei den Besucher*innen des Museums.

„Die Ergebnisse in den Ausstellungsraum im Museum zu bringen, empfinde ich immer als spektakulären Moment. Wichtig ist aber die bewusste Entscheidung der Teilnehmenden, wann etwas fertig ist und sie es zeigen wollen.“ (Karen Winzer, bildende Künstlerin und freie Mitarbeiterin lab.Bode)

Gleichzeitig werden die Akteur*innen der Kunstvermittlung sowie ihre Handlungen durch die architektonische Rahmung der Räume sowie die Teilwerdung der Ausstellung selbst zum angeschauten Objekt. Der physisch-materielle Raum fasst die pädagogische Arbeit inklusive ihrer Akteur*innen ein und die Besucher*innen werden durch die Platzierung des Raumes auf der Ausstellungsfläche aufgefordert, die pädagogische Arbeit zu betrachten. Kunstvermittlung und ihre Akteur*innen werden zur Schau gestellt. Der sichtbare Vermittlungsraum suggeriert dabei als Teil des Ausstellungsdisplays ein Angeschaut-werden-Wollen, das die Anrufung des Hinsehens vermittelt und darüber die existierende Geschlechtlichkeit des feminisierten Feldes der Kunstvermittlung verfestigt.

Erhalt von Anerkennung und Reproduktion der Werteverhältnisse

Insgesamt führt die Nähe zur gezeigten Kunst und die Verortung im „Zentrum“ der Institution dazu, dass Kunstvermittlung über die im Feld anerkannten symbolischen Ordnungen Anerkennung⁷ erhält. Dies führt dazu, dass die Position der pädagogischen Arbeit im Museum gesteigert wird. Die Platzierung von Vermittlungsräumen im Keller oder im Dachgeschoss gegenüber der Platzierung ins „Zentrum der Institution“ ist folglich ein Ausdruck sich verändernder Machtverhältnisse innerhalb des Museums⁸. Wesentlich für diese Argumentation ist, dass mit dem Zentrum der Institution sowohl die rein physisch-materielle Mitte des Gebäudes als auch der Ausstellungsraum als Zentrum kultureller Werte anzusehen ist. Die Übergabe ehemaliger Ausstellungsflächen an die Kunstvermittler*innen bedeutet, dass sie innerhalb der symbolischen Ordnung des Museums aufsteigen, da ihnen das symbolische Kapital der Ausstellungsfläche übertragen wird.

Dieses symbolische Kapital können die Vermittler*innen innerhalb des Vermittlungsraumes als Benennungsmacht nutzen. Benennungsmacht wirkt als symbolische Macht auf der Ebene der Bedeutungszuschreibung, ihre Macht besteht darin, Bedeutungen herzustellen. Es ist die „Macht, der es gelingt, Bedeutungen [...] als legitim durchzusetzen“ (Bourdieu/Passeron 1973: 190). Kunstvermittler*innen können mit ihrer Vermittlungspraxis im sichtbaren Vermittlungsraum und über das, was sie im Raum zeigen, legitime Bedeutungen über Kunstvermittlung herstellen.

Gleichzeitig ist festzustellen, dass der Kampf um Anerkennung respektive Kampf um die Beibehaltung oder den Aufstieg von bestimmten Positionen im Feld zur Reproduktion der Werteverhältnisse beitragen,

indem der Glaube „an den Wert dessen, was in diesem Feld auf dem Spiel steht, je nach Feld mehr oder weniger vollständig“ reproduziert wird (Bourdieu [1980] 1993: 109). Bei der Platzierungsverschiebung auf die Ausstellungsfläche ist es der Glaube daran, dass Ausstellungsräume das Zentrum (das „Herz“) der Institution Museum darstellen und eines der zentralsten symbolischen Werte bedeuten. Im Zentrum der Institution verortet zu sein und darüber Anerkennung zu generieren, basiert auf der Anerkennung beziehungsweise der Verknüpfung der symbolischen Ordnungen des Museums. Es als erstrebenswert anzusehen, auf der Ausstellungsfläche platziert zu sein, bedeutet unmittelbar, die Ordnungen des Feldes zu bestätigen. Der Erhalt von Anerkennung über die Verortung auf der Ausstellungsfläche führt zur Reproduktion vorhandener Werte- und Machtverhältnisse innerhalb der Institution Museum.

Sichtbare Räume der Kunstvermittlung als widerständige Praxis?

Bei der Betrachtung und Analyse sichtbarer Vermittlungsräume stellt sich aus der Perspektive kritischer Kunstvermittlung die Fragen, inwieweit es sich bei der verändernden räumlichen Praxis um eine widerständige Praxis handelt. Widerstand wird nach María do Mar Castro Varela „als ein Ensemble von Praxen verstanden, die Machtverhältnisse in Bewegung bringen“ (Castro Varela 2007: 68) und wird immer dann transparent, wenn die geäußerte Kritik am Hier und Jetzt Formen annimmt, „die es vermögen einen neuen Blick auf dasselbe zu werfen“ (ebd.). Castro Varela bezieht sich mit ihren Ausführungen auf Foucault, für welchen Widerstand die andere Seite der Machtbeziehungen darstellt. Er beschreibt Widerstand als eine Praxis der Kritik, die er „als Kunst nicht derart regiert zu werden“ (Foucault 1992: 12) benennt. Es handelt sich bei Foucault folglich um die Kreation von etwas, was nicht auf diese Art und Weise intendiert war.

Wird das hier genannte Verständnis von Widerstand auf die sichtbaren Vermittlungsräume und die ihr zugehörigen Handlungen übertragen, ergibt sich folgende Frage:

Stellen die hier beschriebenen Praxen sichtbarer Vermittlungsräume Abweichungen zu den vorgeprägten institutionalisierten räumlichen Praxen dar,

- die etwas entstehen lassen, was auf diese Art und Weise nicht intendiert war,
- die hegemoniale Strukturen in Bewegung versetzen,
- oder die es vermögen, einen neuen Blick auf dasselbe zu werfen?

Eine sich so realisierende widerständige Raumpraxis möchte ich „abweichende Raumpraxis“ nennen.

In den Praxen sichtbarer Vermittlungsräume ist in Teilen eine abweichende Raumpraxis auszumachen. Zum einen steht der Einrichtung sichtbarer Vermittlungsräume die intendierte Funktion des Präsentierens von Kunst an einem spezifischen Ort im Museum nicht mehr zur Verfügung. Die Vermittlungsräume nehmen den Platz ein, der für das Zeigen von Kunst vorgesehen war. Das Ausstellen von Kunst wird an den dafür vorgesehenen Quadratmetern abgelöst durch Einrichtungsgegenstände und Materialien, die für Vermittlungsprogramme genutzt werden, sowie durch Ausstellungen der Kunstvermittlungsabteilungen, bei denen Produkte und Dokumentationen der pädagogischen Arbeit dem Publikum zu sehen gegeben werden. Das intendierte Zeigen von Kunst wird ersetzt durch das Zeigen von Kunstvermittlung.

Zum anderen geht mit der Generierung von Anerkennung eine erhöhte Stellung der Kunstvermittlung im sozialen Raum einher, welche eine Stärkung der eigenen Machtposition im Feld bedeutet. Die Position der Kunstvermittlung verändert sich und hegemoniale Strukturen geraten ins Wanken.

Um weitere Möglichkeiten abweichender Praxen im Umgang mit sichtbaren Vermittlungsräumen zu denken, möchte ich zum Abschluss drei Vorschläge machen, die sich an die hier beschriebene widerständige Praxis anlehnen.

Der erste Vorschlag lautet, in der Vermittlungsarbeit die existierenden Blickregime im Museum aufzudecken und sich mit den Blicken und Begehren der Besucher*innen auseinander zu setzen. Dies knüpft direkt an die Folge des sichtbaren Vermittlungsraumes an, welche die Vermittlungspraxis und ihre dazugehörigen Akteur*innen zum angeschauten Objekt macht. Dabei kann in Anlehnung an bestehende künstlerische und kunstvermittlerische Praxen widerständige Repräsentationsarbeit erfolgen, die sich dem Wunsch nach einem Beweis der Bildungsarbeit sowie ihrer diversen Teilnehmer*innenschaft entzieht⁹.

Zum zweiten können Räume der Halbsichtbarkeit oder Unsichtbarkeit gemeinsam mit den Teilnehmer*innen der Vermittlungspraxis aufgesucht beziehungsweise geschaffen werden. Dieser Vorschlag basiert darauf, Allianzen mit den Menschen einzugehen, die ihr Recht, unsichtbar bleiben zu wollen, einfordern und sich der existierenden Sichtbarmachung im Museum entziehen wollen. Mit dem „Recht auf Opazität“ (Glissant 1999: 24), das von dem postkolonialen karibischen Philosophen Édouard Glissant eingefordert wird, wird nicht nur der Intention Kunstvermittlung zu bezeugen entgegengewirkt. Durch das Aufsuchen von Räumen in der Halb- und Unsichtbarkeit wird in der Kunstvermittlung eine Strategie genutzt, bei der Sichtbarkeitsmechanismen zum Gegenstand der Kunstvermittlung gemacht werden und darüber das Recht in Anspruch genommen wird, sich nicht kategorisieren zu lassen¹⁰.

Mein dritter Vorschlag lautet, die sichtbaren Räume zur Verfügung zu stellen und Gegenöffentlichkeiten zu organisieren, für Akteur*innen, die von der Sichtbarkeit im Museum profitieren, diese aber nicht auf reguläre Weise – durch die Einladungspolitik der Institution – erhalten. Die Sichtbarkeit der Räume könnte so für eine Sichtbarmachung von und Solidarisierung mit ihren jeweiligen Anliegen genutzt werden.

Fußnoten

- 1 Michel Foucault schreibt 1977 in *Überwachen und Strafen. Die Geburt der Gefängnisse* dass architektonische Räume im Allgemeinen einen dispositiven Charakter aufweisen und zur Herausbildung von Evidenz beitragen. So werden durch die Verräumlichung die Gegenstandsbereiche innerhalb von Institutionen wahr. Erst durch die Verräumlichung als Krankenhaus, Schule und Gefängnis werden Krankheit, Erziehung und Kriminalität sichtbar und dadurch existent. Foucault zeigt damit auf, dass die Folge der Verräumlichung die Herstellung von Evidenz sowie die Herstellung von Klassifizierungen ist.
- 2 Die Herstellung von Sichtbarkeit ist eine machtvolle Praxis, mit der darüber entschieden wird, was auf welche Weise zu sehen gegeben wird (vgl. Schaffer 2008; Holert 2000). Daher gilt es in der Auseinandersetzung um Sichtbarkeit zu fragen, was für wen, wie und warum sichtbar gemacht wird und wer von dieser Sichtbarmachung profitiert (vgl. Schade/Wenk 2011: 105).
- 3 Die hier dargestellten ambivalenten Effekte sind Auszüge von Forschungsergebnissen meiner Promotion *Räume der Kunstvermittlung. Ambivalenzen sichtbarer Vermittlungsräume im Museum für Gegenwartskunst und ihre Auswirkungen auf die pädagogische Praxis* (2020), Hochschule für Bildende Künste Braunschweig. Mit der konstruktivistischen Grounded Theory nach Kathy Charmaz habe ich in meiner Forschung die Auswirkungen sichtbarer Vermittlungsräume auf die Praxis der Kunstvermittler*innen analysiert und herausgearbeitet, was auf welche Weise über die sichtbaren Vermittlungsräume im Museum zu sehen gegeben wird. Grundlage meiner Forschung ist eine multiperspektivische Sicht auf Raum, die eine Verknüpfung zwischen relationalen Raumverständnissen (Löw 2001; 2018 / Lefebvre 2000) und visueller Repräsentationen (Hall 2010) des physisch-materiellen Raumes herstellt. Die in diesem Text formulierten Aussagen basieren auf den Ergebnissen meiner Promotion.
- 4 Eine erste Forschung im Feld der deutschsprachigen Kunstvermittlung, die sich mit Fragen der Repräsentation von Kunstvermittlung auseinandergesetzt hat, wurde am Institute for Art Education (IAE) und Institute for

Cultural Studies (ICS), beides ehemalige Forschungsinstitute der Zürcher Hochschule der Künste, unter dem Titel *Kunstvermittlung zeigen* in den Jahren 2011 bis 2013 durchgeführt. Die Ergebnisse des Projektes wurden im e-journal des IAE unter dem Titel *Kunstvermittlung zeigen – Über die Repräsentation von pädagogischer Museumsarbeit* (Fürstenberg/Lüth/microsilions 2013) sowie in der Publikation *Kunstvermittlung zeigen. Über Repräsentationen pädagogischer Arbeit im Kunstfeld* (Mörsch/Schade/Vögele 2018) veröffentlicht.

- 5 Mit dem Begriff der „räumlichen Repräsentation“ benenne ich eine spezifische Form der Repräsentation, die auf den Ausführungen des Soziologen Stuart Hall (2010) zur Repräsentationskritik sowie auf der Relation der Begriffe Raum und Repräsentation des französischen Stadtsoziologen Henri Lefebvre (2000) basieren.
- 6 Als Mitbegründer der Visual Cultural Studies setzt sich Stuart Hall kritisch damit auseinander, wie Kultur über das Visuelle konstruiert wird und wie und warum wir auf bestimmte Art und Weise sehen. Hall legt in seinen Beiträgen zur Repräsentation dar, dass Bedeutungen, die in Bezug auf Dinge existieren, nicht naturgegeben sind, sondern erst durch einen vielschichtigen Prozess hergestellt werden. Er schreibt: „The main point is that meaning does not inhere *in* things, in the world. It is constructed, produced. It is the result of a signifying practice – a practice that *produces* meaning, that *makes things mean*“ (Hall 2010: 24). Einen bedeutenden Teil dieses Herstellungsprozesses stellen Repräsentationen dar, weswegen sie von Hall auch als eine machtvolle Praxis beschrieben werden, die Realität auf komplexe Weise gleichzeitig dar- und herstellen. Nach Hall sind Repräsentationen eine zentrale Praktik zur Produktion von Kultur, die die Art und Weise, wie wir Dinge sehen, maßgeblich beeinflussen.
- 7 Mit Anerkennung beziehe ich mich hier auf die Ausführungen des Begriffs von Pierre Bourdieu. Dieser hat sich mit dem Begriff während seiner Forschungen zur Reproduktion sozialer Ungleichheit auseinandergesetzt und positioniert ihn in enger Verbindung zu seiner Theorie des sozialen Raumes. Bourdieus Darstellungen zur Anerkennung sind weniger mit dem Verständnis eines moralisch-normativen Prinzips verknüpft, als vielmehr mit „etwas“, was sich jeden Tag implizit vollzieht und zur Stärkung oder Veränderung der eigenen Position im sozialen Raum beiträgt. Anerkennung stabilisiert nach Bourdieu die Reproduktion von Macht- und Ungleichverhältnissen.
- 8 Dass das Verhältnis zwischen Zentrum und Nicht-Zentrum ein Machtverhältnis darstellt, machen auch Sigrid Schade und Silke Wenk in ihrem Beitrag „Strategien des ‚Zu-Sehen-Gebens‘: Geschlechterpositionen in Kunst und Kunstgeschichte“ (2005) deutlich. In Bezug auf die Dominanzen des Kunstmarktes durch westliche Kunst schreiben sie: „Das Verhältnis von Zentrum und Peripherie ist immer auch ein Macht-Verhältnis, in dem es um die Legitimität von Deutungen geht. Das ‚Außen‘ des Diskurses ist immer auch in dessen ‚Innerem‘ als Verworfenes bzw. zu Verwerfendes präsent [...]“ (Schade/Wenk 2005: 147).
- 9 Ein Beispiel für kritische Repräsentationsarbeit, das an der Schnittstelle von Kunst und Bildung verortet ist, wird vom Kollektivs what* auf ihrem Instagram-Kanal betrieben (https://www.instagram.com/w_wh_at/). Die in den Projekten beteiligten Kinder und Jugendliche werden hier als weiße Schaufensterpuppen repräsentiert.
- 10 Ein solches Aufsuchen von Räumen der Halb- und Unsichtbarkeit kann wie beim Vermittlungskollektiv fort-da (www.fort-da.eu) bedeuten, Kunstvermittlungspraxis bewusst außerhalb des Repräsentationsraumes Museum zu betreiben und sich somit den Kategorisierungsmechanismen und Evidenzproduktion zu entziehen.

Literaturverzeichnis

Bourdieu, Pierre ([1980] 1993): *Soziologische Fragen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Bourdieu, Pierre (1985): *Sozialer Raum und „Klassen“*. *Leçon sur la leçon*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Bourdieu, Pierre (1987): *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. 4. Auflage, Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Bourdieu, Pierre (1991): „Physischer, sozialer und angeeigneter physischer Raum“. In: Wenz, Martin (Hg.): *Stadt-Räume*. Frankfurt/M./New York: Campus, S. 25–34.

Bourdieu, Pierre/Passeron, Jean-Claude (1973): *Grundlagen einer Theorie der symbolischen Gewalt*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Castro Varela, María do Mar (2007): *Unzeitgemäße Utopien. Migrantinnen zwischen Selbsterfindung und Gelehrter Hoffnung*. Bielefeld: transcript.

Foucault, Michel (1994): *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Foucault, Michel (1992): *Was ist Kritik?* Berlin: Merve.

Fürstenberg, Stephan/Lüth, Nanna/microsillions (Hg.) (2013): „Kunstvermittlung zeigen – Über die Repräsentation pädagogischer Museumsarbeit“. In: *Art Education Research* (7), Zürich: Institute for Art Education, [online] https://blog.zhdk.ch/iaejournal/2013/09/11/n7_kunstvermittlung-zeigen-ueber-die-repraesentation-von-paedagogischer-museumsarbeit_editorial/ [Zugriff: 27.01.2021].

Glissant, Édouard (1999): *Traktat über die Welt*. Heidelberg: Verlag Das Wunderhorn.

Hall, Stuart (2010): „The Work of Representation“. In: Hall, Stuart (Hg.): *Representation Cultural Representations and Signifying Practices*. London: SAGE, S. 1–74.

Holert, Tom (2000): „Bildfähigkeiten. Visuelle Kultur, Repräsentationskritik und Politik der Sichtbarkeit“. In: Holert, Tom (Hg.): *Imagining. Visuelle Kultur und Politik der Sichtbarkeit*. Köln: Oktagon, S. 14–33.

Lefebvre, Henri (2000): *La production de l'espace*. Paris: Anthropos.

Löw, Martina (2001): *Raumsoziologie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Löw, Martina (2018): *Vom Raum aus die Stadt denken. Grundlagen einer raumtheoretischen Stadtsoziologie*. Bielefeld: transcript.

Mörsch, Carmen/Schade, Sigrid/Vögele, Sophie (2018): *Kunst Vermittlung Zeigen. Über die Repräsentation pädagogischer Arbeit im Kunstfeld*. Wien: zaglossus.

Schade, Sigrid/Wenk, Silke (2005): „Strategien des ‚Zu-Sehen-Gebens‘. Geschlechterpositionen in Kunst und Kunstgeschichte“. In: Bußmann, Hadumod/Hof, Renate (Hg.): *Genus, Geschlechterforschung/Gender Studies in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. Überarbeitete und erweiterte Ausgabe von 1995, Stuttgart: Kröner, S. 144–184.

Schade, Sigrid/Wenk, Silke (2011): *Studien zur visuellen Kultur. Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld*. Bielefeld: transcript.

Schaffer, Johanna (2008): *Ambivalenzen der Sichtbarkeit. Über die visuellen Strukturen der Anerkennung*. Bielefeld: transcript.

Wollrad, Eske (2005): *Weißsein im Widerspruch. Feministische Perspektiven auf Rassismus, Kultur und Religion*. Königstein/Taunus: Ulrike Helmer.